ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Cristina
Tamames Gala

Tesis doctoral

Poemas que se despliegan hacia lo teatral: enunciación y configuración autorial en la producción poética de Angélica Liddell

Santiago de Compostela, 2022

Programa de doctorado en Estudios de la Literatura y de la Cultura

TESIS DE DOCTORADO

POEMAS QUE SE DESPLIEGAN HACIA LO TEATRAL: ENUNCIACIÓN Y CONFIGURACIÓN AUTORIAL EN LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE ANGÉLICA LIDDELL

Cristina Tamames Gala

Director de Tesis

Arturo Casas Vales

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL
DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y LA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

AÑO 2022

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE

D./Dna.	Cristina Tamames Gala
Título da tese:	Poemas que se despliegan hacia lo teatral: enunciación y configuración autorial en la producción poética de Angélica Liddell

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.
4) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide a versión impresa coa presentada en formato electrónico

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

En Santiago de Compostela**,** lunes 10 de julio de 2022**.**

Sinatura electrónica

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

D./Dna.	Arturo Casas Vales
En condición de:	Director/a
Título da tese:	Poemas que se despliegan hacia lo teatral: enunciación y configuración autorial en la producción poética de Angélica Liddell

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna Cristina Tamames Gala, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En Santiago de Compostela**,** lunes 10 de julio de 2022.

Sinatura electrónica

"CDAEM, CDAEM" <cdaem@inaem.cultura.gob.es>
RE: Solicitud
Para: TAMAMES GALA CRISTINA <cristina.tamames@usc.es>

Buenos días, Cristina,

Al tratarse de un trabajo académico, concretamente de una Tesis Doctoral, no hay ningún inconveniente por parte del CDAEM en que utilices esas imágenes en tu Tesis. Efectivamente, en los pies de foto debe figurar tanto el nombre del fotógrafo (en su caso) como su procedencia del archivo del CDAEM. Por tanto, puedes utilizarlas sin problema.

No obstante, si posteriormente la Tesis se publicara, sería necesario que contactaras con nosotros para solicitar una nueva una autorización.

Un cordial saludo.

Dpto. de Usuarios
Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música
CDAEM
Alfonso XII, 3-5. Edificio B
28014 Madrid
T. 91 353 39 41 (270641)
cdaem.mcu.es

Este mensaje se dirige exclusivamente a su destinatario y puede contener información confidencial sometida a secreto profesional o cuya divulgación esté prohibida en virtud de la legislación vigente. Cualquier opinión en él contenida es exclusiva de su autor y no representa necesariamente la opinión de la empresa. Si ha recibido este mensaje por error, le rogamos nos lo comunique inmediatamente por esta misma vía y proceda a su destrucción.

This message is intended exclusively for its addressee and may contain information that is CONFIDENTIAL and protected by professional privilege or whose spreading is prohibited by virtue of the in force legislation. Any opinion there in contained is solely that of the author and does not represent necessarily the opinion of the company. If this message has been received in error, please immediately notify us via e-mail and delete it.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Resumen

Angélica Liddell no solo se ha convertido en una de las creadoras contemporáneas más reconocidas en el campo de la escena, sino que también destaca por sus otras facetas artísticas. El estudio de sus poemas, diarios, cartas y otras manifestaciones del yo como los autorretratos recoge, en buena medida, el núcleo de su pensamiento y contribuye a observar todos los prismas que integran a una artista compleja. Sus textualidades, así como las propuestas escénicas, conforman su ser autorial junto a sus apariciones públicas y sus actuaciones en la vida cotidiana. La construcción de una postura artística también conlleva implicaciones sistémicas que, a su vez, tejen una red que configura el *yo* autorial participante en los campos literario y espectacular. Así pues, la presente tesis doctoral atiende a estas bases y sitúa el foco en el trabajo sobre la enunciación. En este sentido, la investigación asume una mirada híbrida entre poesía y teatralidad, pues la esfera textual y la contextual, el cuerpo, los afectos, la acción y la conducta se entrelazan en una poética liddelliana constantemente enriquecida y renovada por nuevas creaciones. En definitiva, esta tesis doctoral se ocupa de las diversas fases y obsesiones presentes en la trayectoria poética de una artista imprescindible.

Palabras clave

Poesía, teatro, Angélica Liddell, autoría, enunciación

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Resumo

Angélica Liddell non só se converteu nunha das creadoras contemporáneas máis recoñecidas no ámbito da escena, senón que tamén destaca polas súas outras facetas artísticas. O estudo dos seus poemas, diarios, cartas e outras manifestacións do eu como os autorretratos recolle, en boa medida, o núcleo do seu pensamento e contribúe a observar todos os prismas que conforman unha artista complexa. As súas textualidades, así como as propostas escénicas, configuran o seu ser autora xunto coas súas aparicións públicas e as súas actuacións na vida cotiá. A construción dunha postura artística tamén da lugar a implicacións sistémicas que, á vez, tecen unha rede que forma o *eu* de autora que participa nos ámbitos literario e espectacular. Así, esta tese de doutoramento atende a estas bases e pon o foco no traballo sobre a enunciación. Neste sentido, a investigación asume unha perspectiva híbrida entre poesía e teatralidade, xa que os ámbitos textuais e contextuais, o corpo, os afectos, a acción e o comportamento entrelázanse nunha poética liddelliana enriquecida e renovada constantemente por novas creacións. En definitiva, esta tese de doutoramento aborda as distintas fases e obsesións presentes na traxectoria poética dunha artista imprescindible.

Palabras chave

Poesía, teatro, Angélica Liddell, autoría, enunciación

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Abstract

Angélica Liddell has not only become one of the most recognized contemporary creators in the field of the theatrical stage, but she also stands out for her other artistic facets. The study of her poems, diaries, letters and other manifestations of the self such as self-portraits contains the core of her thought and contributes to observing all the prisms that make up a complex artist. Her textualities, as well as her scenic proposals, integrate her authorial being together with her public appearances and her performances in everyday life. The construction of an artistic posture also entails systemic implications that, likewise, weave a network that configures the authorial self. It participates in the literary and spectacular fields. Thus, the present dissertation pays attention to these bases and focuses on the work on enunciation. In this sense, the research assumes a hybrid perspective between poetry and theatricality, since the textual and contextual spheres, the body, the affects, the action and the behavior are intertwined in a Liddellian poetics constantly enriched and renewed by new creations. In short, the present dissertation deals with the various phases and obsessions present in the poetic career of an essential artist.

Keywords

Poetry, theatre, Angélica Liddell, author, enunciation

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A mis padres,
por pensar que en la literatura hay un futuro.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Agradecimientos

Agradezco a mi director de tesis Arturo Casas su guía y su dedicación durante estos años. El compromiso y la seriedad en el trabajo han sido siempre un fuerte vínculo.

Quiero agradecer a todo el grupo de Teoría da Literatura e Literatura Comparada da Universidade de Santiago de Compostela su apoyo, tanto en el terreno investigador como en el docente. A las directoras de la CAPD Dolores Vilavedra y Soledad Pérez-Abadín por su asesoría y su paciencia. También al personal de la Facultade de Filoloxía; este proceso hubiese sido aún más complejo sin la ayuda de Manolo Fernández Rodríguez, Luis Fernández Castro y Fernando López Casal.

Valoro el afecto y la estima de las profesoras Helena de Carlos, Rosa Marta Gómez y Alejandra Ulla, que me dieron clase en su día y posteriormente siempre estuvieron disponibles para café y sobremesa.

Doy las gracias al Centro de Documentación Teatral: a Pedro Ocaña por ser tan servicial y por el préstamo de materiales. También a Berta Muñoz por su cariño y profesionalidad. Espero que podamos seguir trabajando juntas pronto.

Deseo resaltar a la Université Toulouse - Jean Jaurès, especialmente a Emmanuelle Garnier y a las colegas del laboratoire de recherche LLA-CREATIS, que me acogieron durante mi estancia en 2019.

No quiero olvidarme de los miembros de PERFORMA y de POEPOLIT, dos equipos y proyectos que me han enseñado tanto.

Extiendo un agradecimiento enorme a todas las personas que me acompañaron durante la realización de esta tesis. Especialmente a Anxo Abuín, a Tomás Espino y a Javier Helgueta.

A mis amigas por su apoyo constante y por dotar a este proceso de múltiples dimensiones de risas y vida: a Mitzi Guerrero, Belén Tortosa, Vanesa Sánchez y Noelia Marroquín.

A mi familia, a los que están y a los que no. A mis abuelos, a Paulo, a mi hermano Martín, a mi padre Agustín Tamames y a mi madre Belén Gala por vuestro ejemplo y por vuestra inquebrantable confianza.

En Santiago de Compostela, Galicia. Mi hogar durante estos seis años.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

0. Introducción 17

Objetivos 25

Hipótesis 27

Metodología 28

1. Bajo el nombre de Angélica Liddell: *logos* y posibilidad de enunciación en/del(/tras) "yo" 33

1.1. Ser autor(a), ser creador(a), ser hacedor(a) 35
1.1.1. El umbral de la ficción y la vida. La postura de Angélica Liddell 42

1.2. Cuando lo íntimo también es exterior o escénico o espectacular: auto(ficción/biografía/presentación) en Angélica Liddell 53
1.2.1. Lo que "leen" los otros: Liddell en el peritexto 58
1.2.2. Lo que "leen" los otros: Liddell en el epitexto 62

1.3. Crear(se) en prismas. Crear(se) (a) Angélica Liddell 65
1.3.1. El discurso, el lenguaje, lo orgánico, la lengua, las vísceras. Y el cuerpo. 67
1.3.2. Espectadores y afectos. 72
1.3.3. En el interior del "texto": el yo a escena, el yo a la página en monólogos y plétora 79

2. Lo que (también) (con)forma a la artista: el "yo" (literario) más allá de la escena 87

2.1. Los "otros" textos 88
2.1.1. Fricciones entre poesía y teatro actual: lo performancístico 90

2.2. El deseo aversivo de la palabra: la artista profeta 102

2.3. A vueltas con la Modernidad: mitos y figuraciones 114
2.3.1. (Mito de) la artista solitaria 118
2.3.2. (Mito de) la artista suicida 126
2.3.3. (Mito de) la artista decadente 128

2.4. Otros componentes del "marco autorial" y posibilidades de "desequilibrio" 134
2.4.1. El papel de la audiencia y de los lectores 136

2.5. Problemáticas 137

3. La otra historia/idea de la humanidad 145

3.0. Brevísima introducción contextual 148

3.1. Civilización: hacer "lo político" 158
3.1.1. Estado, locos y bufones 176
3.1.2. Su diccionario propio 190

4. Lo prodigioso y lo sublime destructivo: poemas como abortos 219

4.1. Hacedores del monstruo (y el colectivo de la belleza: la juventud) 222
4.1.1. Los (otros) monstruos en sociedad 232
4.1.2. Las estructuras estables: la familia 255

4.1.3. La mirada sobre la descendencia 263
4.1.4. Envejecer 273
4.2. Vivir con las consecuencias 277
4.3. Origen (en la belleza) 281
5. Sin moradas: decirse desde lo sagrado 287
5.1. Raíz 293
5.2. Sedición 306
5.2.1. Ella 313
5.2.2. Él 329
5.3. Origen (en la religiosidad) 336
6. Conclusiones y resultados 347
6. Conclusions and results 355
7. Referencias bibliográficas 363
8. Anexos 393

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

0. INTRODUCCIÓN

Una doblez, un pliegue puede contener más información de la que inicialmente revela. Para explicar el origen de la materia, Gilles Deleuze, a través de Leibniz y el Barroco, habla de pliegue en el pliegue hasta el infinito, ya que todo viene de un pliegue que se expande. Por ello, revisar las capas que conforman una realidad puede implicar el descubrimiento de un tejido elaborado subyacente, pero también presentar la variedad de sus prismas. Ahora bien, para precisar más, el despliegue "no es, pues, lo contrario del pliegue, sino que sigue el pliegue hasta otro pliegue" (1989, p. 14). Bajo esta idea de transición, Deleuze aclara, tras aproximar materia y la vida orgánica: "Plegar-desplegar, ya no significa simplemente tensar-destensar, contraer-dilatar, sino envolver-desarrollar, involucionar-evolucionar" (1989, p. 17). Más adelante, añade que el despliegue es la continuación del pliegue o la extensión de su acto, la condición de su manifestación (1989, p. 51), es decir, el resultado del pliegue e incluso, después, parece sugerirse que el despliegue es el lugar de percepción del pliegue (1989, p. 121).

Estas observaciones preliminares pueden servir como impulso de unos parámetros que amparan los hilos de esta tesis doctoral, que no se propone tensar, ni alisar esos relieves, sino examinar críticamente el paisaje que generan en su convivencia. Si bien el título de la investigación dialoga con la idea de Deleuze, no se quiere perder de vista que el despliegue igualmente puede albergar una implicación más política. Según Antonio Méndez Rubio en sus consideraciones sobre el dolor, el "despliegue" recuerda también la importancia de lo frágil en los cuerpos, como una posibilidad hacia otra idea de apertura (2017, p. 130). Parece inevitable que motores como reconocer la vulnerabilidad de los cuerpos o la necesidad de ir hacia otra idea de humanidad junto a mi sujeción al poema evolucionen una y otra vez en pos de constantes apariciones. Al fin y al cabo, esta tesis doctoral también es otra forma de pliegue que tuvo una manifestación previa en mi Trabajo de Fin de Máster de 2016; esto es el "despliegue" del "repliegue" si se toman las respectivas referencias de los títulos.

La variedad de direcciones que se imbrican en esta tesis sirve como marco que apunta ya no hacia adentro, sino hacia lo diverso que reside en y alrededor del poema. Pensar en la poesía como un lugar de apertura, no reducido a ser un canal sistematizado para inducir comportamientos o prácticas, es básico. Su despliegue es estimulador de más dimensiones de pensamiento, lo cual también abre las posibilidades de experiencia y de mirada del espectador/lector.

Para una mayor claridad, una introducción a una tesis puede aspirar a construir un exordio, a recibir a los lectores, a facilitar un punto de entrada, a contextualizar o incluso a establecer una petición de principios para la reflexión. Aquí, la única columna axial constante será el trabajo de la artista Angélica Liddell, que desde hace más de treinta años lleva desenvolviendo una singular manera de hacer en escena. Sus parámetros espectaculares la han llevado a ser estimada una de las figuras más importantes del teatro español contemporáneo. Se trata de una creadora fundamental para el campo artístico actual que, en este caso, va a ser considerada más allá de las recurrentes claves de lectura.

Ante los precedentes más consolidados que sitúan constantemente a Angélica Liddell como creadora escénica y las tesis doctorales que se han encargado de estudiar su figura y su obra bajo miradas teóricas, críticas o comparatistas, parece inevitable ubicar la naturaleza teatral-performativa de su aportación artística en el centro de todo proyecto académico o artístico. Es de dominio público la cantidad de estudios, artículos e investigaciones que el acervo artístico de Angélica Liddell ha suscitado, así como los adjetivos y sintagmas a propósito de su poética que ha cosechado con el objetivo de definirla o, incluso, en ocasiones, de entenderla, explicarla o estudiarla. Así, los reiterados lugares comunes contribuyen a estrechar las apreciaciones críticas y fijar unos contornos ya conocidos desde los que contemplar tanto las aportaciones del comienzo de su trayectoria como la obra por venir de Angélica Liddell.

No obstante, esta tesis aboga por desprenderse de este enfoque y apuesta por una mirada más amplia. No se trata de una tesis sobre su producción teatral, al menos no exclusivamente. Es una tesis sobre el trabajo literario-poético de una de las creadoras multidisciplinares más actuales en el ámbito español y, además, sobre las relaciones que establece con el campo de lo espectacular. Concretamente, esta investigación se encarga de los libros editados como poesía. Esta orientación del trabajo académico no disminuye la importancia de la producción teatral ni invalida otros planteamientos, sino que pretende contribuir a una mirada más poliédrica y compleja de un fenómeno de máxima actualidad.

De hecho, Angélica Liddell no es una performer "nata", sino una artista —teatral en su mayor parte de producciones, pero también del poema y del ensayo. Una destreza bebe de la otra y todas se alimentan del hecho de que el desarrollo del conjunto de su poética ha ido a entroncarse con la *performance* y localiza en el acontecimiento escénico la mayor muestra de exposición al otro y de potencial de transformación —tanto de sí como del público, principalmente mediante el despertar afectivo. Esto es lo que la demuestra más híbrida, pero es preferible revisarlo todo gradualmente.

Por un lado, las posibilidades de representación / actuación se han multiplicado a partir del auge de los movimientos culturales en potencia hacia mediados de siglo XX. Esta situación ha motivado la convergencia de prácticas tradicionales junto a prácticas que no dejan de aumentar y actualizarse. El estado de la cuestión promueve la necesidad de indagar en las extensiones de tal espectro de manifestaciones artísticas siempre sujetas a abordajes teórico-críticos; sean fenomenológicos, hermenéuticos, epistemológicos, semióticos y / o simbólicos. Por tanto, la inclusión de la *performance*-teatral en el espectro de posibles no solo está transformando los modos de presentación, sino también la conexión con el espectador, las miradas que este dirige para poner bajo el foco de discusión conceptos como la participación, la inmersión o la emancipación[1].

Esta tesis no pretende incurrir en acrecentar teorías clásicas sobre la escena ya postuladas e incluso superadas donde el texto dramático era la base de todo. Para afrontar el trabajo de una *performance* y sus acciones, Patrice Pavis propone tratarlas como "embodied patterns of experience (formas de experiencia puesta en cuerpo)" (2015, pp. 80-85). Planteamientos como este ayudan más a aportar un ángulo para combinar todo lo trabajado en la escena con el estudio de los poemas y otras escrituras del yo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[1] El tratamiento de revisión y pensamiento sobre la actividad performativa, en sentido amplio, nunca puede responder a una lógica completa y coherente al situarse en el terreno de lo inacabado, lo procesual y lo efímero. Sin embargo, la naturaleza más tradicional de una tesis doctoral, como "*magnum opus*" debería oponerse a dichas propiedades, de modo que el mero formato de abordaje de dicha investigación se puede contraponer de manera evidente cierta parte del objeto de investigación.

Como se ha anticipado, es motivo central para esta tesis estudiar en profundidad la materia artística editada y publicada en libros de poesía. Este constituye el eje central del trabajo investigador y sobre el cual se prevé que surjan las aportaciones más sustanciales. Recibirá una atención fundamental en relación con las restantes claves artísticas.

La manera de contribuir a una visión más completa de la obra de Angélica Liddell no solo se cimienta sobre alumbrar un rumbo centrado en el poema, sino que también atiende a otras textualidades —en un sentido amplio—que componen su archivo artístico. Sin duda, prevalece la primera intención de esta tesis que se basa en abordar el camino que traza la poesía en un laboratorio creativo de enfoque eminentemente espectacular, la cual, a su vez, se enriquece al considerar otras las "exposiciones" escritas que caben en el espectro textual cultivado por Angélica Liddell. Estas pueden ser confesiones, entradas de diario, cartas, etc. Las llamadas "escrituras del yo" ejercen de "diarios de navegación". Además, la vía confesional logra enlazar, inseparablemente, con los tratados más ensayísticos y de indagación filosófico-estética.

Al mismo tiempo esta tesis no puede negar una leve pero evidente perspectiva interartística, un trabajo comparado que emana de la misma creadora al haber incidido en la fotografía o, al menos durante una etapa de su trayectoria, en el blog. A pesar de su aparente lugar secundario, las imágenes también inducen una manifestación situada entre el arte y la vida civil. Las imágenes no solo ejercen de argumentos que acrecientan las propuestas del *logos*, sino que se puede fundamentar una práctica cognitiva a través de las imágenes, ya que suman una vía más para acercarse a su poética. De hecho, las imágenes funcionan como mecanismo epistémico. Por tanto, tienen un poder inferencial. A cada imagen o captura escénica le sigue un pie de foto que reproduce de la base de datos de la que se toma y el fotógrafo o agente encargado de capturar dicha instantánea.

Más allá de lo que atañe a escena y poema, en un tercer aspecto, el entorno del texto es mucho más prolífico que a lo que papel y tinta se refiere. El recorrido que el/la artista emprende en sus obras y en todo tipo de apariciones públicas se relaciona con el concepto de autor que erige o se autoerige a su alrededor. Esto contribuye a configurar una postura literaria e incluso determina cómo se maneja la inscripción de cada artista en el campo literario. De este modo, es de gran interés cómo la acción —en el poema, en escena, en fotografía— atraviesa por completo el espacio y la materialidad, e incluso los cuerpos y las vidas (creativas).

Por tanto, existe un hilo conductor que hace que, aunque las diversas manifestaciones de una poética se entiendan desde diversas fases o ciclos, en conjunto todas admitan y respondan a una iniciativa común. Aunque sean manifestaciones independientes, existen ciertos hilos compartidos entre los textos, en un sentido amplio, integrantes de su trabajo. Así se consigue la creación de capas en las que aumenta la activación de voces o *ethea* y se complejiza la *imagen de autora* y la *postura literaria*, conceptos a los que se hará referencia pormenorizada en esta tesis. En suma, esta tesis se esfuerza en aportar un entramado conceptual teórico que incida en las relaciones de poesía y teatro-*performance* bajo la óptica de la configuración autorial.

Aunque la actividad creativa de Angélica Liddell ejerza de hilo conductor a través de estas más de trescientas páginas, esta investigación es dialogante con otras líneas de trabajo que cruzan, convergen o interseccionan con el núcleo liddelliano. Así se favorece un sistema susceptible de continuar implementándose mediante el estudio de estas influencias de heterogénea naturaleza. El relieve de estos efectos reverberantes no podría responder a un criterio exclusivamente sincrónico, sino también diacrónico. Caravaggio, Francisco de Goya, William Blake, Sylvia Plath, Ingmar Begman, Jacqueline du Pré, Marina Abramović, Gina Pane

o Vito Acconci tan solo componen una mínima parte muy reconocida de las influencias en sus obras, sean explícitas o no. Pintores, escritores, cineastas, músicos o *performers*, todos ellos requerirían revisiones en exclusiva, pero la extensión de la tesis obliga a realizar una selección distribuida en los propios capítulos. El criterio para elegir se basa en los puntos compartidos desde en la práctica del autorretrato hasta en la reflexión sobre sus propias acciones y los modos de hacer o el mero cultivo del poema, lo cual los predispone a un diálogo clave.

Tal vez resulte tentador percibir esta tesis como una panorámica sobre la trayectoria de Angélica Liddell a lo largo de tantos años sobre las tablas. Incluso es posible que, ante la variedad de intereses que ha demostrado Liddell, todo sea leído desde una perspectiva temática o compilatoria de motivos que surgen en su trabajo y, como mucho, desde el vínculo con otros creadores que garantizan una ubicación en el mapa de sus coetáneos. Es necesario aclarar que los capítulos de esta tesis no se encargan de revisar la trayectoria de una autora en sentido cronológico o la evolución diacrónica de su poética. Se ordenan por lo que ella misma ha llamado "obsesiones", esto es, ciclos de pensamiento centrados en un eje particular que, a su vez, pueden manifestarse de formas heterogéneas a lo largo de los años. Esos ejes serán lo político, la ética y la estética y las vías de la trascendencia. Si algo tienen en común todos ellos es que pertenecen al bagaje filosófico que ha acompañado la historia del ser humano desde sus orígenes y que han organizado los principales núcleos de pensamiento de la filosofía occidental.

Esta tesis tampoco es un retrato actual de la totalidad de su obra ya que, al ser una artista en activo, se prevé que sus trabajos continúen saliendo a la esfera pública y que sus apariciones se sigan produciendo. Por tanto, es posible que los contenidos aquí tratados se desactualicen o que las creaciones contemporáneas puedan llegar a contradecir cuestiones expuestas en el presente texto. Así pues, esta tesis contiene un ánimo de "engarce", susceptible de albergar próximos lazos de pensamiento y observaciones contiguas sobre Angélica Liddell o sus creaciones. Esto es, esta tesis es una aportación actualizada que se inscribirá como una parte de una trayectoria, en correspondencia justa con las observaciones críticas asumibles a una línea creativa en curso.

Además, no es voluntad de esta tesis sugerir un itinerario de lectura ni pretender ser un manual para leer la creación de Angélica Liddell, sino una apertura de aproximación a la artista y su trabajo desde otros planteamientos y puntos de vista. Los recorridos pueden ser mucho más variados y flexibles que la mecánica de aproximación que proporciona esta tesis, pero esta investigación debe decantarse por priorizar algunos focos en pos de su objetivo principal. De hecho, ante tantas precisiones, incluso tal vez el/la lector(a) piense que esto es una relación definitoria de lo que la tesis no es frente a lo que sí es. Esta labor de segmentar tan solo procura perfilar algunas bases importantes, previas a la lectura.

En otro orden, plantear esta introducción para la presente tesis doctoral exige una metarreflexión del recorrido que se traza en los capítulos. En efecto, esbozar un comentario crítico de cada uno de los apartados que se anuncian en el índice es una aspiración legítima para orientar en el proceso de lectura. Para empezar, todos los capítulos tienen una extensión e importancia similar. No obstante, esta investigación no se asienta sobre una estructura lineal. El esqueleto se erigirá en torno a una red conceptual que se construye poco a poco en el subsuelo de todos los capítulos imbricados mediante diversas "capas" teóricas, de modo que provoque la emergencia de los capilares teóricos relevantes en momentos concretos. Así, la propuesta teórica que se desarrolla en el capítulo uno encuentra su extensión en los capítulos subsiguientes, tal vez como un despliegue.

Por el tipo de estructura, puede parecer que la dirección de trabajo se vuelve muy concéntrica, ya que cada capítulo aporta una capa más de complejidad a un mismo núcleo. Aunque pueden entenderse de manera autónoma, estos estratos se completan recíprocamente y, hasta cierto punto, funcionan como un tejido que se retroalimenta al direccionarse de unas partes a las otras. Esto genera unas líneas transversales de pensamiento y de análisis, que se especifican en el apartado de "hipótesis".

En cuanto a la organización más específica de la tesis, hay que matizar que existe una pequeña escisión interna, no explícita, que organiza la distribución de los capítulos. Uno y dos comparten más líneas comunes y se pueden comprender mejor en una lectura integrada, mientras tres, cuatro y cinco tienen un planteamiento análogo en tanto que cada uno de ellos responde a una obsesión concreta que exige una contextualización teórica acotada, una asociación y diálogo con otros/as creadores/as.

El capítulo uno se centra en abordar las bases teóricas que subyacen a toda la tesis doctoral para hablar de la configuración autorial y cómo se aplica a Angélica Liddell, así como qué se puede deducir del *sitio postural* que ella ha decidido habitar. Esta ubicación en el sistema literario es muy compleja de formar, ya que no solo se alimenta de declaraciones públicas o de apariciones, sino también del propio trabajo literario y espectacular. Por ello, es de interés considerar el término "hacedora" como parte la argumentación. El primer subcapítulo procura, tan solo, crear unos cimientos teóricos a partir de los cuales se pueda trabajar en las capas que la enriquecen.

El segundo apartado se introduce en la autoficción y cómo convive lo íntimo con la exposición pública, tanto en ámbito artístico como fuera de él. También se recurre a charlas individuales, entrevistas colectivas y otras formas de testimonio que permitan un mejor conocimiento de la concepción escénica y poética de esta creadora. La misma atención se aplica sobre la paratextualidad de su obra literaria: prólogos, epílogos, resúmenes e información variada de, entre otras, las portadas o las notas de imprenta.

En cuanto al tercer subapartado, el gran desafío es cómo se conjugan los distintos niveles de reflexión y de repensarse a una misma junto a su autoproducción a través de la escritura. Lógicamente es necesario ahondar en todo el proceso articulatorio, inclusive el despertar afectivo, que no conlleva una renuncia del pensamiento filosófico o de las argumentaciones complejas. Si se buscan recursos compartidos entre la escena y los textos no escénicos, cabe dividir la atención sobre dos ejes. Hay que tener en cuenta que los monólogos comparten la enunciación en primera persona del singular que también reside en la enunciación en el poema. Además, en muchas ocasiones, estos abren una proyección hacia un "tú", que concierne al público en escena, lo mismo que consigue el poema con una potencial segunda persona del singular. La plétora también es una herramienta común. Ambos constituyen una base fundamental que une el discurso espectacular y los "restantes" fragmentos, por lo que se convierten en ejes vinculantes de las diversas manifestaciones escriturales de este estudio. Aun así, no pretenden desentenderse de la *actio* y en este terreno, cabe visualizar el recurso clave que ha supuesto en diálogo.

El capítulo dos se encarga de crear una introducción de aquellos textos que no son estrictamente trabajados en escena. Una vez explicado que no solo se puede hablar de creación escénica y haber establecido la importancia del poema, se apuesta por perfilar las presentaciones de autora que realiza Liddell, las cuales competen a su imagen como artista. Tal vez en este caso la cercanía entre la figura de la artista real Angélica Liddell y las voces en el poema esté

menos atravesada de estratos que complejicen la conexión entre ambas. Cierto es que tanto la idea de una artista profeta como la de una artista heredera de ciertos mitos modernos —la artista solitaria, la artista suicida y la artista decadente— concretan una de las inquietudes que arrastra Liddell: la combinación de lo por venir y lo primitivo. Por tanto, en este espacio también se desarrollan los vínculos que la presentación de sí hace surgir en torno a la figura de Liddell.

Hacia el final de este capítulo existe un espacio para pensar que no solo la artista crea o expande su marco autorial, sino que también su entorno personal, profesionales del gremio o sus colaboradores ocasionales contribuyen a su cultivo y mantenimiento. La multiplicación de personas a su alrededor puede aumentar las posibilidades de equilibrio o desequilibrio, pero también en dicha labor tanto la audiencia como los lectores ocupan un espacio importante. Esta expansión inherente a su producción artística también es un tránsito para hablar de problemáticas que pueden emerger, tales como la mercantilización del trabajo de Liddell en un caso donde la importancia del "yo" no es fortuita, la creación (no pretendida) de una marca personal o la posibilidad de que otros creadores obtengan rendimientos propios a base de un trabajo ajeno. Si bien la comercialización de los libros incita a un estatuto mercantilista de su poética, esta tesis demuestra una creciente curiosidad por averiguar cómo se desenvuelve y ejerce influencia dentro y fuera de estas estructuras simultáneamente.

En su conjunto, el capítulo dos es transición hacia la dinámica interna que desarrolla el trío de capítulos siguientes. Ya introduce poemas y una lectura paralela con el trabajo escénico. También conduce la intersección de la imagen de sí y la presentación de sí de Angélica Liddell con la conocida poeta estadounidense Emily Dickinson, cuya sombra atraviesa toda la producción de Liddell hasta el presente. Cierto es que los tres capítulos siguientes se encargan de profundizar en los intereses creativos de Liddell, pero no es tan simple. También es su tarea revisar la presencia del poema en debates contemporáneos, sean políticos, éticos o estéticos.

El capítulo tres se centra en el trabajo sobre la resistencia en la extrema vulnerabilidad y en la fragilidad como núcleo de acción. También se enmarca en la tentativa de localizar los quiebres del discurso "hegemónico". Igualmente aborda cómo la poesía trabaja como acto político en su "impertinencia", molestia, incorrección, denuncia o las diversas concepciones del compromiso. Cabe interrogar el alcance de la acción y el punto en el que la poesía también se vuelve partícipe de tales propósitos, esto es, qué códigos eminentemente enunciativos implica tal desarrollo.

En el primer subapartado, se considera la idea de Estado y cómo influye en las figuras enunciadoras clásicas, como el bufón y el loco, que son recuperadas y actualizadas. De connotación más moderna es el segundo subapartado, que permite la incorporación de términos a un léxico útil de cara a las propuestas de Liddell. Esto tiene dos claves latentes: una es la necesidad de encontrar otra idea de humanidad para ser humano. La otra es la oportunidad de incorporar o reivindicar léxico que no solidifique los límites del pensamiento, sea antiguo o nuevo, en consonancia con la trabajada referencia a la taza de té de Wittgenstein. Sobre estos planteamientos, resulta innegable la sumamente trabada relación con Rodrigo García, sea en su orden vital, sea en sus discursos y poéticas y en la atención académica más actual. Del mismo modo, muy reconocida es su conexión con Romeo Castellucci y la Sociètas Raffaello Sanzio, una afinidad en términos principalmente escénicos y ensayísticos.

El capítulo cuatro se dedica a reflexionar los puntos de tensión entre lo ético y lo estético. La relación con la violencia de lo real abre un abanico profundo de opciones a la hora de retomar la ficción y la purgación de la violencia. Otra dedicación exclusiva de este capítulo es la

ampliación del concepto del monstruo, con lo que se contemplan tanto los monstruos clásicos —como Frankenstein— como lo monstruoso de las grandes herencias civilizatorias que se perpetúan —como las estructuras familiares o la reproducción. De pertinente interés será la intersección con Jan Fabre, en especial con sus *Diarios nocturnos (1978-1991)* y alguno de sus monólogos, donde se aglutinan reflexiones que permiten un seguimiento paralelo a su creación escénica. Lo mismo ocurre con Carlos Marquerie, una referencia incuestionable ya que forma parte del círculo creativo de la artista y ha colaborado con ella en diversas ocasiones. No obstante, el polifacético creador madrileño también cuenta con una obra personal.

Por último, es materia del capítulo cinco tratar cómo se relaciona la poética de Angélica Liddell con la religión, la trascendencia y la misticidad. Se revisa el sacrificio, el auto sacramental y la ascesis —ascestética— como claves de tradición religiosa que están en el trasfondo de su pensamiento, junto a todas las sediciones y rebeliones en las que incurre la artista en su particular cultivo de la trascendencia. Los dos referentes para este capítulo serán Teresa de Jesús como referente clásico y Pier Paolo Pasolini para argumentar los desafíos a Dios.

Es el momento de avanzar el corpus considerado. Hablar de Angélica Liddell parece orientar hacia un corpus bastante consolidado a día de hoy y con un lugar/estatuto muy reforzado en el imaginario colectivo. Esta incuestionable relevancia se reafirma en la fructífera suma de publicaciones que se "fijan", bajo el peligro de su consagración, en libros de tinta y papel que pretendidamente (o no) ya conforman su particular "acervo".

En poesía hay que destacar: *Frankenstein* (editada en poemas y estrenada en 1998) y *La historia es la domadora del sufrimiento:2006, Los deseos en Amherst* (2007), *Una costilla sobre la mesa* (2018), *Via Lucis* (2015), *Dicen que Nevers es más triste* (2019), *Guerra interior* (2020) y *Veo una vara debajo del almendro. Veo una olla que hierve* (2021). Todos ellos han sido publicados como "libros de poesía" —o libros misceláneos donde se contienen poemas— o en colecciones relacionadas con el poema. De hecho, la colección Poemas Desechables y, esencialmente, La uÑa RoTa ocupan un papel fundamental. Parecen responder a un "registro" de la poesía, quizá también expandida, no escindible de un contexto creativo más vasto[2].

Las principales piezas escénicas que se tratan en esta tesis serán *Suicidio de amor por un difunto desconocido* (1999), *La falsa suicida* (2000), *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once upon a time in West Asphixia O hijos mirando al infierno* (2002), *Hysterica Passio* (2003), *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Broken blossoms* (2004) y *Yo no soy bonita* (2005) que pertenecen a "La desobediencia, hágase en mi vientre", *Y cómo no se pudrió, Blancanieves* (2005), *El año de Ricardo* (2006), *Mi relación con la comida* (2005), *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007), *Anfaegtelse* (2008), *Te haré invencible con mi derrota* (2009), *La casa de la fuerza* (2009), *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* (2009), *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert* (2011), *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* (2011), *Ping Pang*

[2] A nivel editorial, cabe subrayar que la naturaleza porosa de sus publicaciones y su intenso esfuerzo por poner en contacto poesía y acción cimentadas sobre la palabra ya funcionan como intentos reales de revertir un purismo genológico del cual también huye esta tesis. "Transfusiones escénicas: usos domésticos de la palabra y la acción poéticas aquí y ahora" se llamó un ciclo de pensamiento sobre nuevas facetas de la poesía, celebrado en la Biblioteca Nacional de España en 2017 y dirigido por Carlos Rod, uno de los editores de La uÑa RoTa, que sentaba en la misma mesa a nombres como Ángela Segovia o María Salgado. En este caso, no deja de tener cierta lógica recurrir a las "transfusiones", pues la atención se desviará hacia los textos que se sitúan fuera de la escena, pero se avienen a una "convivencia" con ella.

Qiu 乒乓球, (2012), *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* (2013), *Primera carta de San Pablo a los Corintios*. *«Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»* (2014), *You are my destiny. Lo stupro di Lucrezia* (2014), *Tandy* (2014), *Esta breve tragedia de la carne* (2015), *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* (2016) y *Génesis VI, 6-7* (2017). Piezas más contemporáneas como *Una costilla sobre la mesa: madre* (2019) y *Una costilla sobre la mesa: padre* (2021-2022) reciben una atención híbrida, con menores alusiones escénicas y más centradas en sus poemas y textos. Escasamente se mencionarán *Terebrante* (2021) o *El orgullo de la nada* (2016), dirigida por Angélica Liddell, aunque no protagonizado por ella, que se llevó a escena en el Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. También habrá referencias al documental *Angélica (una tragedia)* dirigido por Manuel Fernández-Valdés Calderón. A pesar de conocer trabajos escénicos en los casos de "Lesiones incompatibles con la vida" (2003) y de "San Jerónimo" (2012), las aproximaciones que se ofrezcan a ambos son tratadas desde el texto.

Esta tesis no se plantea abordar la totalidad de la obra de Angélica Liddell, ni siquiera todos sus poemarios. Aunque existan registros de ciertas piezas escénicas, no es posible acceder a archivos audiovisuales o textuales que permitan ni su visionado ni su lectura. Tal es el caso de *El jardín de las mandrágoras* (1991-1993), *Dolorosa* (1994), *La cuarta rosa* (1996), *Boxeo para células y planetas* (2006), *The Scarlett Letter (*2018) y *Liebestod. El olor a sangre no se me quita de los ojos. Juan Belmonte* (2021). En estas circunstancias también está un ciclo de comedias que se inició con *Haemorroísa*, *Haemorroísa hasta el Polo Norte* y *Haematuria Survival Killer* (2002, p. 135), mencionado en la entrevista que dirige Itziar de Francisco en 2002[3]. No solo obras de sus comienzos están en esta situación: *Lo Frío y Lo Cruel* aparece en el sitio web fiable denominado http://miputocalendario.blogspot.com/ con los siguientes datos "26 y 27 de Abril. BOCA BIENAL DE ARTE. Convento de Tibaes. Braga". Igualmente, dentro del anuario 15-16 del Teatro Pubblico Pugliese, el nombre de Angélica Liddell surge vinculado al proyecto "Misteri e Fuochi", marco en el que dirigió *Las puertas de la carne*. También existió un trabajo conforme a *El Decameron* en 2016 durante una Residenza en Venecia (Ferraresi, 2016).

Por otro lado, prácticamente nada se sabe de una línea narrativa que le refería de Francisco en su entrevista (2002) formada por *En el suspiro*, *El lucernario embozado* y *Camisones para morir*, el último de los cuales recibió un premio. Del mismo modo, aunque cuente con un premio entre sus bienes simbólicos, *Greta quiere suicidarse* tampoco se contempla (de Francisco (2002)). En situación análoga se encuentran conjuntos de poemas como *La pecatriz* y *Vomitorio del santo,* de nuevo citado en la entrevista con de Francisco (2002), que se han convertido en inaccesibles. De hecho, ni siquiera existe una primera edición de muchos de ellos. La tesis de María Velasco también recoge la mayor parte de estos títulos. Tampoco se contemplan obras dirigidas por Liddell para otras compañías. Valga el ejemplo de *Caldo de cultivo* de la Compañía La Tartana, Teatro Pradillo (2003) dirigida por Liddell y Laura Kumin.

[3] La propia naturaleza de lo teatral-performativo y, en última instancia, del arte de acción complica no solo la aportación de criterios definibles sino también la obtención de un objeto final y su inclusión como archivo. La falta de registro de los materiales puede provocar imposibilidad de facilitar dichos instrumentos de trabajo o la escasez de ejemplos espectaculares. De hecho, esto se concreta en los heterogéneos impedimentos para la localización y disponibilidad de grabaciones de *performances* que establecen los límites de este estudio y filtran el enfoque. Aun así, se tratará de atender a la mayor parte de espectáculos posible mediante grabaciones o asistencia en directo.

Por último, la asimilación del trabajo performativo a un producto cultural supone fricciones que tambalean la naturaleza original de estas intervenciones y provocan un debate que atañe tanto a la conservación de las piezas escénicas en DVD, aún en repositorios públicos, como la filmación de la película de Manuel Fernández-Valdés. Esta se tendrá en cuenta de manera secundaria[4].

OBJETIVOS

Dentro de los propósitos de esta disertación, se podría considerar como un objetivo primario revisar analíticamente toda la producción de poemas de Angélica Liddell. Igualmente atañe a esta tesis incorporar las propuestas más recientes de Liddell al repertorio inicial —ya que últimos poemarios datan de 2020 y 2021— y a los debates propuestos. Es más, ante el desconocimiento que circunda cualquier texto no abordado en escena, esta tesis incluso puede interesarse por las cartas, las confesiones, las entradas de diario y otras manifestaciones artísticas asociadas a la palabra o la imagen.

No obstante, en una indagación más profunda, se descubren otros objetivos más complejos. En primer lugar, subyace a toda la tesis cómo se traba la relación del poema con lo espectacular. Las fronteras artificiales que separan los poemas de los discursos en/de/para la escena resultan un foco central de cuestionamiento. A su vez esas separaciones hacen que las textualidades adquieran nomenclaturas diversas en favor de evidenciar tales distinciones, pero no es necesario hacer perdurar este planteamiento. En realidad, un poema o un espectáculo de Angélica Liddell se pueden entender como diferentes cristalizaciones de un mismo estímulo. Los ciclos obsesivos de Liddell estructuran sus intereses, como un sistema a partir del cual se producen diversos puntos de llegada. Así lo explica ella misma durante la Biennale de Teatro 2016: "utilizo todos los medios a mi alcance para expresarme […] todo lo veo dentro de un mismo empeño que es la expresión. Es verdad que no distingo muy bien entre si escribo una poesía o hago una foto […]" (2016). Esto no excluye que los trabajos no escénicos puedan recibir una lectura independiente o una consideración autónoma. Solo que una visión más integrada puede aportar las articulaciones que regulen estas relaciones.

Ahora bien, cómo trabar la relación de teatro y poesía también incita otros debates. Por un lado, hablar de una poeticidad del teatro podría llevar a rescatar aquellos elementos que habitualmente aparecen asociados a lo poético, desde recursos retóricos básicos como la metáfora hasta un cierto lirismo. Más preciso para esta tesis será ver cómo, al imbricar teatro y poesía, lo discursivo se convierte en el eje de unión, fundamentalmente con el manejo de la primera persona del singular como herramienta reguladora. En una línea paralela, cabe revisar las concepciones subversivas que le son asociadas a la poesía desde el teatro contemporáneo.

Pero no se trata solo de teatro, sino de teatro-performativo. Someramente, la *performance* es una manifestación de continua resistencia; se constituye para evitar la mera construcción de una poética de su actividad que la petrifique como propuesta artística taxonomizable y definible. Es en la medida en que redefine siempre sus líneas de ruptura, con lo cual surge una problemática paralela entre el artefacto libro, editado y publicado después del acontecimiento escénico, y la naturaleza única y presencial de la *performance*. No obstante, los libros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[4] Al afrontar un pensamiento situado, media la paradoja de mi propia posición como agente pensador de tal corpus al ser simultáneamente público, lectora e investigadora, pero financiada desde una institución de poder para desarrollar esta labor. Del mismo modo, influye mi construcción del discurso y el lugar técnico, institucional y geográfico desde el que produzco, enuncio y afirmo.

relacionados con la dramaturgia no serán el eje de interés de esta tesis, sino los libros de poemas de esta artista.

Por otro lado, la convivencia de lo escénico y el poema ha derivado en que surjan debates sobre la ejecución escénica, sobre lo recitado, sobre lo encarnado. De ello derivan las indagaciones a propósito de la poesía en voz alta y aquello que se ha denominado *perfopoesía*. Esta tesis pretende aprovechar precisamente la constante pervivencia de las propiedades de la *performance* que la mantienen próxima al campo poético, muy sensible a las actualizaciones artísticas y culturales. Esta correlación se fortalece cuando creadores de ambas partes aprehenden un interés por hibridar principios originalmente unilaterales hasta afrontar un corpus que conjugue *performances* impregnadas de poesía y viceversa. El mismo Vito Acconci comenzó con composiciones poéticas que derivaron en una estela artística de actuación. La experiencia de esa condición fronteriza revela un recorrido común entre disciplinas no tan lejanas. Así cabe preguntarse si un poema escrito por un artista *performer* es una no-puesta en escena con posibilidades o un elemento desechado, con una propiedad espectacular en potencia pero sin ejecutar. En este caso, también es pertinente cuestionar si se trata de una poesía escénica o si es poesía con potencialidad de performarse, lo cual requiere pensar un nombre específico para tal naturaleza textual. Esta tesis aboga por lo performancístico.

Por extensión, y aunque haya una actividad espectacular más dominante o visible en algún caso concreto, habrá que ver cómo se traduce esto sobre la(s) persona(s) ejecutante(s) que dirigen; será necesario hablar de *metteuse en scène*, *performise*, poeta u otros sustantivos más englobadores de todos los prismas de una poética y sus heterogéneas manifestaciones.

En segundo lugar, es fundamental estudiar cómo todo ello contribuye a crear una imagen de autora y una postura literaria, que se asienta sobre el trabajo propio de la autora, su exposición exterior y el bagaje de pensamiento que proyecta, pero también sobre el círculo de gente que la rodea, el público que recibe cada una de sus obras, etc. De este modo, se evidencia que no solo depende de una labor personal, sino del encaje que reciba en el sistema literario, cuestión que muchas veces queda fuera de su control. También las conductas de un autor pueden revelarse en sus trabajos escénicos y literarios. En esta investigación, hay que tratar la presencia de los *ethea* que se extienden por la base de todas las textualidades[5].

En tercer lugar, en esta tesis también se investiga cómo se produce un trabajo intertextual e interartístico con los creadores de diversas tradiciones relacionados con el poema y la escena, y cómo se nutre de ellos y de sus trabajos para perfilar un lugar en el sistema literario. No es objetivo de esta tesis determinar una nómina de creadores o poetas que tienen relación con Angélica Liddell, que comparten términos creativos con ella o que se sabe que están unidos por los mismos intereses. Una lista responsable de tales objetivos tendría un carácter interdisciplinar, no solo en los diferentes campos artísticos, sino también en todas las disciplinas de humanidades. Además, no sería sensible solo a lo artístico, lo intertextual y/o lo intermedial, sino también incluso habría un espacio para aquello que se sitúa en lo "parartístico" como otras apariciones fuera de la escena. Además, cuantitativamente, sería inabarcable. Por ello, se aporta una mínima selección. Estos serán Emily Dickinson, Rodrigo García, Romeo Castellucci, Carlos Marquerie, Jan Fabre, Teresa de Jesús y Pier Paolo Pasolini.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[5] Dentro de las traducciones de la disciplina del análisis del discurso, los términos *ethos* en singular y *ethe* en plural son los utilizados desde la tradición aristotélica hasta las investigaciones de Meizoz o Maingueneau. En esta tesis, se respeta esta decisión y, por corrección lingüística y etimológica, se opta por usar el singular *ethos* y el plural *ethe o ethea.*

También existen objetivos menores como horadar distintos "surcos" / líneas de trabajo para evitar caer en una excesiva etiquetación por agotamiento y repetitividad. Las lógicas de sentido de las que se parte son las apuestas constantes de Liddell, basadas en el dolor, en el cuerpo, en el sacrificio, en los límites mentales y lingüísticos, así como sus quiebres. Más allá, también dentro de su poética, será de gran importancia tratar el conflicto que la artista desarrolla con la palabra; la peligrosidad de la lengua y, al mismo tiempo, su reivindicación. Esto atenderá a la mayor complejidad que demuestran sus trabajos. Asimismo, se necesita observar la poética de Liddell en conjunto y estudiar cómo cada contribución se orienta hacia una dirección posterior y, aunque no se esgriman argumentos para enfocar su obra de manera total, sí es preciso observar si existen vías conductoras hacia una dimensión epistemológica, política o ética propositiva novedosa.

HIPÓTESIS

Ante el objeto de estudio contemplado y el escenario de objetivos, cabe la posibilidad de formular algunas hipótesis fundamentales. Si se tiene en cuenta que se aborda un objeto de estudio a medio camino entre literatura y escena, es razonable pensar que la metodología es híbrida. Igualmente, parece acertado que los ejes en común entre las distintas disciplinas sean las articulaciones que acerquen las vertientes de estudio. La utilización de elementos como la "actuación", las "apariciones" o las "exposiciones" sirven como bisagras entre todas las líneas metodológicas, así que atraviesan todo el corpus principal de la tesis.

En cuanto a otro objetivo ligado con la idea de *autora*, el contraste que ejercen cada uno de los poetas o creadores escénicos seleccionados ayudará a perfilar el lugar en el que se sitúa Angélica Liddell en el sistema literario, puesto que no es exclusivamente actual. Esta tesis se esfuerza por apreciar las heterogéneas posiciones híbridas que despliega Angélica Liddell: se sitúa entre lo antiguo y lo nuevo —léxico usado, lecturas que la nutren y prácticas. Por otro lado, su planteamiento escénico oscila entre lo dramático y la *performance*, poesía de herencias clásicas —la prioridad sobre el "yo" enunciador y la perpetuidad de principios reduccionistas de la Modernidad, la naturaleza inherente subversiva— y exploradora de nuevos caminos de la lírica —con las voces poéticas. Incluso, las vertientes creativas son híbridas: teatralidad, poesía y *performance* se combinan y se pueden entender en conjunto.

Sin duda, aunque las teorías teatrales contemporáneas y los estudios de la *performance* han ubicado la importancia de la palabra en un nivel equivalente a otras partes del trabajo escénico, el discurso es inevitablemente fundamental ya que también une lo civil y lo artístico. En concreto, la enunciación es la espina dorsal para entretejer los objetivos de la tesis y las variadas disciplinas de aproximación. Por un lado, las declaraciones públicas, explicaciones y otras manifestaciones, aunque relacionadas con su estética creativa, así como prácticas de la vida cotidiana y la conducta se tienen en cuenta en la configuración autorial. Por otro lado, la convergencia de todos los textos artísticos liddellianos parece establecerse mediante la imbricación de textos contenidos en libros editados como poesía y, a su vez, voces que se desarrollan en escena que también aparecen en los poemas. Así, se contempla una visión más integrada de todas las producciones de una misma artista, con lo cual la mirada no se reducirá a la escena. Se estudiarán las escisiones y conexiones de la vida civil y la vida artística.

Concretamente la enunciación en primera persona será el eje fundamental: si bien en teatro la enunciación del "yo" hace pensar en el soliloquio o en el monólogo, en poesía arrastra toda una tradición dominante de prácticas que han invisibilizado cualquier otra manifestación. Por

tanto, el acercamiento a ambas puede ser diverso, aunque los límites que separan tales manifestaciones parecen flexibles. Además, la propia Liddell ha mencionado la no consideración del tipo de textualidad en el que cristalizan sus obsesiones. Una misma matriz puede optar por distintas líneas de desarrollo abiertas.

Por último, las situaciones concretas, estos son, los marcos específicos de pensamiento son otra vía de acceso a las tareas que se plantea esta tesis. Por ello, hay que reflexionar cómo se desarrollan líneas de pensamiento —políticas, éticas-estéticas, espirituales— compartidas en cada una de las textualidades. Igualmente resulta interesante revisar si se puede hablar de planteamientos de *metapoiesis* en el poema.

En el terreno de la poética liddelliana, aceptar la necesidad del dolor como motor será fundamental para construir el sistema poético. Purgarse para evitar la violencia real implica repensar conceptos como la catarsis, la redención o el sacrificio, incluso en un sentido primitivo y social. Lo mismo ocurre con el (auto)sacrificio y la redención, para crear un comienzo desde otras bases que ayuden a la humanidad. Ello se sustentaría sobre la ambigua concepción de la lengua: la lengua certera y la lengua quebrada.

Igualmente, es necesario plantear qué relación entabla Liddell con aceptar la condición animal del ser humano, la no preparación ante los dolores, el renovar la experiencia ante cualquier acción. Será imprescindible considerar cómo se procura el despertar afectivo, y si es acaso compatible con el *logos* y el pensamiento. Todo ello podría encontrar su reflejo en desprender al ser humano del imperativo de la razón y de los valores heredados de la Ilustración. Esto también implica un trabajo de resistencia y, seguramente, una búsqueda. Incluso parece forzoso dedicar esfuerzos a pensar la labor de retorno y de génesis constante.

Por supuesto, se trata de huir de perspectivas teleológicas. Desde el enfoque investigador, se rehúsa un planteamiento jerárquico respecto al conocimiento que sitúe la perspectiva de esta tesis como superior. Más bien, es preferible pensar en la suma de un despliegue más, más integrador de las heterogéneas manifestaciones artísticas de su poética. Así se afronta una visión más compleja.

METODOLOGÍA

Aunque el proyecto de tesis valoró diferentes metodologías sobre las que asentar la investigación y esgrimió sus argumentos para defender el abanico en el que se inscribe, la metodología básica que sigue esta investigación se asienta sobre las teorías de análisis del discurso. Esta línea de trabajo que emergió en Francia, Reino Unido y Holanda se ha extendido a otros lugares nacionales o internacionales. Los principales conceptos sobre los que se apoya esta metodología son tres: postura (literaria), presentación de sí y *ethos*. Las tres son contribuciones que se complementan entre sí o se imbrican con el objetivo de ayudar a pensar lo que hoy en día se entiende por autor/a. En el caso de Liddell, la construcción de una identidad autorial se afronta desde una trayectoria compleja que añade capas a la construcción de sí y perfila la postura literaria. Está claro que, además de instituir un campo de estudio autónomo, estas nociones se relacionan con otras disciplinas de pensamiento pertenecientes a la rama de las humanidades o a las ciencias sociales, como la sociología o la antropología. Incluso es posible incorporar una perspectiva feminista que, en este caso, tan solo se dejará apuntada.

Esta tesis afronta cómo el ser sujeto enunciador dentro de la obra tiene repercusiones sobre el comportamiento, la actuación o la idea de creador fuera del texto y, consecuentemente, explica el porqué de la recepción de ciertas valoraciones o etiquetas genológicas —dramaturga

en vez de poeta— o artísticas —constructora de escena en vez de observar su atención a la imagen o como escritora de textos (ensayísticos, etc.). Simultáneamente, también la actuación en la esfera pública desvela un entramado de pensamiento y, por tanto, unos procedimientos efectivos a la hora de cultivar una línea literaria y espectacular personal, sean retóricos, argumentativos, etc.[6] Estos se reflejan en el devenir de su trabajo, pero también en los textos que van más allá del acontecimiento escénico. Aunque este último sea la principal prioridad de muchos creadores actuales, es indispensable aludir a aquellos textos/ productos literarios que se editan, se imprimen y se venden en el mercado. Este campo de estudio se comprende al amparo de la sociopoética, del análisis del discurso.

Se pretende abordar cómo se desenvuelven la conducta y las prácticas no escénicas. Por ello, es necesario revisar la construcción de otros textos y de la enunciación en el poema. Otro eje será la teoría del poema y de la enunciación poética. La teoría literaria en su confluencia con el pensamiento filosófico ha aportado resultados esenciales en la comprensión evolutiva de la enunciación poética. En esta tesis, principalmente centrada en la voz poética y el dialogismo, la construcción del poema será fundamental a la hora de tratar el "yo" enunciador y las direcciones a un "tú", lo cual no restringe posibilidades a otras opciones enunciativas. Incluso se repiensa la (supuesta) exposición de la persona/máscara para la contemplación de otro tipo de poeticidad, lirismo o "liricidad", hasta visiones de la poesía como disidente y la poesía de protesta, como fuera la propuesta por James Scully (2017, p. 12). En el nivel más cercano al texto, el análisis enunciativo de los poemas será fundamental para entender las labores de la tesis: el engranaje de poesía y escena, la construcción autorial y las polimórficas influencias que se entrelazan en Liddell.

Por otro lado, actualmente se asiste a un momento histórico en el que se reconoce una profunda urgencia de los estudios del cuerpo, dentro y fuera de las humanidades. Así lo contemplan innumerables textos que se esfuerzan por perfilar las "cartas críticas de navegación" referentes al cuerpo. Los sintagmas *del* cuerpo, *al* cuerpo, *sobre el* cuerpo o *desde el* cuerpo reflejan un debate muy vigente, que conecta desde la práctica evolutiva heredera del *happening* hasta la indignación ciudadana y la reivindicación social más contemporánea, sobre los que se entretejen los abordajes en la modernidad o en la posmodernidad.

En esta tesis, el tercer eje metodológico es la estética de la performatividad. Las últimas aportaciones de los estudios teatrales performativos, mediante el curso emprendido por los estudios de Erika Fischer-Lichte y Hans-Thies Lehmann, continúan apoyando los nuevos territorios de la estética performativa y otros modelos de la dramaturgia. A través de varias publicaciones, José Antonio Sánchez propone:

> Cuando hablamos de teatralidad vs. performatividad no estamos contraponiendo teatro dramático a arte de acción, contraposición estéril, sino dos paradigmas de comprensión, de comportamiento y de actuación social que se pueden manifestar tanto en el medio escénico, como en el de las artes visuales […] La teatralidad es el territorio

[6] Cuando se habla de "actuación pública" en Angélica Liddell, se debe tener en cuenta que no solo se refiere a sus apariciones en entrevistas o en conferencias, sino que también hay que considerar su trabajo escénico. Conceptos como "exponerse" o "presentarse" se tornan fundamentales porque conectan su trabajo artístico y varias líneas teóricas como el análisis del discurso, la presentación de sí en la vida cotidiana junto a las teorías escénicas performativas, posdramáticas o postespectaculares —sobre todo, en tanto que ella no comulga con la idea de representación ni de mímesis clásica, sino que apuesta por la presentación o "auto realizarse". Además, en su caso, esto se agrava si se tiene en cuenta que suele desarrollar monólogos que la propia Liddell enuncia y articula en escena.

> de la máscara. La performatividad lo es del enmascaramiento, del tránsito constante de la sinceridad a la máscara y de la máscara a la sinceridad (2011, pp. 25-28).

Así se pensará en cómo sobrepasar la mímesis hacia otras formas de trabajo escénico que explica la huida de la mímesis y el paso de la representación a la presentación, tal vez a la exposición. En Angélica Liddell, existe una distancia entre la vida civil y la vida artística, con lo cual también se manejan bases estéticas.

Además de la exposición/ actuación, lo común a las tres disciplinas de pensamiento abordadas es la palabra. Valga la aclaración de que, en los estudios escénicos y de la *performance* contemporáneos, la palabra ha pasado de ocupar un lugar privilegiado a ser un elemento más, de importancia equivalente a otros agentes intervinientes. Por ello, sin voluntad de establecer un criterio prioritario de la palabra por delante de cualquier otro activo literario-espectacular, que a su vez recupere unas consideraciones tradicionales que definieron el *logos* como esqueleto axial de la comunicación literaria, el principal interés reside en la raíz discursiva[7]. Particularmente, si bien es cierto que la praxis o la pura acción es relevante, en Liddell el texto se continúa valorando y es el eje inicial a partir del cual se trabaja. Luego se organiza el caos, así se lo explica a Marion Cousin en una entrevista: "Il y a toujours un texte en amont, plus ou moins organisé. Mais la plupart du temps, les répétitions le font voler en éclats" (2013).

La trayectoria "perfoteatral", en su esfuerzo por revisar los pliegues de la materia humana y la carne, puede responder a la lógica de exploración de lo liminal y la creación de una ritualidad o la práctica de una liturgia. Será necesario aclarar qué dispositivos y quiénes se activan en ese proceso, en consonancia con la definición de Agamben (2015). En el terreno de lo teatral-performativo, presencias, carencias y (de)formaciones de la palabra, del discurso —así como del cuerpo (real y textual)— crean una conexión que puede atravesar el papel, las voces que la corporeizan y la entidad del sujeto enunciador. Quién habla en el poema y quién en la escena; el "decir la escritura", el acto de enunciar encabeza las reflexiones sobre el cuerpo que las encarna. Por ello es necesario afrontar cómo se sujetan los discursos a la lengua, cómo se maneja la enunciación.

Por todo ello, el peso se asienta sobre una dimensión enunciativa pragmática dominante a la cual se le pueden añadir líneas estéticas y epistémicas. No obstante, a mayores, esta intersección también implica una atención teórica sobre otras disciplinas y ángulos; esto es, nuevas inscripciones en terrenos que circundan la filosofía, como la ontología, además de conocimientos propios de las ciencias sociales de manera secundaria como la antropología.

Estas bases son comunes a toda la tesis y cada capítulo contribuye a su cultivo y progresión. Es decir, el tratamiento metodológico y las referencias disciplinares no quedan circunscritos a un "marco teórico aplicado", sino que subyacen a todos los demás capítulos y son compatibles con aproximaciones teóricas singulares, acordes a las necesidades específicas de otras fases creativas que serán tratadas en los capítulos tres, cuatro y cinco.

[7] Aunque el paradigma posdramático ejerza una influencia teórica sobre la manera de aproximarse a las creaciones liddellianas y el discurso ocupe un espacio de importancia similar a otros elementos escénicos, la palabra en Angélica Liddell tiene una gran importancia y uno de los ejes es analizar cómo se necesita mientras que se rechaza. El hecho de atender a ciertas manifestaciones textuales de la poética de Liddell no significa que la creadora haga teatro de texto. Lo concerniente a la palabra en los trabajos de Angélica Liddell no tiene mayor fundamento que otros aspectos y sin embargo, los discursos albergan una potencia brutal. En su ausencia, de hecho, es un asunto resaltado, tal y como recientemente aconteció con *Terebrante* (2021).

Ahora merece la pena desgranar las aproximaciones teóricas que se trabajan en cada capítulo de manera más particular: el capítulo tres, tan preocupado por que otra idea de humanidad sea posible, construye el aparato teórico sobre la resistencia a la lógica neoliberal, sobre ciertas referencias del pensamiento posmarxista y sobre el teatro político[8]. En el capítulo cuatro, estética y ética son el centro del debate. La metodología del quinto capítulo debe centrarse en la teoría de las religiones y en las recientes indagaciones en los nuevos estudios de mística.

El propio progreso de la tesis determina las necesidades precisas y entrega las herramientas para construir otros marcos de pensamiento mínimamente apuntados, como serán los casos de los afectos o los mitos que trabaja. Al respecto, también la recurrencia de lo trágico ha afirmado la revisión del *pathos* derivada de Aristóteles hasta Artaud y esto convoca unas referencias cuyo calado sobre la poesía permanecen en cuestión. En definitiva, esta tesis estima el valor de las aportaciones realizadas sobre Liddell hasta el momento, pero intenta trazar otras líneas de pensamiento y proporcionar unas herramientas útiles para afrontar un proyecto artístico aun en progresiva expansión.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[8] Hay que matizar que este capítulo prioriza un enfoque más teatral como médula espinal para ordenar las iniciativas —subversivas, provocadoras, rupturistas, vanguardistas, etc.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1. BAJO EL NOMBRE DE ANGÉLICA LIDDELL: *LOGOS* Y POSIBILIDAD DE ENUNCIACIÓN EN/DEL(/TRAS) "YO"

> El primer elemento genuino que atrapé con certeza en mi «búsqueda del personaje» fue «exilio». La conciencia de estar «marginado» como forma de vida. El modo en que un ser humano se encuentra a la deriva. Algo íntimamente conocido. De nuevo me veía así. La Chantajista parecía haber desaparecido por completo; había caído en el abismo. Lo más probable es que por falta de atención; porque no le enviaba mensajes. Por falta de sensibilidad. Imagino. No lo sé. Yo lo llevaba dentro. «Exilio.» Lo conocía. No había necesidad de prepararse. Toda mi vida era un preámbulo (Shepard 2018, p. 172)

Cada vez que un escritor, *performer* o cualquier otro tipo de creador habla, publica o se expone está creando su proyecto autorial. La utilización del gerundio no es baladí, pues se trata de un proceso, variable en el tiempo, en el que también intervienen actos, comportamientos e imágenes del autor. Derivado de su actividad profesional, cualquier ejercicio literario contribuye a este tejido tanto como las textualidades fotográficas o las acciones desde el cuerpo. Bajo estos parámetros, la proyección de la figura del artista podría no ser diáfana. Tratar de leer al autor en su totalidad es una labor compleja.

Enunciar desde el "sí mismo" abarca escenarios artísticos y civiles: la relación entre el nombre propio y el pronombre singular de primera persona ha sido y es un espacio de pensamiento que concierne a diversas ciencias del campo de las humanidades y de lo social. Es labor del filólogo, del teórico y del sociólogo hacer confluir sus disciplinas para acercarse a las manifestaciones de "autor", sean en forma de textualidades (literarias o no), de apariciones del sujeto, de actos de persona o de su interrelación con el campo que le rodea.

El fragmento inicial, perteneciente a la obra *Yo por dentro*, ya introduce este espacio de reflexión: dentro del texto, la voz enunciadora desarrolla una vida cotidiana marcada por la marginalidad y el exilio (de sí), que se agrava y se torna consciente de su propia situación al emprender la construcción de un personaje "gota a gota, a la manera de un sedimento" (2018, p. 171), en soledad; una labor que no logra culminar. El polifacético artista Sam Shepard, cultivador de obras teatrales y de poesía, cultiva la imbricación de los niveles de sentido (hasta la confusión) y alcanza a proyectar un constructo —ficcional o no. De hecho, sin pretenderlo directamente, en su prólogo Patti Smith avisa de las implicaciones paraliterarias de la obra: "Es un solitario que no quiere estar solo […] Es él, algo parecido a él, no es él en absoluto" (2018, pp. 13-14). Precisamente sobre esta encrucijada radica el presente capítulo.

Contrariamente a cualquier enfoque reduccionista, el trabajo con el yo se convierte en una discusión de primer orden en literatura —enunciación en el poema— y en lo espectacular —materialidad en escena—, e incluso en lo no artístico —presentación o definición civil/social.

Quizá Angélica Liddell comenzase siendo un nombre construido por y para lo artístico, pero ahora lo sobrepasa: (con)forma un poliédrico sujeto, identidad y proyecto autorial.

El tejido (in)material de consideraciones, ideas y realizaciones que gravitan sobre Angélica Liddell será el espacio de reflexión primordial de este capítulo. Este esfuerzo implica desgranar las numerosas faces y niveles de presentación, ficcionales o no, asociadas a la "arquitectura en permanente renovación" de nombre Angélica Liddell. No obstante y aunque la exposición del yo se sostiene sobre fases evolutivas, acordes a los inevitables cambios en su poética, existe un "sustrato común" que se asocia e identifica a Liddell, hasta el punto de generar transferencias entre la ficción y la realidad. Por otro lado, la presentación de uno mismo no se limita a una determinada firma en unos textos literarios que habitualmente son reconocidos como "la obra de". Revelaciones públicas, encuentros o seminarios también contribuyen a crear una exposición de aquello que es llamado Angélica Liddell. Por ello, se hará de cada texto no literario, de cada entrevista un documento en el que "(re)formularse". De su singular proyecto autorial se ocupará el subcapítulo uno.

Literariamente, los discursos del yo se han encauzado hacia las fricciones entre lo factual y lo ficcional; a pensar el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, así como los diversos grados de correspondencia entre ellos. La autoficcionalidad se sumará a esta ecuación, asunto al que se le dedicará el segundo subcapítulo. La atención a prefacios, posfacios, dedicatorias y otros elementos paraliterarios de sus libros, así como las apariciones en entrevistas, será imprescindible para completar el acercamiento a los discursos del yo. El tercer subcapítulo se encarga del terreno espectacular; cuerpo y voz serán los ejes clave para la construcción de su poética, que revelará unos *ethe* muy firmes del teatro performativo, igualmente cultivados en poemas. Las principales piezas mencionadas serán *Anfaegtelse* (2008)*, Te haré invencible con mi derrota* (2009) y *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (2009).

A mayores, otro objetivo fundamental consiste en estudiar las relaciones de la autora/artista y la obra, lo cual incita a replantear la pertinencia de nociones genéricas como "creadora" o "poeta" y otras emergentes como "constructora de escena" o "hacedora". Igualmente es necesario rescatar claves medulares de los dos últimos siglos como la del "creador total", la intersección del arte y la vida cotidiana o las descomposiciones de los binomios clásicos, tales como sujeto/objeto, la palabra/ los afectos para estudiar hasta qué punto los trabajos de Liddell mantienen trazas de pensamiento moderno, posmoderno, etc.

El trabajo liddelliano es amplio en tanto enunciación y corporalidad. De hecho, muchas veces las maneras conscientes y motivadas de Angélica Liddell parecen absorber la heterogeneidad de los recursos hasta integrarlos consigo. Este capítulo afronta la tarea del cotejo de los diversos reflejos de una artista poliédrica, tanto en su proyecto autorial, como en la(s) imagen(es) que ofrece, como en las instancias autoriales intratextuales. Así, implicará pensar en el mantenimiento de un equilibrio entre todos estos prismas con sus trasvases. Esto se fijará, en última instancia, en la responsabilidad sobre lo que se dice y se hace, lo cual lleva a una reflexión sobre el sentido del compromiso y sobre el rango de acción de una artista contemporánea poeta y constructora de escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.1. SER AUTOR(A), SER CREADOR(A), SER HACEDOR(A)

El binomio autor-obra abre un prolijo espectro de teorías y puntualizaciones. En una apuesta por una visión de la literatura más consciente de los aspectos sociológicos que la circundan, atender a la enunciación concierne a aspectos no exclusivamente filológicos. Roland Barthes (1967) o Michel Foucault (2010) se consideran referentes de los actuales estudios autoriales[9]. Más tarde, tras cierto "avance" sobre el postulado de la muerte del autor, el "proyecto autorial" (2014) de Juan Zapata se convierte en la siguiente gran premisa de un campo de estudio emergente y concentra sobre sí nuevos retos sobre la identidad autorial. No obstante, este punto de llegada se nutre directamente de las aportaciones teóricas del investigador suizo Jérôme Meizoz (2007) y el profesor francés Dominique Maingueneau (1989) que también contribuyen a enriquecer el campo de estudio, así como la analista del discurso Ruth Amossy (2010).

El contexto de pensamiento contemporáneo del autor-obra y sus relaciones se sitúan en una intersección muy desgastada y/o influida por las aportaciones modernas. En su artículo "La Noción de autor (1750-1850)" (2011), José Luis Díaz se esmera por repasar todas las consideraciones que ha recibido el espectro nominal que designa al "sujeto del texto" (2011, p. 212), desde el escritor, al autor, o al hombre de letras. Una labor análoga emprenden Aína Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès en la introducción al libro compilatorio *Los papeles del autor/a* (2016) con un sesudo mapeo del concepto diacrónico de autor y su evolución, "complejizando aquellas relaciones que (des)vinculan autor y obra o cuerpo y *corpus* y, con ellas, las imbricaciones —co-constitutivas— entre escritura y recepción, texto y contexto, creación e institución, singularidad y comunidad, firma y renombre, autoridad y reconocimiento o excelencia y admiración" (2016, p. 17).

Desde una visión sistémica y en un intento de ampliar la mirada sobre el acto de ser autor y tener / "sujetar" obras (bajo un nombre), Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoor apuestan por enfocar teóricamente el concepto de autoría como "viajero" (2016, p. 220), lo cual remite inevitablemente a la propuesta de Mieke Bal que también examinaba la performatividad bajo dicha nominación. Así plantean:

> Entendiendo los actos de autoría como culturalmente construidos, por lo menos parcialmente, como *performance*s que están habilitadas y constreñidas por normas sociales y por distintas configuraciones mediáticas, podemos analizar los determinantes sociales y culturales que influyen en el modo en que los escritores perciben su labor, su *obra* y su propio estatus; cómo los agentes mediadores (escribas, impresores, editores, agentes literarios, periodistas) interactúan con los escritores y con otras instituciones para crear una *imagen* pública del autor; y, finalmente, cómo perciben los lectores la relación entre un texto, o una serie de textos, y su autor (2016, p. 215).

Este terreno filosófico se encuentra a medio camino con lo (micro)sociológico y lo filológico, incluso con la pragmática, algo que entronca a su vez con la teoría de los campos o la de los polisistemas. En este capítulo y en última instancia, en esta tesis, esta constatación relacional de los fenómenos literarios se centra en los circuitos reflexivos que perfilan "un/a autor/a", así como las relaciones que (se) desarrolla(n) desde y sobre el concepto "obra".

[9] En los inicios de la teorización del discurso en el terreno de la sociología, el profesor y crítico belga Marc Angenot también figura entre los cimentadores de esta línea de pensamiento (2010).

Desde la investigación del discurso, Meizoz apunta un concepto fundamental: la postura literaria en la conformación de la identidad artística/ autorial/ hacedora. Dice así: "incluyo tanto la dimensión retórica (textual) como la dimensión comportamental (contextual). […] La 'postura' es la manera singular de ocupar una 'posición' en el campo literario" (2015, pp. 11-12). Por tanto, la postura, consciente o no, siempre emerge o se adquiere o se construye, sea de forma más o menos artificial, con relación al estado "entre" de un sistema donde se inscribe un "creador". El teórico suizo continúa puliendo su disquisición de postura:

> Dicha noción tiene para mí una doble dimensión que abarca tanto lo histórico como los fenómenos propios al lenguaje: esta engloba simultáneamente una *conducta* y un discurso. […] Dicho de otra forma, esta noción articula, en un mismo plano metodológico, la retórica y la sociología. […] la noción de postura permite anclarlo [el discurso literario] en un hecho formal para desplegar así sus efectos en la comunicación (2015, pp. 14-15).

Destacable en la noción de "postura" es que, tal y como explica Meizoz, no enfatiza las diferencias entre lo externo y lo interno del texto, sino que ofrece una herramienta teórico-filosófica más integradora, entre lo discursivo y las conductas de vida más allá de lo estrictamente literario[10]. En semánticas más teatrales, precisa que "el mejor equivalente de esta noción sería el término de persona, término que designa la máscara de teatro" (2014, p. 86). La "máscara", la "persona" siempre ha acompañado a toda identidad personal, en tanto actantes en el escenario social, pero además la postura se desarrolla como parte de una escenografía autorial en conjunto y su proceso de formación es *interactivo*: "coconstruida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos" (2014, p. 86).

Para remarcar la visión sistémica y sociológica de su propuesta, con la teorización desarrollada por Bourdieu como referente, Meizoz no pierde la oportunidad de subrayar que el *habitus* sería la fuerza mediadora que acercaría la persona civil y las acciones del escritor contemporáneo, esto es, "conjunto de disposiciones sociales de un individuo actualizables de manera diferencial según el campo en el que el escritor se encuentra inscrito" (2014, p. 88)[11]. Aclarado que la postura atañe a más campos de estudio que el estrictamente literario, este complejo concepto y todos los relacionados con el proyecto autorial son líneas de indagación recientes. Muchas veces en las etapas moderna y contemporánea, este tejido se ve menguado por la consideración dominante del autor en la tradición occidental, tantas veces heredera de premisas modernas. De este modo, este anclaje teórico permite aproximarse a nociones que sobrepasan al clásico autor(a), creador(a). Christa Bürger y Peter Bürger explican que "la concepción clásico-romántica del arte había entendido la obra como resultado de la voluntad de expresión de un sujeto. […] Se presupone que el sujeto tiene algo que expresar y que el lenguaje y otro medio artístico son capaces de reproducir contenidos expresivos (experiencias) y que el lector puede captarlos" (2001, p. 291).

[10] Aunque no fomente esta distinción, Meizoz no es ajeno a las partes "externas" e "internas" que aglutina la postura: "[…] aquella de la autorrepresentación en las situaciones en las que la persona encarna la función-autor (intervenciones en los medios de comunicación, discursos en las premiaciones literarias, noticias biográficas, cartas dirigidas a la crítica, etc.) y la parte interna, aquella en la que el enunciador construye una imagen de sí mismo en y a través de sus textos" (2015, p. 16).

[11] El concepto de base bourdiana se define teóricamente como "sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes" (2007, p. 86).

En síntesis, esta *hegemonía* ha reducido u ocultado perspectivas para estudiar y entender las prácticas del arte en toda su diversidad. Incumbe a esta base resaltar que, en su tesis doctoral, Pérez Fontdevila aborda las fricciones del autor con respecto a sus representaciones en imágenes —respecto a la tradicional Torre de marfil y a la Torre de Babel derridiana—, el debate en torno a la firma del autor o, incluso, el salto a los medios de la información contemporánea (2017), con lo que esbozar una línea evolutiva del concepto *autor* no es indispensable aquí. Sin embargo, para evitar que esta exposición sea una glosa de fragmentos textuales de heterogéneas disciplinas humanísticas —entre ellas, filosofía, teoría literaria o sociología—, merece la pena entretejer las propuestas clásicas dominantes-modernas, que se ven cuestionadas o desarmadas, con las aproximaciones contemporáneas al análisis del discurso.

Sobre este escenario, la propuesta de los teóricos del discurso es relevante incluso por fisurar o quebrar claves muy asentadas del creador moderno. Por el momento, valga mencionar que uno de esos lugares comunes que terminó por consolidar la modernidad estética fue la normativa dirección del autor a la obra. A propósito, precisamente Noemí Acedo y Sandra Verdugo tratan el asunto de la recuperación autorial pero mediante la inversión "del sentido de la lectura, para transformar a esta figura de *creador a creación*, sin olvidar cómo este proceso se da *en* y *gracias* a la obra, como una parte más de la misma" (2016, p. 14).

Otro aspecto destacable es la ausencia de la concepción del cuerpo del terreno histórico de lo literario occidental. Pérez Fontdevila y Torras Francès abordan las concomitancias que se establecen entre el tradicionalmente denostado cuerpo y el corpus. En un intento de construir otra idea más sensible a un cierto giro corporal, las teóricas catalanas defienden las representaciones "encarnadas" que se distancian y contravienen:

> […] una de las principales operaciones de delegación corporal que ha producido la institución literaria y artística: precisamente la sustitución del cuerpo del autor en tanto organismo de carne y hueso por un dispositivo no menos organizado, coherente y funcional, la obra o corpus. Éste se concibe como el verdadero *cuerpo* del escritor o del artista en cuanto tal, puesto que son la materialización del carácter, la idiosincrasia o el temperamento […] que le convierten en autor (2015, p. 8)[12].

Otro eslabón que Meizoz se encarga de romper es la concepción del artista y del autor como entidades singulares. En tanto autocreación en la que intervienen una trayectoria, grupos literarios, géneros literarios y público, "[…] una postura reengendra al autor, lo multiplica […]" (2015, p. 22). Desde otro ángulo, Meizoz dedica un apartado de su análisis a la noción de plural que acentúa, en consonancia con Maingueneau, la distinción de tres instancias imbricadas bajo el nombre de autor: "la persona (ser civil), el escritor (la función-autor en el campo literario) y el *escriptor* (el enunciador del texto)" (2014, p. 87). A pesar del crecimiento teórico contemporáneo que rodea la esfera del autor y los sustanciales avances que se han demostrado en dicho campo de estudio, la mirada hacia el "ser autor" aún se ve entorpecida o velada por

[12] La teoría y crítica feminista también ha dirigido su interés sobre las consideraciones de autor(a) para proponer, según Alejandra Araiza y Luz María Martínez, "una apuesta de conocimiento encarnado en la que el sujeto cognoscente fuese consciente del cuerpo desde el cual conoce" (2016, p. 131). Además, ambas ubican el eje fundamental en el cuerpo y explican que "la escritura no sólo es un ejercicio del pensamiento encasillado en la razón y en el logos (la palabra creadora) […] la escritura es, además, un acto poético, un acto artístico" (2016, p. 134). Por ello, formulan "la escritura encarnada como método de investigación feminista" (2016, p. 135).

filtros heredados de la tradición, la mitología en torno a dicha figura, la reproducción de discursos que alimentan tales formas de pensar, etc.; muchos de ellos relacionados con la idea de identidad. Por ello, Meizoz resuelve hablar de la tendencia contemporánea hacia la "emergencia del régimen de singularidad" (2015, p. 33):

> En primer lugar, estos demuestran cómo el interés de un público cada vez más amplio empieza a desplazase de la *obra* a la *persona* del autor. […] ocultamos mediante esta operación lo que es el producto de una *autorialidad plural*. Un proceso colectivo preside la creación: autor, editor, impresor-tipógrafo, instituciones diversas […] En segundo lugar, asistimos a una *personalización de la obra*, tratada en lo sucesivo por el derecho como una emanación de la persona misma. La obra se entrega entonces como un fetiche metonímico de la persona, una "reliquia" impregnada de un aura sagrada que debe ser tratada como tal (2015, p. 33).

A pesar de la necesidad de entender la autoría como algo plural, esta lucha aún se está gestando[13]. Para cerrar, valga destacar que, en el acto de creación, emprender una poética implica una postura, según apostilla Meizoz: "Una postura se construye conjuntamente con una poética: es la manera de *adjudicar un tono*" (2015, p. 24). Aunque sea menos esclarecedora, esta aserción introduce el lugar de la poética como algo análogo al entramado de lo postural; como algo que se construye. En ambos casos, la única manera de entender estas "inmaterialidades" es en comunión con lo material, pero esto no conlleva una base textocéntrica. Es más, en otro texto posterior, el pensador suizo también aclara que sus observaciones van más allá de la cultura grafocéntrica y apuesta por la oralidad: "Quand un auteur perfore son texte, une telle incarnation […] est tout à la fois un acte énonciatif (un ethos, une localité, un ton) et un "effet dramatique" en contexte ritualisé. En outre, cette performance signale una position dans le champ littéraire" (2016, p. 33).

Además, las preguntas se amplían para dar lugar a otras metodologías y perspectivas de pensamiento. ¿Cómo encaja el concepto de "autora" en este marco? Pérez y Torras muestran posiciones heterogéneas como "el escribir como mujer", esto es, la expresión de acuerdo con una diferencia biológica (2019, 51), pero también las representaciones autoriales de artistas mujeres. La claridad con la que vislumbran Pérez y Torras estas últimas es digna de transcribirse casi literalmente. En referencia al "devenir autora"[14], se abren dos (im)posibilidades de cara a que las mujeres piensen en su "ser como escritoras" (2019, p. 44):

[13] En el ámbito de la literatura, falta mencionar la asimilación indiscriminada del poeta y la voz poética cultivada como una gran herencia moderna, fundamentalmente en poesía. Al respecto, las referencias teóricas básicas de este debate deben reunir los nombres compilados en el capítulo dos, tales como el de Käte Hamburger, S. R. Levin, John Reichert o incluso Aguiar e Silva o Lázaro Carreter. Si bien es un punto tratado con posterioridad, sí es relevante señalar la transición actual hacia unos New Lyric/Poetry Studies, más abiertos a otras enunciaciones, espacios y voces poéticas.

[14] Filosóficamente, el concepto de "devenir" no es neutro y conlleva hablar de uno de los hitos alcanzados por el pensamiento contemporáneo: la propuesta que Deleuze (1969) lanza en torno a la paradoja de sentido. La potencia concentra un cambio importante: la indagación en la idea clásica de la potencia ligada a lo actual. Sobre la afirmación de "Alicia crece" en referencia a Lewis Carroll, José Luis Pardo proporciona una aproximación a Deleuze: "Si hablamos de predicados puramente potenciales —cosa que no forma parte del vocabulario deleuzeano— es para subrayar que, lejos de rechazar simplemente la distinción aristotélica entre acto y potencia, Deleuze la neutraliza a fuerza de *profundizarla* de modo radical: un predicado es "puramente potencial" cuando la potencia que invoca no depende del acto para ser ni para ser pensada, sino que lo elude por naturaleza" (2011, p. 42). Así identifica él la distancia entre la potencia clásica y la potencia deleuziana: "la potencia en el sentido aristotélico (esa que se concibe en virtud del acto que constituir a su realización) es tan actual como el acto mismo, en el sentido de que la actualidad no es solamente un orden donde todo sea actual y sólo actual, sino antes que nada un orden

> Por un lado, la de *imaginarse* según las representaciones del artista (masculino) modeladas por un «metamodelo» autorial […] definido por aquello que una mujer *no puede* ser (autónoma, libre, singular, original, etc.). Por otro lado, la de hacerlo según unas representaciones de *artistas mujeres* que no son solo escasas o demasiado excepcionales e inalcanzables, sino a menudo negativas o insostenibles: […] sus *leyendas biográficas* suelen pivotar sobre la soledad, la ausencia de amor, la locura […], ejemplos del sufrimiento al que aboca una *incomprensión* que no parece ofrecerse como prueba de la extraordinariedad que solo sabe reconocer la posterioridad […], sino el precio a pagar por la transgresión de las normativas de género, apenas compensado por un reconocimiento tan infrecuente como condicional (2019, p. 44).

Es por esto que las teóricas catalanas resuelven que "la escritura de mujeres no ha sido de hecho la escritura *de* las mujeres, sino una escritura *alterada* por las normativas opresivas, los discursos y las ficciones masculinas que hacen del nombre *mujer* un nombre *impropio* y de su producción, una escritura atemorizada o rabiosa" (2019, p. 49). Esta lógica resulta muy reveladora al concebir el acto de "ser autora" como un eje de pensamiento, aun susceptible de mayor desarrollo[15].

Por otro lado, con carácter escénico aunque sin tocar lo teatral, ¿cómo se relacionan los autores, ya no con el concepto "obra", sino con la acción de escribir? "Escribir, es entrar en escena" declara con rotundidad Meizoz y así lo desarrolla. Primero, "la *dimensión escénica* es consustancial a la actividad literaria". Además, "la *noción de autor* designa aquí no una identidad civil, ni un principio de atribución o un fuero interior, sino un *dispositivo de enunciación*". Por último, "la autorrepresentación puede ser considerada como un indicio del posicionamiento en el campo literario" (2016, p. 212).

Más allá de los principios mostrados hasta aquí, los rumbos del análisis del discurso son heterogéneos, con lo cual es necesario ampliar la relación nominal y las propuestas. Efectivamente, conviene resaltar la existencia de ideas que se yuxtaponen a estas propuestas —o que Meizoz considera englobadas en la noción de "postura"—, tales como la "imagen de autor" que explora Amossy (2018). Ella afirma que "la identidad se construye en la puesta en escena que el individuo realiza sobre su persona en un marco interaccional" (2018, p. 47). Para parafrasear a Amossy en una de las preguntas que ordenan su pensamiento, sirva la observación

---

donde toda potencialidad está referida a lo actual; por el contrario, Deleuze dibuja un escenario en que la potencia se ha independizado por completo de lo actual y ha dejado de tomarlo como referencia, en que ella es y debe ser pensada solamente en cuanto potencia, en su realidad de potencia" (2011, p. 42). La noción de acontecimiento en Deleuze se relaciona con los enunciados potenciales (2011, p. 42) y no se le asocia un tiempo concreto, sino un devenir. Así se enfatiza más la diferencia entre el tiempo del ser y el tiempo del devenir pues, ante el devenir, "todo *ahora* se bifurca en un *después* anticipado y un *antes* retenido" (2011, p. 42). Así el presente resulta cuestionado y las dos formas de tiempo reconocidas —Cronos y Aión— desarrollan fricciones. Dice Deleuze: "Cronos era inseparable de los cuerpos que lo llenaban como causas y materias, Aión está poblado de efectos que lo recorren sin llenarlo jamás. Cronos era limitado e infinito, Aión es ilimitado como el futuro y el pasado, pero finito como el instante" (1994, p. 173).

[15] No obstante, sirva otra pensadora para acercar otra posible respuesta. Hélène Cixous reflexiona en los siguientes términos dialógicos sobre el fluir de la autora, cuando esto entronca con la contienda entre arte y vida. Esta conjunción se convierte en un eje fundamental, pero con matices: "La literatura, las obras se distribuyen a menudo en relación con esa cuestión, y la diferencia sexual es la que a menudo decide" (2010, p. 96). Y continúa: "Pienso que la escritura a menudo sirve para soportar el conflicto [de arte y vida]. Escribir es una manera de no sentirse culpable. Si confiesas la falta, si la muestras, la extirpas y la inscribes fuera de ti" (2010, p. 97). De este modo, escribir se convierte en un ejercicio de sustento, de supervivencia.

de un "yo" que determina un "ser sujeto"; un ser que simultáneamente crea una imagen activa que puede influir en otros. Amossy analiza la posibilidad del decir y decirse, así como de las modalidades (de ser) sujeto y agente, no del todo incompatibles. Por un lado, afirma: "Diciendo 'yo', el locutor construye en su enunciación una imagen de sí a la vez que se constituye como sujeto. Es a través de esta imagen de sí que él se identifica —que se presenta de una forma que permite situarlo socialmente y distinguirlo individualmente mediante rasgos particulares" (2018, p. 112). Por otro, "el locutor se revela, entonces, como un actor que no está en absoluto eximido de sus responsabilidades" (2018, p. 114)[16].

La construcción de la imagen de sí puede ocurrir dentro de un texto y/o fuera de él con resultados diferentes, por tanto Amossy distingue dos regímenes: "noción de imagen de autor en tanto representación discursiva elaborada fuera de la obra" y "*ethos* autorial a partir de su localización en el espacio de las teorías desarrolladas en el seno de los estudios literarios y del análisis del discurso" (2014, p. 68). De este modo, la intercesión de imagen de autor abre un nuevo frente de debate al acercarse mucho a la postura, pero Meizoz disipa de la siguiente manera cualquier atisbo de duda: "Como resultado de un análisis interno, la noción de imagen de autor concierne al discurso del *escriptor* en relación con las informaciones de las que dispone el lector sobre el escritor" (2014, p. 93). Aunque así la imagen de autor se confunda con el "autor-implicado" de Booth, permite diferenciar los rangos de acción de las tres nociones fundamentales: el *ethos* es la tercera.

Al retroceder hasta Aristóteles para afrontar una evolución diacrónica de la "presentación de sí" y de los *ethea*, también concurren en el estudio de Amossy sustratos retóricos y sociológicos —no siempre igual de sensibles al problema de la "verdad" en la palabra[17]. De hecho, Amossy suscribe la noción de *ethos* que introduce Maingueneau. En una de las primeras compilaciones de términos clave para el análisis de discurso, el teórico francés plantea que:

> Todo discurso, oral o escrito, supone un *ethos:* implica cierta representación del cuerpo de *su garante,* del enunciador que asume su responsabilidad. Su habla participa de un comportamiento global […]. Se le atribuye, también, un *carácter,* un conjunto de rasgos psicológicos […] y una *corporalidad* […]. "Carácter" y "corporalidad" son inseparables" (2003, p. 48)[18].

[16] A pesar de acentuar esta naturaleza "plural" de la imagen o al menos de construcción compartida, también reserva un espacio para pensar las prácticas monogestionadas. En ellas, Amossy ubica en un segundo plano el manejo y la recepción de sí por parte del otro, cuestión que dista de los escenarios de interacción, donde la imagen se produce simultáneamente al acto de encuentro (2018, 136). Por ello, casi siempre sitúa el discurso "entre la colaboración, la negociación y la confrontación agónica" (2018, 136).

[17] Con Meizoz y, en principalmente, con Goffman, también se relaciona la propuesta de Victoria Pérez Royo que habla de "fabricar una *fachada*" (2014, 194-197). Por supuesto, en la presentación en la vida cotidiana, puede surgir la duda sobre la legitimidad de la imagen o la fachada para aproximar unas determinadas voces o realidades (en escenarios públicos). Goffman lo expresa así: "A veces, cuando preguntamos si una impresión fomentada es verdadera o falsa, queremos preguntar en realidad si el actuante está o no autorizado a presentar la actuación de que se trata, y no nos interesa primordialmente la actuación en sí" (2009, 75). Pero entonces habrá que reflexionar que "[…] esta atribución —«sí mismo»— es un *producto* de la escena representada, y no una *causa* de ella […] Y los medios para producir y mantener los «sí mismos» no se encuentran dentro de la percha; en realidad, estos medios suelen estar encerrados en establecimientos sociales" (2009, 282-283). Aún así, cabe subrayar que crear una imagen de sí no significa directamente "actuar" —en un sentido "falso". Por su parte, Amossy destaca, tras dedicarle gran esfuerzo a Goffman y ponerlo a dialogar con la tradición retórica y las herencias del *ethos*, que "esto no implica, en lo más mínimo, que la persona sea consciente de representar un rol, y mucho menos que la presentación de sí sea un puro artificio" (2018, 46) y más tarde, en pos de las ideas de Maingueneau, reafirma "[el ethos] no es necesariamente consciente o programado" (2018, 53).

[18] Años después, Maingueneau recupera esta oración y la completa: "[…] opto por una concepción más bien 'encarnada' del *ethos*, que en esta perspectiva recubre no sólo la dimensión verbal, sino también el conjunto de determinaciones físicas y

Es más, esclarece estos términos cuando afirma que: "Todo texto escrito, aunque lo niegue, posee una "vocalidad" que puede manifestarse a través de una multitud de 'tonos' diversos, ellos mismos asociados a una caracterización del cuerpo del enunciador (y no, desde luego, del cuerpo del hablante extradiscursivo), a un *garante* construido por el destinatario a partir de los indicios que libera la enunciación" (2010, pp. 209-210). Bajo la estela de Ducrot, Maingueneau considera que "el *ethos se muestra* en el acto de enunciación, no *se dice* en el enunciado" (2010, p. 206). Es más, Maingueneau y Meizoz se unen para precisar que "el *ethos* designaría esa imagen que el *escriptor* da de sí mismo en un texto singular y que se limita únicamente a este" (2014, p. 89), mientras que la postura se refiere a "la imagen que el escritor construye a lo largo de una serie de obras firmadas con su nombre" (2014, p. 89).

Estas bases se ven complementadas por los esfuerzos de Meizoz por desglosar la "escena de la enunciación", sea "englobante", "genérica" o "escenografía". Igualmente, la interacción puede estar mediada por una imagen o percepción previa, lo que se dice, lo que se muestra o, incluso más allá de Maingueneau, lo que llega o lo que queda en el público. Por ello el analista francés concluye que:

> La problemática del *ethos* nos obliga a no reducir la interpretación de los enunciados a una simple decodificación: algo que es propio del orden de la experiencia sensible se juega en la comunicación verbal. Las "ideas" suscitan la adhesión a partir de una *manera de decir* que es también *una manera de ser* (2010, p. 224).

De este modo, se enlazan esos enormes terrenos denominados "arte" y "vida" y que permanecen en fluctuación constante. La tradición teórica que se ha ocupado de los cimientos de este emergente campo acumula siglos de antigüedad, pero estas aportaciones son de ferviente actualidad. Con este escenario teórico, Zapata afirma que se logra pensar:

> cómo se pasa de la imagen que el *escriptor* despliega en un texto (*ethos*) —y que será confrontada con un público (*imagen de autor*)— al proyecto autorial, esto es, a la serie de estrategias institucionales que un productor utiliza a lo largo de su carrera para posicionar una imagen durable de sí misma e identificable por su público y por la posteridad (2014, p. 22).

Con otras palabras pero bajo la misma órbita, Díaz reconoce tres ámbitos: "escritor imaginario", "realizaciones discursivas alegóricas (los diversos *llamarse escritor*)" y "puestas en acto efectivo del lenguaje literario", entre los cuales se establecen las "mediaciones", esto es, el objeto fundamental de estudio. De hecho, coincide bastante con Zapata y Meizoz cuando subraya que "no se trata entonces ya de *llamarse escritor* sino más bien de realizarse como tal […] en un espacio imaginario marcado, donde el escenario autorial predefinido funciona para el escritor como un hilo conductor y para el lector como un elemento esencial para su trabajo hermenéutico" (2016, p. 175). Sobre las mediaciones, él refrenda que:

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

psíquicas que las representaciones colectivas asocian con el *garante*. A éste se le atribuyen un *carácter* y una *corporalidad*, cuyo grado de precisión varía según los textos. El 'carácter' corresponde a un haz de rasgos psicológicos. En cuanto a la 'corporalidad', está asociada a una complexión física y a una manera de vestirse" (2016, p. 140).

> Las mediaciones funcionan en los dos sentidos: el escenario autorial *a priori* marca a menudo los modos de toma de palabra, un *ethos*, una manera de situarse en el lenguaje y dispositivos genéricos de predilección. Y el texto mismo, a través de diversos procedimientos más o menos explícitos, da testimonio de la sumisión a la escenografía imaginaria. Además, en el mismo texto, a menudo el aparato metatextual establece la unión: indica el modo de empleo del texto en proceso, establece el vínculo entre las imágenes del escritor y su realización escritural (2016, p. 175).

En realidad, este conjunto de razonamientos no trata tanto de diseccionar todas las capas de construcción de aquello que es el ser, individuo, sujeto, "persona", sino de demostrar y visibilizar que nada en el trabajo autorial es tan simple como pueda parecer. El siguiente paso que propone Zapata concierne al surgimiento del mito, que crece por encima de la imagen de autor y su postura: "una imagen de autor es capaz de traspasar tanto sus fronteras institucionales como sus fronteras temporales para imponerse, en un intento de naturalización y de imposición histórica, al imaginario colectivo propio de una cultura o de un grupo social determinado" (2014, pp. 22-23). Resulta interesante revelar la magnitud que puede alcanzar un constructo autorial surgido a pequeña escala. Por ello, pensar el marco escénico, sea civil o artístico/poético, y el proyecto autorial ayuda a pensar concepción de la postura, imagen, presentación o *ethos* que pretenda desarrollar un(a) creador(a) o un(a) autor(a).

El enriquecimiento del campo de la identidad autorial ha sido notable en los últimos años, aunque todavía esté en proceso de asentarse definitivamente. Filosófica y sociológicamente, queda por abarcar una mayor complejidad del sistema por las emergentes formas, espacios y otros circuitos artísticos, así como entretejer sus propuestas con la teoría literaria más concretamente. Por ahora, véase cómo estas raíces teóricas dialogan con un(a) creador(a) multidisciplinar, en especial, cuando establece el eje sobre la exposición de sí, en cuerpo y palabra. Es materia de este subcapítulo observar el "tono" que escoge articular Angélica Liddell.

1.1.1. El umbral de la ficción y la vida. La postura de Angélica Liddell

Ahora bien, ¿cómo construir esta postura? ¿cómo construir este ser en el umbral? En el caso de Liddell, es necesario averiguar cómo funciona la base de dicha postura; *per se* y en relación con el campo literario. A partir de aquí conviene preguntarse cómo se aborda el tratamiento de su postura literaria, especialmente en cooperación/ imbricación/ contraste con el desarrollo intratextual, y la extensión a su ser civil, en un umbral compartido con lo artístico.

Al tratarse de una artista tan polifacética, oscilante entre manifestaciones literarias clásicas y prácticas espectaculares contemporáneas, acudir a conceptos intermedios ayuda a tejer un anclaje teórico más entrelazado y a optar por una visión más integradora de la totalidad de su trabajo. Angélica Liddell lo hará de forma voluntaria, pero consciente y bien trabajada. Pero antes de indagar en ello, merece la pena tener en cuenta algunas ideas teóricas más. Tras ello, esta parte se dividirá en tres aspectos a tratar: las líneas trasversales que "cruzan" a Liddell de poética a persona civil y viceversa, los adjetivos que suelen acompañarla y el sustantivo metonímico que engloba su actividad, sea autora, creadora o hacedora.

En la intersección de lo literario y lo espectacular, intervienen las aportaciones desde el campo de los estudios teatrales. Sánchez se centra en precisar la diferencia entre acción y actuación:

> Acción y actuación son dimensiones de la misma práctica. La actuación es la dimensión social de la acción, pues toda acción lo es para otros, vista y comprendida por otros. La actuación es acción cuando afecta o interviene. Pero "acción" no es siempre sinónimo de "acción directa". La acción se actúa también en una multiplicidad de prácticas que tienen en común el reconocimiento de la potencia del cuerpo, que valoran la experiencia del tiempo compartido y que conciben el deseo como voluntad de realidad (2015, p. 56).

En su sociología de las interacciones entre individuo y grupo, Erving Goffman habla de una presentación de sí en la vida cotidiana, pero con precisiones sustanciales. Goffman puntualiza la diferencia entre "actuación" "para referirme a toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos" y "fachada" (*front*) para designar: "[…] la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intensional o inconscientemente por el individuo durante su actuación" (2009, p. 36). Esta precisión explica el surgimiento de las expectativas estereotipadas cuando "una fachada social determinada tiende a institucionalizarse", con lo cual "la fachada se convierte en una «representación colectiva» y en una realidad empírica por derecho propio" (Goffman, 2009, p. 41). Es interesante aclarar que la fuerza de este formado "sí mismo", de la máscara puede ser férrea, incluso más de lo que realmente se es. Goffman aclara que "venimos al mundo como individuos, logramos un carácter y llegamos a ser personas" (2009, p. 34).

Con atención a toda la trayectoria de Liddell, es posible detectar algunas constantes que procesualmente se van formando para desembocar en su proyecto autorial. Aquí empieza su formulación concreta. Las anteriores aportaciones del campo de las ciencias sociales ayudan a afianzar determinados calificativos y valoraciones que orbitan alrededor de la atmósfera que produce un determinado nombre. Así que mejor comenzar por el nombre propio. Meizoz destaca sobre la "falsa" nómina: "El seudónimo permite señalar una nueva identidad enunciativa que se distingue de la identidad civil. En el fondo, el seudónimo convierte al autor en un enunciador ficticio, en un personaje de pleno derecho" (2015, p. 12). Angélica Liddell logra erigirse como autora (de sí), incluso si se comienza por el nombre, asunto subrayado asiduamente en cada estudio sobre su trabajo. De Angélica González hasta Angélica Liddell Zoo y después Angélica Liddell, el factor de la creación es innegable: Liddell, como el apellido de las niñas que paseaba el posteriormente conocido como Lewis Carroll en una barca por el Támesis, es paralelo a Alicia, aquella niña que se adentra en las profundidades. Así, se reúnen un factor de ámbito "civil" con otro de carácter literario. Angélica Liddell profundiza en sus obsesiones y en el ser humano hasta conformar una trayectoria artística que va a respaldar su nombre[19].

[19] Resulta muy interesante contar con las aproximaciones de Deleuze a la obra de Carroll. En *La lógica del sentido*, dice: "la paradoja es la inversión simultánea del buen sentido y del sentido común: por una parte, aparece como los dos sentidos a la vez del devenir-loco, imprevisible; por otra, como el sinsentido de la identidad perdida, irreconocible. Alicia es aquella que va

La propia Liddell confirma la unión de vida y arte a de Francisco: "Soy incapaz de establecer una división en mi conciencia entre mi manera de vivir y lo que yo quiero contar" (2002, p. 137). Años después, declara a Laura Zangarini en su entrevista recogida en *El sacrificio como acto poético*:

> Es un maridaje entre un trastorno límite de la personalidad y una profunda voluntad estética. Vivir entre militares, animales de granja y monjas, en un campamento militar, aislada de la sociedad, desde los 6 años a los 13, no fue muy sano, desde luego. Pero el verdadero origen de mi venganza contra la vida, (eso es lo que significa para mí la escritura, una venganza contra la vida), es el hecho del nacimiento. Creo que en un reverso asombroso fui castigada con la tara de la sensibilidad, para ser todavía más ultrajada por la barbarie y la brutalidad que me rodeaba. Efectivamente, mi escritura no está separada de mi vida, en absoluto, depende de mi vida, depende de esa venganza, depende de mi enfermedad, de la enfermedad. Me utilizo como un excremento, o algo así, no necesito reproducir el infierno, simplemente me pongo a describirlo (2015, pp. 120-121)[20].

Por un lado, la médula espinal del trabajo de Angélica Liddell se ha emplazado en un ser/estar en el malestar. Esta idea transversal se ha construido sobre las apariciones de la propia Liddell, tanto como en las observaciones de la crítica. Se sacrifica la apuesta por toda idealización en pos de una extensión (sobre sí) de su núcleo artístico más potente: el dolor, la incomodidad, de la fragilidad o la molestia, es decir, aquello que contradice conscientemente los pilares prestigiosos o de mayor capital de las sociedades occidentales. Radica su potencia —en ocasiones, de su postura y, en otras, de la presentación de sí— entre su vulnerabilidad y su fortaleza: los quiebres se localizan en los mismos sitios de construcción.

Otra parte de su presentación es el "ser" que aglutina como núcleo de todo, pero sin poseer, sin concepto de propiedad. Angélica Liddell trabaja desde la exposición del "ser", sintagma que dio título a una de sus principales entrevistas dirigida por Laure Adler —*De la représentation à l'exposition de soi* (2017). Por tanto, trabaja con las implicaciones del yo, el cual abarca desde la escena hasta el poema. Aparte de protagonista, colma todos los "papeles" posibles: desde la actriz hasta la "constructora" escénica, sea directora o creadora, hacedora o autora. Se indaga en un teatro que borra al signo semiótico del personaje. Emmanuelle Garnier observa su disolución:

> […] Angélica Liddell […] cuyos accesos (como se diría de la fiebre) innovadores y devastadores vuelven caduca toda individuación de los personajes, aun cuando estén definidos por un apellido dado: de hecho, la escritora, directora y actriz asume la posición teórica de la auto-dramaturgia (o

siempre en los dos sentidos a la vez: el país de las maravillas (*Wonderland*) es de doble dirección siempre subdividida. También es aquella que pierde la identidad: la suya, la de las cosas y la del mundo […]" (1994, pp. 95-96).

[20] En las entrevistas, ella oscila y (se) alimenta su vida poética "creada". Las declaraciones resultan de gran interés para acercarse a su poética y permitir reflexiones más fundamentadas sobre su forma de entender el arte y sus funciones, así como de forma paralela, la vida civil, artística, poética y ritual. Es innegable que las entrevistas suelen contener imágenes muchas veces de sus espectáculos o ya editadas en libros que forman parte de su vida artística-poética. Tómese como muestra las últimas entrevistas acompañadas por fotografías en la plaza de toros: espacio de muerte ritual, ceremonia y, muchas veces, espectáculo de liberación de las pasiones.

> de la auto-ficción dramática), que destruye la dimensión ilusionista de sus "personajes" y atomiza toda posibilidad de identificación (2011, pp. 187- 188).

Por su parte, Xosé Nogueira, que dentro de sus investigaciones cinematográficas examina la película documental de Fernández-Valdés *Angélica (una tragedia)*, apuesta por la siguiente definición: "Una obra que apuesta por un teatro autobiográfico (por el abandono del personaje), marcado por […] por la melancolía y por la exposición incluso de su dolor más íntimo, ese dolor que la atraviesa y que, al mismo tiempo, reivindica" (2021, p. 131).

De este modo, todo parece territorio y dominio del yo (o susceptible de serlo). Dicha fecundidad se reanuda con cada nuevo diálogo y bajo todos los enfoques posibles. Mientras que Abrecht y Desarzens subrayan que "ne pas jouer de personnage, être présent sur le plateau en tant que'Angélica Liddell", Liddell anota que "c'est compatible avec la composition et la construction. […] Je travaille à partir de mes propres expériences —à partir desquelles j'élabore des scénarios, des formes. […] Ma vie n'a pas d'importance: l'intérêt est dans la confrontation du spectateur avec l'oeuvre: là est la réalité" (2017, p. 298). Sobre la misma base compleja se erige su respuesta ante Adler:

> Se trata de [un aspecto real de mi personalidad]. Mi punto de partida siempre sale de la realidad, de mi intimidad, con mis instintos. Para mí es compatible, no puedo prescindir de lo real para construir el poema. Yo trabajo como Emily Dickinson escribe, es decir, que no hay distancia entre lo que deseo decir y la realidad. También es compatible con una construcción estética disciplinada, precisa y organizada. Es en esa dualidad donde se produce la creación escénica, descendiendo hasta los lugares más profundos de mi conciencia para convertirlo en acto poético, porque finalmente, sólo existe el yo. […] Es que no puedo ser otro. […] En tiempos de colectivización, de esa masa indiferenciada, lo importante es el yo por encima de todo. Sólo el yo puede aportar algo de luz (2017, p. 42).

Ante Abrecht y Desarzens dice: "L'idéologie et la pensée sont antithétiques. La pensée est quelque chose de fondamentalement individuel et irréductible, qui appartient à chacun. L'idéologie, c'est le fait de penser à plusieurs. Et penser à plusieurs, cela revient à ne pas penser" (2017, p. 301). Si algo se ha afanado en defender Liddell es su comprensión individual del pensamiento, lo cual incrementa la sensación de soledad, en parte pretendida, en parte simbólica, que acompaña a su "persona". Además, su "vida civil" aumenta una cierta predisposición a su enfoque artístico y viceversa: especialmente hacia la soledad y la marginalidad. En la entrevista tras *"Maldito sea el hombre que confía en el hombre": un projet d'alphabétisation* en el Festival de Avignon, ella declara: "Depuis toute petite, j'ai eu le pressentiment que la vie me destinait à la solitude […] J'ai comme un excès de sentiments qui ne cadrent pas avec l'ordre émotionnel, ils me tiendront toujours en dehors de cet ordre" (2011). De una forma más panorámica sobre los diversos prismas de su vida imbricados, habla en la Biennale:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> yo soy antisocial […] Tengo vida civil. Tengo conciencia de lo justo y de lo injusto creo para poder tener una vida civil responsable, pero no me interesan la opinión común, la vida en comunidad. Es algo que me produce verdadera repulsión. Supongo que también es mi carácter que rechaza todo eso pero la

> sociedad encarna lo peor del ser humano. […] Mi gran facilidad es ver lo peor de cada cosa. […] Yo creo que solamente el individuo puede dar luz, la comunidad no puede dar ninguna luz (2016)[21].

Además, el rito impera por encima de cualquier otra aproximación a lo escénico y por tanto se reivindica lo efímero y el acto de reunión, como si no existiesen textos editados en el mercado. Lo declara la propia Liddell a Almudena Ávalos en una entrevista para *El País*: "En el teatro solo cuenta el instante. Esa epifanía fugaz. Ese cruce de voluntades entre el creador y el público, esa ceremonia. El resto no importa nada" (Ávalos, 2021). En conjunto, todo esto hace que su postura sea "como si estuviera creada (por los diversos factores de su vida) para ser la artista que es", "su ser como nacimiento", como si existiese una reafirmación ineludible entre ser y estar en su posición poética y el centro de su actividad solo se asentase en lo performativo[22].

Otra parte de su presentación es el ser máximamente vulnerable y, por tanto, un "ser" que solo percibe la miseria. Esto apunta a la reivindicación de la fragilidad, del dolor y el sacrificio humano. En la Biennale de Teatro, afirma: "Yo no puedo escapar de algo que pertenece a mi naturaleza y es la melancolía" (2016). Esto dota a su trabajo de una dimensión "asignada" que se afirma como inherente a sí, incluso a la hora de dar nombre a la compañía teatral que dirige: Atra Bilis. Igualmente, la génesis dolorosa en Liddell ha sido ratificada por la propia Liddell en una entrevista larga con de Francisco (2002). Así se evidencia que se trata de una génesis de surgimiento "natural", un sentir originario. No obstante, al mismo tiempo se instaura como una realidad "creada", seguramente a la vista del devenir de sus trilogías, por una necesidad de pasar de lo íntimo a lo colectivo: de los acontecimientos que la estremecen a lo que es la cloaca humana.

Liddell deja claro a Cornago que su naturaleza y el único espacio en el que puede vivir es en el exceso: "simplemente me desenvuelvo bien en ese mundo de extremos" (2005, p. 315), aunque trabajado desde el clasicismo: "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" (2005, p. 316). Este reconocimiento del paso tiempo, que reconoce las herencias de las diversas eras, construye cierta perspectiva acrónica. En este aspecto, no solo intervendrá lo humano sino también una conexión creadora. Así continúa Liddell: "en qué medida quiero yo incluir mi dolor o mi alegría o mi tristeza en esa obra, qué es aquello profundamente personal que quiero transmitir" (2005, p. 318). Esto hace que, en su postura, se defina como el ser sensible a lo humano, sin edulcorar, con todas las brechas que le hacen monstruoso y/o animal —y por tanto a veces entendida como "castigadora", como "reconocedora", como "epistémica" del complejo tejido que compone al "ser humano". Por ello, es ubicada en lucha contra aquello que se ha denominado "anestesiado" o "complaciente".

Ligado a la idea de vulnerabilidad, un detalle que también desarrolla en torno a sí es una conducta en el campo literario algo displicente hacia otros —no específicamente hacia el público, con quien mantiene una relación conflictiva— y hermética —en tanto fiel en su esfera singular—; ambas forman parte de su poética, pero también ejercen una correspondencia en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[21] En esta clase de reflexiones reside cierta herencia sadiana que conecta con Liddell, pero además se puede relacionar con ciertos debates que subyacen a la obra *Marat-Sade* de Peter Weiss (1963, 2009), especialmente al plantear si cambiar el mundo se debe basar en la transformación de uno mismo o en la revolución colectiva.

[22] No existe voluntad de desafiar o cuestionar estas relaciones, solo de dilucidar críticamente los mecanismos que las crean y pensarlas en su conjunto sistémico.

vida civil[23]. El rechazo a lo burgués/ acomodado, carente de conciencia crítica y de pensamiento situado en el espacio-tiempo que habita, puede remitir a *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Asimismo, su forma de entender el trabajo y la vida cotidiana en sociedad contribuyen a un "desafío", algo que aparece en cualquier parte de su poética; desde la apuesta por un nombre artístico hasta cualquier la separación de la familia, de los *grands récits* etc. Así, en su tesis, Velasco afirma que: "La de Angélica es una poética de la resistencia o una resistencia de la poética" (2017, p. 379). En la siguiente respuesta a las preguntas de Ávalos se aprecia el tejido de lo artístico y la actitud pública:

> Para mí trabajar no es producir, trabajar es consagrarse, es hacer del suicidio una fiesta. […] Trabajar es "ser", es "amar", es entregarse a algo mayor que tú, es estar al servicio de algo que trasciende a tus propias intenciones y a tus propias fuerzas. En cambio, vivir no significa nada para mí. […] Emocionalmente, en la vida, solo me identifico con los tarados, con los inadaptados, con los enfermos, con los rechazados, con los retrasados. Soy demasiado frágil para desenvolverme en un mundo de fieras, de adultos, de traiciones, de engaños, de fiesta, alcohol y diversión. Mi alma es de niña. Así que me aíslo. Cada vez que me asomo me dan una hostia, y vuelvo otra vez a la cueva. Necesito escribirlo todo, todo. Eso no es vivir (2021).

Este fragmento ya adelanta el siguiente aspecto concerniente a la escritura. No obstante, hasta aquí, evidencia sus incompatibilidades vitales particulares con el mundo contemporáneo global capitalista que la rodea e incluso, incapaz de ocupar un lugar en la esfera de lo teatral. De la misma entrevista: "Detesto a los actores y su mundo, me da fatiga el artisteo, ese lodazal de egos, vanidad, ansias de destacar y de ser especiales. […] Yo carezco de ese sentimiento de pertenencia a la comunidad teatral, al grupo" (Ávalos, 2021). Así también su postura se impregna de su propio modo de resistir (viva).

Otra vertiente de su postura enlaza con la necesidad irreprimible de escribir, del *logos*, de decir. Esto concluye en la necesidad de "lo poético" para la vida. A Zangarini se lo expresa de la siguiente manera: "[…] hay un estudio sobre eso, hace una equivalencia entre los psicópatas y los poetas, el poeta desplaza la ira hacia la creación. Somos tarados, heridos, incurables. En vez de disparar a alguien, escribo. Es una fortuna, ¿no? En el escenario puedo asesinar con total libertad. Y también puedo suicidarme un millón de veces" (2015, p. 121). Las posibilidades que ofrece lo teatral y la libertad de acción brindan la oportunidad de vivir "de otra forma". Además, Liddell rompe con la asimilación de la palabra como placebo. De este modo, afronta la voluntad de intervenir la palabra y hacer de ella un arma (social y creativa)[24]. De hecho, Velasco incluye en su tesis doctoral una entrevista que le realizó a Liddell por correo el 15 de abril de 2015, donde ella dice que así se resarce de tener que vivir: "Para mí es una venganza [la escritura].

[23] Angélica Liddell erige una actitud "inaccesible", infranqueable para gente interesada en su teatro, académicos e incluso para cualquier otro integrante de la sociedad. Sirva como ejemplo mi propia experiencia de fracaso al tratar de conseguir una entrevista con su entorno, pero otras iniciativas esquivas siguen en marcha. Por ejemplo, el dominio http://www.angelicaliddell.com/ está actualmente en venta y el http://www.angelicaliddell.es/ tan solo presenta una fotografía de fondo con dos enlaces: uno a la página vacía "autorretratos" y otro al desfasado http://miputocalendario.blogspot.com/, que contiene algunos trabajos de 2019.

[24] En una publicación del diario *El Mundo*, José Luis Romo recogía las declaraciones del Pascal Rambert: "Creo mucho en la potencia de la palabra, en la oralidad, y también en la escritura para modificar nuestro entorno. Es mi religión" (2017), las cuales daban título a la propia noticia. Sobresale el paralelismo entre el creador francés y la artista española, más allá de una conexión ya emprendida mediante el texto *Le Jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert* (2011).

Es una venganza contra la vida porque soy una inútil y porque me detesto a mí misma" (2017, p. 410). Más concretamente, a Cornago también le aclara que lo primordial reside en la palabra: "Me costaría más renunciar a escribir que a la representación escénica. Esto me dolería, pero no podría prescindir de la escritura, tiene más que ver con mi carácter, tiene más que ver con la soledad del autor con su obra. Por eso trabajo con pocos actores, por eso me siento más a gusto haciendo monólogos. Prefiero la soledad" (2005, p. 319). Simultáneamente, la necesidad de la escritura conlleva cierta función terapéutica: "Mi mayor miedo es la demencia, morirme sola y loca. Mediante la escritura intento transformar los miedos en algo bello, los arranco de mis entrañas y así puedo sobrevivir a ellos" (Ávalos, 2021). De modo que todos estos componentes parecen retroalimentarse unos a otros y justificarse entre sí. Esto hace que, en su postura, sea oscura —en concreto, respecto a la manera de vivir socialmente considerada como "buena" o "digna". Así se perfila como la que dice "incomodidades de amplio espectro", la *enfant terrible* del teatro europeo contemporáneo. Por el tipo de intereses que trata y de cara al sistema social en el que se inserta, es inevitable que se le asocien rasgos "molestos", de indudable prolificidad y que fundamentan la designación crítica genérica más estable, reflexionada y reconocida en torno a Liddell—por supuesto, también sujeta a diferentes grados de intensidad. Pero además, también responde a un prisma oscuro en tanto que desarrolla problemas con la vida y se sirve de la necesidad de decir en su vida artística para subsistir.

No obstante, Angélica Liddell se muestra un tanto escéptica respecto a asimilaciones que se han repetido por parte de la crítica y se ratifica en sus propios términos. Cuando Liz Perales le sugiere que se ha blindado en lo maldito, lo cual se contradice respecto a su imagen, ella responde: "Yo no voy dando puñetazos por la vida ni cortándome las venas, pero intento trabajar con la persona que se queda en casa sola cuando cierra la puerta de su habitación, que es con lo que yo creo que hay que trabajar. Y esa persona es muy distinta a la que está dentro de un pacto social... Soy una sociópata bajo control" (2011). Aquello que también "es" y el desarrollo de "otra" vida se relaciona simultáneamente con la ferviente fuerza de la palabra. En sus palabras, durante la entrevista con Adler: "el dilema entre la vida y el teatro, una cosa le quita el sentido a la otra. Y es ahí cuando me pregunto si no sería mejor haber vivido la verdadera vida, más que haber vivido en el teatro" (2017, p. 41). Por ello, simultáneamente su postura también hace converger la molestia sobre su propio trabajo artístico y erige un prisma de "la que tiene una relación tormentosa con la palabra". De hecho, Liddell no tiene problemas en decir que repudia la mayoría de lo que ha escrito. Sobre sus textos antiguos, así se reafirma en la entrevista de Ávalos: "No me gustan. He retirado los derechos de casi todas mis obras" (2021). Aunque sea susceptible de una actualización, así lo recoge Javier Vallejo: "De la primera etapa sólo salvo *Dolorosa*, que habla del amor como salvación y como sacrificio a través de las relaciones entre una puta y un enfermo terminal" (2002).

El último gran prisma que conforma su postura es la relación con el origen, presente en toda su poética. A Zangarini le dice:

> Puesto que nací muerta (los suicidan, según Anne Sexton, nacemos muertos, no puedo nace de nuevo, solo puedo resucitar), busco un triunfo del espíritu por encima de la carne, cuando ya la carne ha sufrido todas las decepciones posibles, porque no hay esperanza, y allí donde no hay esperanza empieza la necesidad de los milagros, en la desesperanza (2015, p. 121).

Esto hace que en su postura sea trascendente, con especial intensidad actual, y/o entienda el tiempo y la poesía de una manera no lineal, más ligada al devenir, incluso a lo rizomático.

Por otro lado, en cuanto a evolución artística, es muy interdisciplinar y sensible a otras cronologías. Se ha destacado la porosidad de su trabajo a otras líneas creativas. Las influencias que recibe o que permite que incidan sobre su poética remiten a un acervo fecundo: la Biblia, la tragedia griega, la pintura (barroca) —cuestión que corrobora ante Adler (2017, p. 44)— junto a todo tipo de transferencias (interartísticas) dentro de su trabajo literario, además de los mitos modernos que orbitan y se desarrollan en su postura, filosofía moderna y contemporánea, etc. Esto configura su postura como un espacio abierto y nutrido de pensamiento referencial, siempre en contacto con la evolución histórica de la literatura.

Así, se han originado calificativos sobre su discurso y dramaturgia desde el campo de la investigación, que han llegado a sobrepasar las lindes de su poética, tales como "intimista" (Vidal, 2010, p. 201) o "neo-expresionista" (Garnier, 2011, p. 222) respectivamente. Todo esto ha motivado que sean muchos los adjetivos que se le asocian o adjudican a Angélica Liddell en torno a su trabajo: «rara avis» (Vizcaíno, 2001), provocadora (Vallejo, 2002), subversiva (Berger, 2017), transgresora (García, 2021), histérica Liddell (Rofé-Sarfati, 2015) o narcisista exacerbada y sobrecogedora (Danan, 2017, p. 257)[25]. Incluso, la sombra de la locura que se transfiere a su postura le acompaña durante su entrevista con Adler, donde la entrevistadora le pregunta qué piensa de que la llamen "histérica":

> Estuve muchos años sin leer críticas porque me hacían mucho daño. En mi país me trataron muy mal, así que sólo hace un año que me he sentido capaz de soportar las críticas, porque yo me decía: "aquí está pasando algo raro con las críticas". Y es que el aluvión de malas críticas este año ha sido tan inmenso, o sea, que lo que han dicho están tan lejos de mi trabajo, que es como si hubiera un propósito de desterrarme o algo así (2017, p. 56).

Una vez exhibidos los principales calificativos que se le asocian (a ella y a su poética), aquí comienza el debate sobre su ser "autora" para indagar en los métodos de identificación en el campo literario que le son asociados. Joseph Danan prefiere reconocerla como "auteure (y compris de texte qu'elle publie), performeuse et metteure en scène" (2017, p. 259). Además, el teórico francés se pregunta qué se construye en escena si ya no son palabras ni una pieza teatral: "Un rituel? Peut-être. Mais quoi d'autre? Des corps? Des paroles instables? Le spectateur? Des êtres vivants, parlant, bougeant, irradiant?" (2017, p. 259).

Por la enorme recepción de trabajos anclados en la modernidad estética y por priorizar un origen artístico en el texto, parece ser viable la asunción de "creadora", en el caso de Liddell. No obstante, aún se abren más opciones. Ante una naturaleza tanto artística como civil tan poliédrica, cabe pensar en un espacio no copado por una terminología única. Es decir: no como "escritora", no como "poeta", sino como hacedora por el lenguaje quebrado, abierto, no perfecto, no artesano de "piezas íntegras".

La relación de terminología que designa a aquellos que "crean" arte tiene una extensión tan larga como la concatenación de definiciones variables y sus respectivos escollos y reticencias

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[25] Obviamente, la selección es muy breve, aunque el repertorio de adjetivos y calificaciones que ha recibido durante estos años sea vasto. Esta muestra tan solo pretende evidenciar claves antiguas y recientes, o incluso activas hoy por hoy, presentes en prensa o en artículos científicos y, por tanto, glosadas por diversos profesionales, desde periodistas hasta teóricos o críticos de la cultura.

que se han cultivado, arrastrado o (re)activado a lo largo de los siglos. Fuerzas reafirmadoras de dichas nominaciones permanecen en constante lucha contra los intentos de escapar de tales ejes, lo cual nutre el "movimiento" del campo sistémico conceptual. Sin voluntad de reducir la complejidad de estos funcionamientos, tan abordada por las teorías antiobjetivistas de los campos de Pierre Bourdieu y los polisistemas de Itamar Even-Zohar, y sin pretender ahondar en las variables que intervienen en la construcción del campo, la reestructuración del mismo se mantiene en constante movimiento. Habría nominaciones y locuciones más "centrales" como "autor", "poeta", "dramaturgo", "actor", "creador" o, ya incluso, "*performer*" sin duda variables en cada parcela de trabajo artístico o genológico pero simultáneamente muy férreas; esto son, términos que se han convertido en lugares comunes, muy normativizados con el paso de los años, en muchos casos tal vez por su capacidad de abarcar heterogéneamente, y casi como hiperónimos, las actividades creativas.

Frente a esto, existen posibilidades periféricas, tales como "constructor/creador de escena", en muchos casos, de aplicación más específica o el "*metteur en scène*" de origen francés, tan frecuente en el campo de los estudios teatrales. Resulta interesante que Muriel Plana hablara de este último como "le joueur qui initie le projet" (2014, p. 133), con lo cual se deriva en otros muchos sustantivos con "matices léxicos" particulares hallados en el discurso teórico. Con una visión convergente de la labor del artista —ya director, ya creador— y la necesidad de los afectos, en la introducción a su libro *La preparación del director,* Anne Bogart asevera: "El artista deviene el creador del futuro a través del acto violento de la expresión artística. Digo violento porque el acto de expresarse es un acto enérgico. Requiere cierta dosis de agresividad y cierta habilidad para entrar en la pelea de traducir la experiencia en expresión artística" (2008, p. 14).

Por otra parte, al subrayar las precisiones del "oficio", Josette Féral incide en una cierta naturaleza híbrida que resuena a las observaciones previas de Bogart en su introducción al director/a: "[…] l'art du metteur en scène semble osciller entre un savoir-faire construit par sédimentation et apprentissage, et une improvisation dans l'instant faire d'écoute et de navigation à vue. […] Ce travail relève à la fois de l'exercice d'un métier et du talent – qu'on l'appelle intuition, improvisation ou génie" (2017, p. 471). Ciertos ecos (un tanto) modernos se acaban albergando en las aproximaciones teóricas que tratan de explorar las vías nuevas. Seguía Feral: "Si la part inventive échappe à toute doctrine ou enseignement structuré, la part artisanale, celle qui touche aux prémices du travail peut sans problème aucun être définie et mise à plat pour en sonder les composantes" (2017, p. 471).

El término "director escénico" también recibe la atención de Sánchez, quien parece asociar el campo semántico de lo teatral a una cierta predisposición a lo interartístico o a las zonas umbral con otras modalidades espectaculares y/o literarias:

> Al haber llegado tan tarde al ámbito de lo artístico y, al haber tenido tantas dificultades para ser aceptado como arte, tanto por las instituciones como por el propio medio, siempre nostálgico de la tradición artesanal, el actor y/o el director escénico han tenido también muchas menos dificultades para entrar y salir de él, para situarse en los bordes, para aceptar propuestas de hibridación, para salir simplemente del teatro y embarcarse en prácticas dominadas por otros códigos artísticos o, sencillamente, por discursos no artísticos (2008, p. 4).

Este crecimiento híbrido, alimentado por diversas fuentes, explicaría las múltiples iniciativas discursivas, entre ellas la autoficción. Además, también apunta y se puede rescatar una acepción

más primitiva del "artesano" que remite a un cariz religioso, como "creador inicial" o "padre de todo". A pesar de sus correlaciones con el paradigma moderno y la concepción de autor, también relevantes en esta tesis, la vigencia del término, en código teatral, se apoya en imbricación de lo artístico y lo estético con lo no-artístico y lo real —como puede ocurrir en la artesanía— fundamentalmente tras la irrupción de lo real en lo teatral posdramático, tal y como dice Lehmann: "la constatación realmente *inesperada* de que […] cualquier obra de arte, pero de modo especialmente drástico el arte del teatro— se presenta, sobre todo, como un constructo alcanzado a partir de materiales no estéticos" (2013, p. 174). Incluso la propia Liddell, en una conversación con Cornago, se mostraba de acuerdo con este vínculo del teatro con lo artesanal e indirectamente con la afirmación de Sánchez, aunque no se veía a sí misma como artesana: "El teatro ha sido un terreno en que se ha ido experimentando, se ha ido metamorfoseando, se ha aliado mucho más con otras disciplinas artísticas. Yo creo que la gente sigue yendo al teatro con la idea de ver el misterio. Se conserva una curiosidad infantil con respecto a la sorpresa" (2005, p. 313). A su vez, esta intervención de Liddell sí recupera una atmósfera de misterio y de lo insondable, que a su vez conecta con el rito y lo ceremonial en el teatro posdramático. De este modo, parece crearse un vínculo entre el "artesano" y lo "teatral".

Lo que sí parecía reconocerse Angélica Liddell es "creadora escénica", en una entrevista con Abrecht y Desarzens: "nous faisons du théâtre! C'est du théâtre, je ne peux pas le nier, et ce n'est pas quelque chose qui me cause un dilemme. Finalement, comment pourrions-nous nous appeler: des chamanes? Des magiciens? Des prêtres? Je dirais simplement que je suis metteure en scène" (2017, p. 301). Por ello, es eficaz el concepto de "directora de escena" en el caso de Liddell. De igual manera que acepta esto, rechaza la consideración de actriz. A Ávalos le dice: "No soy una actriz, de manera que no podría trabajar como actriz" (2021).

A riesgo de alimentar con un término más el espectro y plantear una propuesta igualmente sometida a las regulaciones y tensiones conocidas, tal vez sea posible rescatar la idea del "hacedor"[26]. Bajo el paradigma de la posmodernidad y de la tradición del accionismo, se puede apoyar la existencia de otro escenario con variables nuevas: el acto de realizar, de ejecutar (frente a un público) y de acontecer, que define por excelencia toda la esfera de la *performance*, incita a pensar en los artistas como *performers*. Aunque este concepto no discrimina la intervención del lenguaje en las acciones, sí lo iguala a otros signos teatrales, como se verá en el subcapítulo 1.3 sobre la posdramaturgia y el teatro performativo.

Efectivamente "hacedor/a" no porta las herencias de un anclaje genológico único. Tampoco aborda un bagaje enunciativo determinado. Tal vez con "hacedor" sea posible abrir la posibilidad de trabajo a lo literario y lo espectacular, en un terreno interartístico más flexible en tanto también se acerca al artesano. Por un lado, tiene mucho de lo "auto" como materia prima: el que hace algo y (se) hace a sí, o combina ambos en el mismo proceso, ante la disolución fronteriza de la dicotomía sujeto/objeto, y, por otro lado, hay una exposición (física) al otro, sea oral o escrita que lleva a presentarse en la "realización", al ejecutarse.

Para otorgarle "ciertas raíces" al término, es necesario perfilar una visión retrospectiva. Como término, más allá de Borges o el título que Carlos Martínez Gorriarán diseña *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, ya figuraba en el título de la obra de Bernhard Thomas *El hacedor de teatro*, que también incluía una crítica sistémica al mundo de lo teatral. La filiación histórica

[26] Al introducir esta propuesta esta tesis no pretende ordenar ni estructurar los hilos subyacentes a la explicación previa, que conforman el campo de aquellos que son llamados artistas en el terreno de la palabra y/o la escena. Tan solo se va a formular la reflexión de una proposición sensible a una realidad que va modificándose paulatinamente.

con las *performances* de mediados del siglo pasado le aporta al término un cierto anclaje y refuerza la línea transdisciplinar. En escritos de Allan Kaprow se expresa un primitivo convencimiento de "que el objetivo era «hacer» un arte que fuese distinto de cualquier género conocido (o combinación de géneros). […] Como la sustancia de los happenings eran los hechos en tiempo real, al igual que en el teatro y en la ópera, la tarea consistía, lógicamente, en evitar todas las convenciones teatrales" (2016, p. 261). Ligado a los campos de acción, Janet Cardiff y Georges Bures Miller denominaron *El hacedor de marionetas* a una instalación en el Palacio de Cristal de Madrid donde se contempla, en la distancia, el interior de una caravana (y también preserva un sentido de exposición del yo). Inevitablemente, la apelación a lo artesanal también tiene su continuidad aquí, en la web de *masdearte.com*:

> […] se han inspirado en un poema de Anne Sexton, *Briar Rose (Sleeping Beauty)* a la hora de recrear una bella durmiente de silicona con la apariencia de la propia Cardiff (el autorretrato está muy presente en el *Hacedor de marionetas*). La rodean muñecos articulados en proceso de creación, y, al otro extremo del vehículo, un anciano sentado a una mesa que dibuja y parece reflexionar sobre cómo dotar de vida a sus creaciones. En conjunto nos encontramos ante una escultura hecha móvil y hecha sonido en la que tienen cabida elementos reales y ficción (2014).

Más recientemente, en contexto escénico contemporáneo, aparecía la idea de "artesano-hacedor" en Afonso Becerra de Becerreá cuando resolvía:

> Dar forma, modelar a ação, antes que *criar*. Frente ao criacionismo, o evolucionismo; o trabalho técnico demorado, o ARTEsanato. Frente aos sisudos teatróLOGOS, os ARTEsãos que comem, os compositores. Frente aos divinos criadores, frente aos reis da criação, essa monarquia absoluta elevada sobre torres de marfim, a república dos FAZEDORES, a república dos CORPOS a rés da terra, no cenário da matéria —que é pensamento e faz sentido em si própria. Porque o mais profundo é a pele (2018, p. 40)[27].

De este punto se extraen la necesidad de otra organización no jerárquica, el imperativo de los cuerpos y la materia, así como el dar forma. No obstante, no es el único en hablar de artesanía. Otra referencia son las reflexiones de Olivier Py sobre *la mise en scène*, recogidas en el volumen de Alain Coulon: "Je veux bien être un artisan ou un poète mais pas un designer ni un artiste qui pareillement produisent de la mode" (2005, p. 223) y añade "Je ne crois pas que la mise en scène soit transmissible. L'artisanat se transmet, pas le geste poétique" (2005, p. 223). Esta apelación a un "artesano" y a lo "poético" se combinan con la problemática de la materia y el archivo. En esta encrucijada pueden surgir nuevos matices de este emergente "hacedor"[28].

En el caso de Liddell, el proceso creativo evolucionó de depender de referencias legitimadoras y de reproducir escenas perfiladas en sus notas a dejar una puerta abierta al azar, la duda o el misterio. La propia Angélica así lo asevera en una entrevista durante la Biennale

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[27] La tipografía mayúscula no es mía. Solo se advertirá de la variedad de disposiciones tipográficas y su presentación en la página —centrada, etc.— en una ocasión, si se repiten en la misma obra.

[28] Por antonomasia, el "hacedor" supremo es Dios, con lo que podría entrar en conflicto con lecturas modernas de "creador". No obstante, tal vez "hacedor" puede dirigirse a un terreno performativo que acepta la fractura, lo no total.

de Teatro, donde dice que, muchas veces tras entrar en la sala acompañada de una obsesión, que se alimenta de todo su entorno cotidiano, el trabajo consiste en organizar el caos (2013)[29]. Se detecta en esta afirmación algo que se (re)producirá con el paso del tiempo: un desafío a contar con parámetros de creación. Así deviene un (re)pensar constante, un estado procesual en permanente cambio. La deliberación sobre la materia prima de la que se debe ocupar el teatro y sobre lo que implica escribir permanecen en el sustrato del curso artístico: "la escritura es ese lugar de liberación de los conflictos internos, que después se han convertido en un rito para mí. Y conforme más claro he ido teniendo esa relación de tarantismo, de ritual exorcista, con la escritura, más me he ido alejando de la 'representación' para acercarme a la 'exposición'" (Adler, 2017, pp. 47-48). Tal vez esto solo pueda concluir en que es una creadora o hacedora espectacular que escribe. Antes de profundizar en la poética, es necesario atender a las complejidades del yo y sus principales apariciones.

El análisis del discurso trabaja sobre los mecanismos —discursivos o no— que erigen la arquitectura postural. Imagen, fachada o presentación de uno se despliegan en la escena; forme parte de la vida cotidiana o, más concretamente, sobre las tablas. Pensar las estructuras que este trío de conceptos envuelve contribuye a trabajar con herramientas filológicas, filosóficas, antropológicas y sociológicas para teorizar el régimen de "ser escritor/a" o "creador/a" o "hacedor/a". Esto conforma un aparato complejo que incita a meditar lo que es ser enunciador y *performer*, o si acaso es posible sobrepasar los "sustantivos" modernos y posmodernos como autor o genio.

Existe una unión entre el yo civil, el yo que está en escena, el yo poético y el yo filosófico en Angélica Liddell. Estos se imbrican entre sí y abrazan lo individual para garantizar el pensamiento y para ofrecer o investigar una episteme resistente, sin lo colectivo. Para ello, se ha contrastado la eficacia de la autoficción, a medio camino entre el construir y el revelar lo personal. La autoficción es un recurso importante en el discurso escénico y editado, pero se sostiene sobre otros factores adicionales. Este punto será el eje central del próximo subcapítulo.

1.2. Cuando lo íntimo también es exterior o escénico o espectacular: auto(ficción/biografía/presentación) en Angélica Liddell

Dentro de los terrenos "yoicos", sobresale un léxico asociado a las enunciaciones del yo: entre otros, metaficción, construcción en abismo, trasuntos o autorreferencialidad, así como el conocido terreno de estudio "self-fabulated fiction". Aunque exista una notable cercanía entre todos estos conceptos, ni son análogos entre sí ni son plenamente funcionales ante el caso de esta tesis.

El régimen elegido en esta ocasión para allegar autora y acción creativa es la autoficción. Muchos son los estudios académicos que se han ocupado de abordar una definición adecuada de este fenómeno y sus vías en expansión. Por un lado, tras un repaso histórico, Régine Robin no es capaz de esclarecer el término "autoficción". Prefiere enfatizar la naturaleza ficcional, de acuerdo con los escritos de Doubrovsky; "ser de lenguaje, lo que hace que el sujeto narrado sea un sujeto ficticio en tanto que narrado" (2005, p. 46) y añade que "se esfuerza por borrar las marcas y las referencias, por aplicarse a la polifonía del sujeto, a su dispersión, a su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[29] Anecdóticamente, cabe enfatizar ciertos paralelismos con meditaciones hechas por Abramović en sus memorias, que llevan a la exploración del azar, la apertura hacia el fracaso y su aceptación (2016, p. 150). Esas experiencias, constantes o puntuales, también son un puente entre lo artístico y la vida.

imposibilidad de encuadrarse en su propia imagen, mediante toda clase de procedimientos de escritura, de puesta en texto" (2005, p. 46). Además, este concepto también requiere perfilar un contexto crítico de interés. Los inicios se han centrado en su aparición ligada a la narrativa, tal y como ha testimoniado José Manuel González Álvarez en su introducción a un volumen, *per se,* atento a la autoficción narrativa argentina actual (2018). También es el caso de la disertación de Toro (2017) o los incontables estudios sobre Enrique Vila-Matas o Javier Marías. En la tensión con la autobiografía, Vera Toro abogaba, en el terreno de la narrativa, por la autoficción como una "forma de 'potenciación' de la literatura ficcional y como la autorreflexividad literaria llevada a sus límites" (2017, p. 45)[30].

Por otro lado, hay que recordar los ensayos del escritor francés Philippe Lejeune (1994) como referente ineludible para este debate, así como los intentos de aproximación a las escrituras del yo y lo íntimo (Catelli, 2007) o, en términos más amplios, las literaturas del yo. No obstante, otros conceptos establecen relaciones de tensión con la autoficción. Tal vez, a modo de sumario, la propuesta de Philippe Forest sirva para resaltar las claves conceptuales que orbitan sobre las enunciaciones del yo y respalda plenamente las variaciones diferenciales del crear(se) individualizadamente en la esfera pública a la luz de valores comunes que son norma (2012, p. 212).

> La "ego-literatura" mediante la cual el arte imita la vida— tiene el "yo" como objeto. Lo toma como una "realidad" que el relato traduce. Se sitúa bajo el signo de lo "uno" y hace de lo "vivido" el origen pleno de toda significación. […]
> La "autoficción" (cuando se aleja de las ilusiones de la "ego-literatura" y toma nota de que la vida imita al arte) también tiene el "yo" como objeto, pero descubre en él una "ficción" que la novela construye. Para ella, lo "uno" es ese "otro" cuya consistencia es imaginaria y que condena la literatura a lo "virtual" como horizonte vacío de toda significación. […]
> La "heterografía" sustituye la expresión del "yo" (objeto tanto de la "ego-literatura" como de la "autoficción") por una escritura del Yo por la cual el sujeto "regresa" en razón de una "experiencia" de lo "real" como "imposible" (2012, pp. 231- 232).

Además, otras manifestaciones literarias no narrativas no han recibido similar interés. Así, más genérica resulta la propuesta de Philippe Gasparini cuando contempla la autonarración como una "forma contemporánea de archigénero: el espacio autobiográfico" (2012, p. 194), pero simultáneamente señala que se entremezclan las influencias de la ficción con otros géneros. "De modo que tratan de reducir la influencia de esta alegando otros modos de enunciación: poesía […]" (2012, p. 196).

En suma, no merece la pena insistir en una biografía diacrónica del concepto de "autoficción" en y más allá de marcos narrativos, cuando se trata de una labor ya afrontada con éxito por Ana Casas Janices, en repasos complejos y complementarios entre las introducciones a los diversos volúmenes que ha coordinado. En última instancia, Casas sitúa la autoficción en la "denuncia la imposibilidad de la representación mimética. […] la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder

[30] Previamente, junto a Sabine Schlickers y Ana Luengo, Vera Toro también coordina otro volumen más heterogéneo en ediciones Iberoamericana Vervuert con el título *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (2010).

a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización" (2012, p. 34). Esto, unido a las características de ambigüedad e hibridismo, remite a ciertos principios que conforman el marco de la posmodernidad, pero no se mueve bajo un paradigma de sencilla exclusividad.

Las heterogéneas confluencias entre la ficción y lo factual siempre generan tensiones relacionadas con el valor de la autenticidad, con las imposturas, simulaciones, apropiaciones y con lo real. Los retratos y autorretratos, sean de carácter literario, gráfico, plástico o audiovisual, son lugares de reflexión de máxima actualidad, que no dudan en generar un discurso ficcional como parte de la presentación del yo. La manera de exponerse ya es consciente de esto, por tanto existe el principio de no presentar un yo ideal o perfeccionado, tal y como la aproximación diacrónica a la autobiografía transmite[31]. Pero no es la única base. Forma parte de la dinámica crítica el investigar las constantes (re)inscripciones de las prácticas y formas autoficcionales, sean inéditas o no, así como sus conexiones con el resto de su red sistémica diacrónica o sincrónica. Así habrá que atender a cómo (re)surgen en el espacio visible.

Para una consideración general, Araiza y eMartínez se apoyan en Bajtín, al menos en su etapa de priorización más sociológica, para introducir la idea de que "la ficción literaria es siempre una com-posición social" (2016, p. 132). De este modo, cabe afrontar el desafío de la autoficción desde un marco —sea temporal, social, político, económico, etc. Esta línea atenta o integradora del marco avanza hacia posiciones sistémicas relevantes en la actualidad. Tal vez el aporte más esclarecedor a este debate lo otorgue Jêrome Meizoz cuando afirma que:

> Los textos autobiográficos y autoficcionales, la correspondencia, los diarios, los testimonios, los prefacios, etc., despliegan una postura, una construcción que el autor hace de sí mismo y que debe ser analizada con relación al estado del campo artístico en cuestión. No se trata del sujeto civil o biográfico, o por lo menos no únicamente de este, sino de un sujeto construido que el autor lega a los lectores en y a través del trabajo de la obra (2015, p. 20).

Desde una perspectiva muy teórica, Fernando Cabo es consciente de que la autoficción congrega un espectro amplio de manifestaciones y de aproximaciones definitorias poco taxativas. El teórico gallego deja claro que:

> […] el entusiasmo con la autoficción puede llegar a constituir más una rémora que un instrumento valioso […] para el debate sobre el concepto de ficción, de autoría y de escritura que se esconde tras muchos de estos fenómenos. […] Más allá de la figura está el fenómeno de la autorrepresentación o el de la figuración autorreferencial, muy ligada a la tradición moderna de debates sobre lo sublime (2014, p. 30).

Así es Cabo quien desliza la importancia del público desde la perspectiva de la tradición de pensamiento del fenómeno de "mostrarse autor" en literatura y, por tanto, su relevancia de asociarla a términos netamente teatrales cuando afirma que:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[31] Lógicamente, también la base de la "sinceridad", apoyada sobre una subjetividad imperante, se reformula en pos de descubrir una "una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo" (Casas, 2012, p. 17).

> Al final, lo determinante parece ser si se toma en cuenta o no al espectador para subordinar a su consideración y perspectiva la propia representación. Y en último término se trata también de cómo se sienta ante esa representación el observador: como alguien que ve o percibe por sí mismo o, por el contrario, como aquel a quien algo le es mostrado de un modo abiertamente intencional (2014, p. 31).

Esto enlaza directamente con el ámbito del teatro que, con el siglo xx, evidenció un cambio de paradigma en lo dramático, así como en la mirada del espectador. En este terreno, Pavis contempla una entrada de su *Diccionario de la performance* para tratar la (puesta en crisis de la) autenticidad o el efecto actual de la autenticidad tras cuarenta años de los primeros ejercicios de trabajo con la presencia auténtica y espontánea. Este escenario deja al teatro más inclinado hacia huir de una autenticidad "pura" y entretejerla con lo artificial (2018, p. 49). Pero dicho carácter artificial es susceptible de matizaciones.

En las líneas de reflexión más sensibles —principalmente en cuanto a la vivencia del trauma—, Sánchez se sitúa en el marco de la ficción y el dolor, bajo la misma sombra de la autenticidad —que posteriormente será relevante para el caso de Liddell— y elabora un hilo de reflexión en base al pensamiento de Rancière: "«Ficción» no debe ser entendida, por tanto como una «invención» opuesta a la «realidad», sino como un proceso de estructuración y composición del material simbólico con el que se representa y se construye la realidad" (2017, pp. 185-186). Así lo articula:

> La ficción en cuanto «forja» sería el modo en que la narración rearticula los hechos de la vida o de la historia manteniendo una estructuración temporal coherente con aquellas y en continuidad con los modos en que esta nueva realidad será recibida y reutilizada. La ficción así entendida no es invención de nuevas realidades, no es cuestión de «mentiras» o fantasías, sino imaginación de una realidad que se da en el tiempo, y que por darse en el tiempo es humana (Sánchez, 2017, p. 187)[32].

Entender así la ficción deshace las articulaciones por oposición a la vida real y se muestra más dialogante hacia una visión integradora. Esto se relaciona con la introducción de lo real, unida a la creciente distorsión de las capas que separaban la esfera de lo empírico de lo ficticio hasta el momento. Sánchez incidía en dos líneas autoficcionales, cimentadas en el peso dominante de lo ficcional o de lo factual:

> Evitar la detención y la cosificación de la experiencia puede ser de las razones que mueven a los artistas, o a los «contadores de historias», a reforzar la ficción intrínseca a toda *mimesis*, cargarla de imaginación e incluso de una irrealidad que por contraste acentúe la complejidad de la experiencia y restituya a los hechos la temporalidad perdida en la huella o en el documento. Se trata de una ficción que trabaja con la realidad, y no de una ficción que utiliza lo real para

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[32] Esta aportación de Sánchez, mediante Rancière, alivia en terreno teatral una de las problemáticas más activas de una condición autorial tan cercana al texto, a continuación traslucida por Casas Janices: "La contradicción reside, pues, en conceder un espacio privilegiado al autor, transformado en personaje de su propia obra, y, al mismo tiempo, en socavar su autoridad sometiéndolo a determinados procesos de estetización" (2020, p. 2).

> la construcción de un mundo intermedio o de un mundo paralelo […] (2017, p. 187).

Valga aclarar que, más allá de la pertinencia de la autoficción en teatro en los últimos tiempos, concretamente lo es en el paradigma de la posmodernidad, cuestión que Olivier Neveaux ve bastante clara y explica así:

> […] l'affaiblissement de toute dimension intersubjective au profit d'une cristallisation et réduction sur un seul sujet (sur la surface d'un sujet) de ce qui se déployait auparavant entre sujets. Le corps est à lui-même sa propre fin […] et s'expose, enfin, en première ligne. Il ne se maquille plus de psychologisme, de mots et de situations; il est là, pure présence, immédiateté (2013, pp. 56-57).

Así, en las aproximaciones que ha realizado la teoría y la crítica literaria, las lecturas de realizaciones concretas ayudan a reflexionar sobre el emerger de la auto-ficción. Anxo Abuín es el primero en aplicar el concepto de autoficción al teatro en la posmodernidad (2011) y lo acerca al universo liddelliano. En este fragmento, también traza el puente que une estas prácticas con lo lírico:

> Theatrical autofiction, at least initially, can be situated in the sphere of the mixed epic-lyric, due to the presence of an authorial alter ego that would break away from the interpersonal realism of current bourgeois drama, as it is called by Peter Szondi […] At any rate, theatrical autofiction tends to narrativize the stage and to subordinate theatrical action and interpersonal dialogue, favoring instead the monologized and lyrical reflections of a central "I". Therefore, it might be fitting to speak of a *discursive dramaturgy*, based on the imbalance between history and discourse, or of *mixed mediums*, which opt for the meshing of epic with lyric elements. This phenomenon is worth observing from a figurative perspective, posing a degree of similarity between the character-narrator and the author in-the-flesh by means of narrative operators as diverse as age, profession, and sociocultural sphere (2011, p. 159).

Este "reflejo", en sus diversos grados de transparencia, prevalece especialmente a la hora de incorporar a dicha fórmula la articulación en escena. Sobre este asunto se han escrito multitud de trabajos que promulgan teorías que orbitan en torno a claves más o menos análogas. Igualmente atento al caso de Liddell, Mauricio Tossi se esmera en diseccionar las dificultades de la autoficción performativa, asentadas en los procesos poético-actorales. Más allá de discutir "la prescripción del 'carácter' aristotélico del personaje como fuente argumental en los discursos teatrales actuales", concreta dichas dificultades en "la deliberada confusión o ambigüedad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado", en "la liminalidad y fluctuación entre lo biográfico del actor y la corporalización de un personaje" y en la "perlaboración" del trabajo del *performer"* —es decir, la reconstrucción del individuo mediante la exposición de los fragmentos del yo que realiza el actor autoficcionario en escena (2017, pp. 68-69)[33]. Estas son vertientes de trabajo que Liddell explora principalmente desde su ser y su

[33] Sobre el lugar de estos límites, la imagen de Liddell se sustenta en un aparente desinterés. Así se lo hace saber a Delphine Abrecht et Noémie Desarzens: "Je ne me pose jamais la question de ce qui es théâtral ou de ce qui est performatif […] C'est comme cette autre dichotomie qui est faite entre fiction et réalité, […] je ne trouve pas cela important" (2017, p.

cuerpo. Por su parte, Manuel Pérez Jiménez detecta algo de esta imbricación difícil de desgranar, aunque con una orientación representacional, cuando se sirve del ejemplo de Angélica Liddell, concretamente en *El matrimonio Palavrakis* (2000), para introducir una modalidad del dominio estético del Teatro Verbo entre una "referencialidad autorrefleja" y las "figuraciones del yo": "cuyo discurso mantiene un triple lazo de unión (dramaturgia, dirección e interpretación) con la autora, a la que también se vincula el yo ficticio y, en consecuencia, el yo referencial" (2017, p. 97).

Antes de indagar en el caso concreto liddelliano, compensa tomar distancia pues resulta complicado precisar los recursos sobre los que se construye la autoficcionalidad. Todos los esfuerzos de Casas Janices están dedicados a este objetivo en su capítulo para el volumen *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. No obstante, para este propósito, también sirven las indicaciones de Cabo, con una orientación más teatral, que resalta que este proceso tiene mucho de figura, de retoricismo y de autonominación (2014, p. 33), tres diferentes visiones (extremas) que suscita la autoficción. La problemática procedimental lleva a fijar unos mínimos localizados en las principales escrituras del yo, en particular diarísticas, epistolares y monologales, dentro del "texto" creativo.

Para acercarse a este debate y como parte de la construcción postural, bajo la autoficción, primero merece la pena revisar brevemente el tratamiento de la imagen propia en los instrumentos-libro y sus apariciones públicas. Así se logra un sustrato firme para incidir en las dificultades de erigir esta creación en prismas y simultáneamente el porqué de los recursos escogidos. Es el momento de adentrarse en el "retrato" construido por aquello tan vasto e inabarcable que se denomina "la sociedad".

1.2.1. Lo que "leen" los otros: Liddell en el peritexto

Los recursos de presentación del yo no son exclusivamente textuales, ni siempre forman parte del cuerpo del libro. En lo referente al cultivo de la imagen autorial que obtiene de la edición de los libros, como objetos culturales, se disgregan heterogéneos elementos que merecen atención[34]. Al recurrir a conceptos como peritexto, que atañe a las materializaciones visibles en el objeto libro, y al epitexto, de naturaleza inmaterial y transmedial, se evidencian ejes sensibles a la figura del "yo" también "en" y "más allá" del libro[35].

Susana Arroyo apunta que la autoficción puede inducir a lo equívoco mediante los paratextos, así como los conocimientos no textuales con los que puede contar el lector, sea en el (con)tacto con el papel (2014, p. 66) o, incluso, ante un texto que se relaciona con la actuación

297), aunque también se reafirma en la Biennale de 2016: "En esa intersección entre lo ficticio y lo verdadero es donde se produce el trabajo, la propuesta, es decir, en ese matrimonio entre la composición y la irrupción de la vida, que no se puede fingir, que no se puede fingir" (2016). Por lo tanto, dicho umbral termina por ser un espacio de pensamiento fundamental. Incluso, en su conversación con Adler, concreta un poco más; de un acontecimiento real a un acontecimiento escénico: "[…] me nutro de acontecimientos reales que son decisivos para la sociedad, como en el caos de *La casa de la fuerza*, de los asesinatos de Ciudad Juárez y en el caso de *¿Qué haré yo con esta espada?*, de la masacre de París. Prefiero no inventar, eso no me interesa, es más, me aburre profundamente. Entonces, son los acontecimientos que me conmueven, que me llevan a un estado de angustia y que me perturban, con los que más tardes trabajo en escena. Aunque yo lo traslado hacia lo mítico, hacia un lugar que nos pone en contacto con otras zonas" (2017, pp. 45-46). Este planteamiento conecta con un despertar de los afectos.

[34] La terminología utilizada en este apartado recibe diversas influencias básicas de Gérard Genette (1962), a las cuales no se atenderá teóricamente, pero que funcionan en el trasfondo de lo concernido en las dinámicas de "dentro" y "fuera" o en los márgenes textuales.

[35] Ni este subapartado ni el siguiente están integrados en punto 1.1 dedicado a las bases de la postura literaria, pero pueden entenderse como una continuación de la construcción de esta. El motivo es que es necesario contar con la autoficcionalidad en la raíz del discurso de estas apariciones de sí editadas.

escénica. Poco después, hila más fino en el terreno peritextual, cuando señala que la huella autoficcional se suele relacionar con la portada del libro y la colección a la que adscribe. Es más: "[…] el peritexto dependiente del autor suele ser respetado en sucesivas ediciones como parte consustancial del propio texto de la obra" (2014, p. 67). Concretamente, hablar de peritexto implica atender a las dedicatorias, los epígrafes y los prefacios y posfacios, en términos, de nuevo, de ascendencia genettiana. A parte del "qué" contienen los prólogos, Arroyo subraya: "Los tópicos prologales más relevantes y problemáticos de este grupo del *cómo* abarcan temas fundamentales en la literatura autoficticia: la aportación de claves para la interpretación del texto, el establecimiento de un contrato de lectura y la inscripción de la obra en un género" (2014, p. 70).

Seguramente la obra editada más singular de Angélica Liddell sea *Los deseos en Amherst*. Comienza por la predilección cromática por el negro y las letras en blanco; justo a la inversa de las publicaciones convencionales. Aunque, en tanto producto comercializable, *Los deseos en Amherst* mantenga un formato de libro tradicional, en sus páginas reside cierta invitación a tratarlo como un artefacto. De hecho, se incluyó en la Colección Poemas Desechables que acompañan los créditos finales de sus libros de unas "Instrucciones para construir un poema desechable". Consisten en cortar las páginas —una invitación que figura en cada reverso— y crear un avión de papel con ellas que debe lanzarse lejos del agente que manipula el libro, con lo que se instiga a deshacer el objeto[36]. Estos mecanismos de uso parecen recomendar una guía de lectura y uso, que a su vez provocaría que los resultados comparativos entre ejemplares nunca fueran similares. No obstante, inevitablemente el artefacto libro alberga otros itinerarios de manejo, a gusto del agente lector.

Además, la construcción del poema se revela bajo un formato justificado sobre la página y con espacios en blanco (o en negro, en este caso) que separan sintagmas o palabras, aparentemente de forma aleatoria, tal y como la sintaxis no convencional que Dickinson concibió en su día. A pesar de las distancias, esto establece un enlace con el elegido por Maurice Blanchot como poeta de referencia para el despliegue de la poesía: Mallarmé. En tanto habla de la disposición de la página y el dispositivo papel en relación con la tinta, heredera de la tradición occidental, *Los deseos en Amherst* son más legibles desde este código nuevo blanchotiano. Vale la pena agregar la breve referencia filosófica:

> Una frase no se desarrolla solamente de un modo lineal, sino que se abre, y por esa abertura se escalonan, se desprenden, se espacían y se recogen, en profundidades de diferentes niveles, otros movimientos de frases, otros ritmos de palabras, que están interrelacionados de acuerdo con firmes determinaciones estructurales aunque ajenas a la lógica ordinaria —lógica como consecuencia otra devastación (1969, pp. 262-263).

Además, en la portada de *Los deseos en Amherst* se dibuja el perfil de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci como si del negativo de una fotografía se tratase. Más allá de este primer poemario y en cuanto a *La costilla sobre la mesa*, los materiales y contenidos se exponen de forma más normativa, pero no renuncian a detalles únicos. La portada muestra un dibujo del padre de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[36] Este cierre recuerda al final de *Mi relación con la comida*, que apela a borrar la obra en un intento de no querer que se institucionalice. Se demanda un el olvido de la creación al repetir "no quiero" que sea usada, ni reproducida, ni juzgada.

Liddell en su lecho de muerte, que conectará posteriormente con *Vía Lucis* y la fotografía de la propia artista como parte de su poética mística en portada.

En el cierre definitivo del mismo libro, existe una epístola que prácticamente ejerce de epílogo, casi en un equivalente a la portada. Recoge con apelaciones propias de la vida cívica a la gente de su entorno: Gumersindo Puche y Carlos Marquerie. Con la presencia evidente del acontecimiento real referido a sus padres, esto apunta a un subtexto poético en el tono. De hecho, en cuanto a la imagen de autora, concierne hasta la composición de los elementos paratextuales de su trabajo, como la portada de un libro. Además, también conviene mencionar que este capítulo epilogal no consta en el índice del libro.

> Día 30 de enero de 2018
>
> Querido Carlos:
> Confusión, mucha confusión, los trámites son lo de menos cuando todo tu ser lo ocupa el recuerdo de una respiración que se detuvo, un olor a fruta en el aire, mi padre salió volando por la boca, y quedó su cuerpo. Y yo ya sabía que aquella carne no era mi padre, y los depredadores de cadáveres ya no hablaban de mi padre, mi padre estaba en mi aliento. No podían mancillarlo con su torpeza y su brutalidad.
> Angustia, Carlos, y un amor desconocido. Un amor inmenso, inmenso.
> Te parecerá una locura, pero he fotografiado el rostro de mi padre después de morir. He pensado que tal vez Ramon pudiera utilizar esos retratos para dibujar.
> ¿Qué te parece?
> Ahora estoy en casa de Sindo, grande Sindo.
> Un abrazo (2018, p. 231).

También se transcribe la respuesta:

> Día 30 de enero de 2018
>
> Querida Angélica:
> Ya está. Ramón dice que sí. Que hace el retrato de tu padre para la portada.
> Vamos entonces con ello.
> Abrazo de buenas noches.
> c. (2018, p. 232).

La costilla sobre la mesa o *Via Lucis* comparten ciertas particularidades como la ordenación del índice, que muestra diversos epígrafes. Al ser libros que concentran una expresión artística muy variada, desde textos en tinta sobre papel hasta fotografías, esta decisión permite diferenciar apartados. Ambas cuestiones generan obras aparentemente muy pautadas; que separan poemas de epístolas o diarios. Tal sería el ejemplo en *Vía Lucis* de la sección fotográfica denominada "Autorretratos" y las entradas de diarios integradas en "Tercera ofrenda. Lausana. La historia oculta de tu vida (es la que existe dentro de mí)". Es más, en el apartado «Cantata BW4, Christ Lag in Todesbanden. Oh, Charles!», la poesía parece asemejarse a un salmo, a un canto.

En otro orden, las apariciones de dedicatorias y prefacios no incrementan su frecuencia en su producción de poesía reciente. En *Los deseos en Amherst* no se recogen citas preliminares ni unos indicios que puedan dibujar una bitácora de lectura, ni posfacios —al cierre del libro, solo otros títulos de la colección y la data y lugar de imprenta. En *La costilla sobre la mesa,* la

apertura y el cierre tienen más peso —respectivamente, la cita de Mircea Cartarescu "La soledad lleva en su seno la semilla de la locura, incluso aunque hayas vivido toda la vida así, incluso aunque te hayas adaptado a la soledad y a la frustración" (2018, p. 9) y "Padre, 1936-2018", que no aparece recogida en el índice—, aunque los epígrafes intermedios solo presentan el título. Tampoco en *Dicen que Nevers es más triste* se acumulan las citas preliminares, tan solo una breve referencia a Céline.

Más recientemente, místicas del siglo XIII y del XIX enriquecen los prefacios de Liddell en *Guerra Interior*: Hadewijch de Amberes o Santa Ángela de Foligno componen una relación de nombres que también engrosan San Agustín o el ensayista Georges Bernanos. Por último, en *Veo una vara de almendro, veo una olla que hierve*, tan solo existe una referencia al *Cantar de los cantares*. Todas ellas se muestran coherentes con la línea poética mística que recientemente ha cultivado Liddell[37].

El último prefacio que merece la pena destacar es el de *Guerra interior*. Este prólogo establece una tesis de interés desde el primer párrafo, incluso estimula la tensión autorial: "No es un Autor aquel que Crea. Más bien al contrario, pues las obras responden a la inspiración, y dicha inspiración obedece a un gobierno superior, en tanto que inspira. Crear es rezar. La Belleza es una representación de lo irrepresentable, que es Dios" (2020, p. 13). Esta inclinación hacia una comprensión del "autor" como aquel influido por la gracia o los dones de una entidad superior, bebe de la tradición literaria, que reintroduce la idea del Artesano y el Creador divino. Así, se instala la idea de una deidad superior, creadora de Todo.

El proceso de creación se asienta con una dinámica propia y así se construye un preámbulo consciente, como si hubiese una preconcepción de cómo se iba a introducir el libro. Por lo tanto, el prólogo no es inocente respecto a sus objetivos: "Aquí os dejo pues este libro. Nunca diré palabras procedentes de mí misma, ni por mí misma, sino que El Otro, El Amado, El Inefable, El Constructor y El Destructor, El Compasivo y El Vengador, lo ha escrito y lo ha hecho todo por mí. Crear es en lo primordial afirmar la voluntad de Dios: sumisión" (2020, p. 13). Esta presentación del Otro es paralela a los principios mistéricos de Dios. En el acto de creación, se reconoce la naturaleza de "criatura" sometida a una voluntad mayor. Este principio recuerda al episodio de la Anunciación, que sitúa al elegido como el esclavo que, con humillación, se pliega a los designios de El Creador.

Así se asume un tono poético más claro y la labor de recepción también concierne a esta dinámica, aunque sea una atmósfera aparentemente "inescrutable": "El lector debería penetrar pues en el eón de la poesía como en un lugar de culto, como en las iglesias y en las mezquitas, con la pobreza de un feligrés. La Purificación o la Catarsis dependen de esa predisposición religiosa, simbólica, trágica. La Poesía es el rito del lenguaje, su parte sacra" (2020, p. 14). Dentro de los recursos del prólogo, la apelación directa al lector insiste en dejar abiertas todas las posibilidades de significación. Precisamente, aboga por no aplicar mecanismos reductores o hermenéuticamente limitantes de las posibilidades de significación de los poemas en su interior: "Os insto a recoger la elocuencia ambigua y polisémica de lo Incomprensible. Traigo por tanto hasta vosotros el iconostasio de un mundo interior, recóndito, ardiente, inexplicable, inasible, del que solamente os separa un velo, es decir, el umbral del Sacrificio" (2020, p. 15). Todo este texto con el título "Luto 2019-2020" antecede al resto de secciones del libro y no figura en el índice.

[37] Un paralelismo razonable solo se localiza en la *Trilogía del infinito,* donde aparte de Nietzsche o Blake, triunfan los poemas de Dickinson como el 1072 — "Title divine - is mine!"— (1960, p. 1073) y fragmentos de cartas.

A nivel integrador del peritexto y el epitexto, el retorno puntual a los parámetros que destaca Arroyo permite contemplar otras variables llamadas "factuales o implícitas" como el entorno sociocultural, el momento histórico o el carácter individual del lector (2014, pp. 74-75). Hacer un repaso del perfil de lector/ espectador implicaría un estudio de campo inabarcable en esta investigación. Aun así, cierta aproximación a este conjunto de rasgos característicos será tratado en la sección 1.3.2. No obstante, habrá que tenerlas todas en cuenta para observar la proyección de sí. Véase ahora lo relativo al epitexto.

1.2.2. Lo que "leen" los otros: Liddell en el epitexto

No es posible obviar los efectos que ocasiona la recepción de un producto literario adjudicado a un determinado nombre propio. La búsqueda de una unificación de sentido entre todos los contenidos que comparten la misma firma y la fuerza del renombre en el campo cultural, así como de las apelaciones y calificativos que recibe un determinado creador forman parte de la propuesta de Meizoz (2015, pp. 30-31). En otro texto, el pensador suizo explica que:

> J'interroge donc la manière dont certains traits à l'origine privés (conduites, vêtements, goûts, orientations, consommations, gestualité, etc.) acquièrent une visibilité et une signification publique. Pareilles propositions m'incitent à penser l'auteur comme un effet scénique de type frictionnel et le discours littéraire comme une performance ritualisée à visée de positionnement. La vie sociale, parce qu'elle se déroule sous le regard d'autrui, baigne d'emblée dans la spectacularité (2016, p. 35).

También se podría entrar en términos de capital simbólico y capital cultural, a la hora de justificar el peso del nombre en un determinado marco sistémico, pero eso llevaría a un debate más amplio.

En cuanto a las marcas epitextuales, todas las referencias son útiles para completar una aproximación a la imagen. Bien conocido resulta el exilio al que Angélica Liddell se ha referido tantas veces, que le obligó a vivir en Francia durante años y que motivó que rehusara los premios asociados a la mediocridad de un país que no supo ver el brillo. El rechazo y los agravios han sido referidos muchas veces, los cuales se entremezclan con los adjetivos calificativos que han acompañado a su poética, ya referidos en la explicación de su postura. Por lo tanto, basta con una somera aproximación a la opinión de la crítica.

Aunque hubiese un reconocimiento del erotismo y el simbolismo de los que Liddell se nutría ya en *El jardín de las mandrágoras* (1993), la respuesta crítica fue muy dispersa e incluso inexistente hasta el año 2000 —esto engloba a *Dolorosa* (1994), *La cuarta rosa* (1996), *Frankenstein* (1998) y *Suicidio de amor por un difundo desconocido* (1999). Es más, con la puesta en escena de *La falsa suicida* (2000) no recibió críticas favorables. Lo críptico ya consta en la reseña de Enrique Centeno (2000), así como lo pretencioso en la de Eduardo Haro Tecgle (2000). Es a partir de *Haemorroísa*, que figuraba bajo la dirección de Óscar García Villegas, cuando se inaugura una recepción crítica algo más positiva[38]. Hasta su triunfo en el prestigioso Festival de Aviñón no regresó ni programó nada, al menos de manera constante, en España.

[38] Aun así, esta afirmación ha de ser entendida con cautela: a pesar de los esfuerzos de Liddell y de su reiterado interés por el público así como, en última instancia, su despertar afectivo, el rechazo de la crítica se extiende hasta este terreno, para

En otro orden, aunque el epitexto abarca todo tipo de valoraciones que se integran con su poética, la aproximación a referencias en medios o tecnologías de la información comienza por la primera impresión de la propia Angélica Liddell. Seguidamente, se atiende a la apariencia de Angélica Liddell en todo tipo de encuentros. Cuando se habla de apariencia física, se refiere al compendio de comentarios y valoraciones que se han realizado sobre su "persona" y que normalmente preceden o se intercalan en entrevistas. De sus inicios con *Dolorosa*, llevada a Medellín, Alejandro Higuita Rivera escribe: "'Soy Libra. Equilibrada. Desequilibrada y desequilibrante. Depende de para qué', así se define Angélica González, una joven española, frágil en apariencia y como su nombre lo indica parece ser una mujer inocente" (1995). Hugues Le Tanneur se desconcertaba al hallar en Liddell "un petit bout de femme réservée, presque timide" (2011, p. 1/6). Perales encabeza su entrevista con el siguiente texto:

> Lleva un vestido azul de lunarcitos, peinado victoriano, zapatos rojos a juego con sus labios. Se ve que Angélica Liddell (Figueras, 1966) ha preparado concienzudamente su imagen para la entrevista. Parece una niña en su madriguera, la sala de ensayos del Auditorio de San Lorenzo de El Escorial, amueblada con los elementos de atrezzo y la escenografía del nuevo espectáculo y donde lleva encerrada desde hace dos meses con su compañía (2011, p. 32).

Y así valora su despedida:

> Al despedirnos, una ya no sabe quién está detrás de Liddell (alias de González): una frágil mujer que a diario intenta renacer de sus cenizas, o una mujer de firme voluntad que, seducida por el juego intelectual que le proporcionan las ideas y las palabras, se aplica a seguir el patrón de un personaje fabricado por su imaginación. Lógico que el teatro sea su espacio natural (2011, p. 32).

Curiosamente esta duda que clausura la entrevista de Perales se reitera con frecuencia. Antonio Lucas crea un relato de su encuentro con Angélica Liddell en 2008 en el que intercala afirmaciones y reflexiones literales de la creadora. Así abre su texto en *El Mundo*: "Ésta que viene es Angélica Liddell, apuñalando la acera con los tacones. Lleva gafas oscuras de Audrey Hepburn, melena recogida, bolso morado. […] Se quita las gafas. ¿Quién es Angélica Liddell? Ocupen su localidad. Comienza el espectáculo. Y es atroz" (2008). Este era el umbral para su diálogo. Es más, el juego entre la Angélica González/ Liddell civil y la generada en y por su poética suele interferir en las percepciones epitextuales. Años después, Luis María Anson escribió: "Tardé muchos años en dar la mano a la escritora. No sabía si me la iba a estrechar o a morder. Para ella un señor con corbata debe ser como asomarse al fin del mundo" (2015).

Los juicios físicos en la interacción con el otro determinan una manera de enfrentarse no solo a la imagen de sí mismo, sino también analizan cómo se conforma el imaginario social y sus márgenes, así como la conducta social sobre dichos espacios. Lo que una sociedad entiende

ella, tan sensible. Jerónimo López Mozo escribió sobre la indolencia con la que el espectador observaba *El matrimonio Palavrakis:* "[Las angustias de Liddell] se transmiten al público, sin invitarle a reflexionar y sin demandarle respuesta, entre otras cosas, porque no la quiere, ni la necesita. El público, testigo mudo o convidado de piedra de la pornográfica y excesiva ceremonia, la contempla sin emoción" (2001). Así se alimenta la tendencia a pensar en un mundo concéntrico e inaccesible, pero también sirve como muestra de la recepción que solía suscitar a comienzos del nuevo milenio, cuestión que siguió repitiéndose hasta años después.

en términos de, por ejemplo, "provocación" apunta directamente a los límites que establece, su grado de flexibilidad y de tolerancia respecto a lo que no se inscribe bajo dichos patrones.

En este punto cabe abrir un último inciso que sirva para cerrar esta subsección. Los riesgos de un límite maleable entre la vida poética e identidad civil también son destacables[39]. La extensión nominal del autor a, en ocasiones, la voz teatral/personaje/etc. ha copado el debate de la autoficción, tal vez como forma más reconocible de "autor-presentación" [40]. No obstante, conviene hilar más fino para hablar de posturas que suplanten la identidad civil. La potencialidad que la génesis poética de autor—especialmente cuando existe un nombre y un imaginario fuerte y (com)porta (en su carne) un constructo real y fiel a lo proclamado en una poética— o, incluso, las ideas o figuraciones despertadas en el espectador pueden repercutir en cuestionamientos de la autonomía, firmeza o dominio entre las partes. En este punto, surge el peligro de las confusiones o fusiones completas entre imágenes de sí y posturas, alimentadas de la ficcionalidad, hasta la indistinción. Estos "desequilibrios" pueden suponer que una postura se perciba tan "real" y "civil" como la propia vida y suscite imbricaciones difíciles de desarticular. De hecho, también es posible que una imagen creada por lectores o espectadores intervenga y se torne tan poderosa que intervenga en los actos de persona del autor y este deba aprender a convivir con ella. El acto de hacer desaparecer un yo en otro, como trasuntos de diversa intensidad ficcional, puede ser pretendida o puede devenir *per se* en su acción en el campo literario. Meizoz habla de una postura demasiado fuerte o invasiva:

> la postura adoptada, en tanto puesta en escena pública que el autor hace de sí mismo, puede a su vez afectarlo al dictarle intereses y conductas que habían sido en principio generadas por la elección postural. Así, Céline o Houellebecq ponen en escena una postura discursiva en sus novelas y, al ser interpelados como autores, la reproducen a título de acto público borrando de esta forma la frontera entre autor y narrador. En estos casos, la postura discursiva adoptada, en principio como literaria, dicta su conducta pública. En efecto, la opción literaria dirige, en cierta forma, el comportamiento social… (2015, p. 23).

El equilibrio entre las dimensiones real y creada no siempre se mantiene estable. El fortalecimiento de las instancias autoriales textuales ha contribuido a que las voces/*ethea*/vidas en la ficción ganen peso por sí mismas, bien hasta ganar una "cierta independencia", bien hasta "fundirse" (en distintos grados) con el autor[41].

En cualquier caso, la atención sobre el discurso y la voz ya se ha establecido, en estos dos primeros capítulos, desde una perspectiva teórica que sobrepasa lo filológico hacia otros

[39] Si otras fueran las circunstancias de esta tesis, esta imbricación ya se habría destacado con relación a la postura de autor en el subcapítulo previo. Sin embargo, el entremetimiento de la autoficción, que entronca también de las apariciones paraliterarias y que aún aproxima más los actos literarios y los de persona, dibuja un escenario más particular.

[40] Habitualmente los lazos de encuentro entre el escritor y las voces intratextuales, entre "creador y criatura" en términos de Javier Ignacio Alarcón (2014, p. 109) se han respaldado en la homonimia. No obstante, Alarcón amplía el eje de conjunciones a los que ambos pueden estar sujetos: "[…] el vínculo que une los dos extremos de la línea, la ficción y la realidad del autor, no tiene que ser exclusivamente un nombre, asociado a un individuo concreto: los pseudónimos, los guiños biográficos y los elementos paratextuales, entre otras estrategias, sirven también para mantener la ambigüedad del texto autoficcional y hacerle creer al lector que la obra en cuestión es, de una u otra manera, autobiográfica" (2014, p. 110).

[41] Tal vez un cierto "extremo" de la primera práctica se reconozca en Fernando Pessoa. Alarcón ha estudiado las situaciones en las que una autoficción se escinde del escritor parcialmente para alcanzar una autonomía ficcional avanzada (2014). Respecto a la segunda práctica, Alarcón comenta que: "La autoficción puede ser leída como una máscara que utiliza el autor. […] Incluso cuando el autor confiesa el carácter híbrido de su obra, su identidad queda tan contaminada por la ficción que simplemente se eclipsa para dejar que el narrador/protagonista tome su lugar ante los ojos del lector" (2014, p. 107).

campos de las humanidades. Ahora se precisa construir el marco de la teatralidad-performatividad que también sostiene esta investigación, sensible a múltiples ángulos. El siguiente subcapítulo se encargará de tratar la enunciación más orgánica, desde el cuerpo y la garganta.

1.3. CREAR(SE) EN PRISMAS. CREAR(SE) (A) ANGÉLICA LIDDELL

Afrontados los marcos teóricos de la construcción del discurso, es necesario introducir la tercera base sobre la que se apoya esta tesis. Hacer una investigación sobre las interrelaciones de teatralidad performativa y poesía presenta dificultades sustanciales. Genológicamente, dibujar unas fronteras sólidas e inamovibles no resulta producente ni relevante. Además, su grado de pertinencia sería cuestionable y su obsolescencia, ineludible, en concreto, en el marco de la posmodernidad. Así, conviene buscar otras vías de aproximación entre ambas. Por el momento, es materia de este subcapítulo hacerse cargo de la teatralidad performativa.

La aproximación de lo teatral a lo performativo ha suscitado la necesidad de referir un cambio de paradigma. Existe una fractura profunda en los establecimientos que definían la teatralidad clásica y de la mímesis, pero indagar en este desarrollo conllevaría demasiados esfuerzos de revisión. La ruptura de la concepción del objeto artístico, el arte como proceso y su no-definición e incluso el cambio continuo están en la base de las teorías contemporáneas de la teatralidad, sea posdramática (Hans-Thies Lehmann), performativa (Erika Fischer-Lichte) o postespectacular (André Eiermann). La importancia de la mera praxis, de la exploración y de la transformación se ha tornado fundamental, al igual que también lo son cuestiones como la flexibilidad y transversalidad de los mecanismos. Lo que aquí se presenta como un sumario de ideas para establecer otro engranaje metodológico de la tesis ya ha sido sometido a exámenes mucho más extensos en investigaciones especializadas. De hecho, estas líneas, apenas apuntadas, entablan ciertos cimientos de los *performance studies*, a los que Richard Schechner (2002) también ha contribuido con la evolución hacia una presentación/ realización de acciones, la presencia del ritual, la aparición de los elementos disgregados, la importancia de los nuevos medios o los textos y pensamientos abiertos, en la línea investigada por Richard Foreman. Por su parte, más someramente, Fischer-Lichte localiza sobre los conceptos de "mediality", "materiality", "semioticity" y "aestheticity" (2014, p. 18) las claves para una aproximación más actual de lo teatral, así como más próxima a la *performance*.

También se produce un quiebre en la concepción de los agentes implicados en la "producción" de lo teatral, sea desde la perspectiva que sea. Lehmann propone el cuestionamiento del teatro por parte del acontecimiento dramático. Así concibe el signo teatral "no en el sentido de una *lista descriptiva*, sino en el de un acompañamiento de *la mirada* […] sin que por ello puedan ser fijados conceptualmente" (2013, p. 143)[42]. Por su parte, Féral habla de que "en el teatro performativo, el actor debe 'hacer' ('doing'), 'estar presente' ('being'), correr riesgos y 'mostrar lo que se hace' ('showing the doing'), dicho de otro modo, afirmar la perfomatividad del proceso. Se dirige la atención a la ejecución del gesto, a la creación de la forma, a la disolución de los signos y su reconstrucción permanente. Se pone en práctica una estética de la presencia" (2015, 199). Así, además de lo único y lo efímero que se derivan de este carácter eventual, toma una especial dimensión la presencia.

[42] Uno de los cimientos de esta manera de comprender lo teatral contemporáneo reside en el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari (1972).

Por otro lado, en la medida en que hablamos de acontecimiento escénico, también concierne al espectador, incluso en su producción o activación. Rancière se encarga de destacar la inviabilidad de la *performance* para ser considerada o leída o interpretada en los mismos términos que solían acompañar a los espectáculos visuales o a la teatralidad clásica: "[La performance] no es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto" (2010, p. 21). Así también se disolverán las posibles diégesis o significaciones y hermenéuticas, lo cual implicaba visibilizar los elementos para que surjan tantas posibilidades articuladas como receptores haya en la sala.

En términos de Fischer-Lichte, se apunta a la creación perpetua: "Performances cannot be contained in or translated into material artifacts. […] they deplete themselves in a continual cycle of warning and becoming; they are acts of autopoiesis (that is, self-creation)" (2014, p. 22). No obstante, en los siguientes fragmentos aun lo aclara mejor: "Una performance así escapa al alcance de las teorías estéticas tradicionales. Se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte. […] se trata de la transformación de quienes participaron en la performance" (Fischer-Lichte, 2011, p. 32). Así la *performance* alberga una entidad transformadora: "No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, *in situ*, escapaban a la capacidad de reflexión" (Fischer-Lichte, 2011, p. 34).

Por su parte, los estudios de Danan esclarecen lo que se ha entendido por *performance* con relación al teatro y, en muchos casos, la asimilación del primero por del segundo, así como lo que está en juego en el performer. Se han destacado "la mise en jeu de l'artiste lui-même, […] la non-séparation entre l'art et la vie (ou l'ébranlement de cette frontière), […] l'importance primordiale du corps, […] le partage d'un expérience, […] la protestation, la contestation (de l'académisme /du pouvoir politique) […] la 'prise de risque' […] C'est la dimension "tauromachique" du théâtre, sa quête d'une "vérité", d'une authenticité" (2016, pp. 22- 26). Y así corroboraba que "La performance est à la fois endogène au théâtre et exogène" (2016, p. 27).

También las prácticas escénicas actuales han avanzado mucho mediante la imbricación con la vida cotidiana —es útil recordar a Allan Kaprow (2016)— y la cercanía con otras disciplinas artísticas resulta interesante. Las llamadas teatralidades expandidas han asentado un campo en desarrollo y han abierto la perspectiva semiótica que ha reconocido y estimado las actualizaciones y superaciones que circunscribían todo lo referente a la puesta en escena y su relación con la literatura. En este terreno, Sánchez, investigador principal del proyecto de investigación "Teatralidades expandidas" de la Universidad de Castilla-La Mancha o Julia Elena Sagaseta de la Universidad Nacional de Buenos Aires han liderado investigaciones medulares. Los especialistas de la escena que agrupan sendos proyectos también han publicado trabajos en volúmenes como *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (2010) y *Teatralidad expandida. El teatro performático* (2013). Al aunar las dos ideas precedentes, el belga André Helbo aporta que "le théâtre se réinvente au contact d'un heureux mariage entre formes héritées des arts voisins. Les arts de la scène connaissent une nouvelle vigueur et ce dans l'affirmation de leur caractère spectaculaire et *vivant*. Comme si l'identité théâtrale faisait signe, prenait *corps*, dans une société en perte de repères" (2007, pp. 50-51). Además, otro lugar de encuentro podría ser la oralidad y el *logos*, así como la cualidad de lo performativo.

Sin restar importancia a otros signos, no es posible indagar en la esfera de lo teatral-performativo sin contar con lo corporal[43]. Asimismo, existe un eje fundamental sobre el *performance text*, integrado, según Lehmann, por "el *material* lingüístico y la textura de la escenificación que interactúan con la situación teatral" (2013, p. 148). Aparte de la parataxis y la simultaneidad, otros rasgos estilísticos que lo constituyen la hiperpresencia o ausencia de signos teatrales, musicalización, la importancia de la dramaturgia visual, la calidez y la frialdad de los recursos, la implantación de un teatro concreto, la irrupción de lo real y la naturaleza de acontecimiento —aquí y ahora. La inversión de la importancia del discurso ha contribuido de forma decisiva a la emergencia de un nuevo paradigma de la teatralidad. Desde los movimientos rupturistas de los años sesenta y los campos de acción, como el abierto por el *happening,* han establecido otras maneras de entender la espectacularidad. Justamente Sánchez enmarca las llamadas "teatralidades expandidas" sobre el papel fundamental del cuerpo:

> El teatro en el campo expandido es eminentemente corporal. […] el cuerpo del actor se convierte en único soporte material de la representación. Y esto es así tanto para quienes se plantean objetivos puramente lúdicos, tanto como para quienes se preocupan más de una dimensión religiosa o quienes conciben su actuación como un ejercicio abiertamente político. El actor en el campo expandido es mucho más vulnerable que el actor sobre el escenario: renuncia a todas sus protecciones (2008, p. 29).

Estos principios constituyen el proceso sin el que la propuesta de teatro posdramático y las teatralidades expandidas no podrían prosperar. La materia prima de trabajo comienza por el propio cuerpo en bruto y la acción. De hecho, la observación de Schechner aún enmarca más: "When a performer does not "play a character" what is s/he doing? […] S/he carefully keeps to the edge – just a little too much and the act is embarrassing and painful. The audience teeters between knowing it is being put on and glimpsing brief, but deep, looks into the 'real person'" (2003, p. 44). En la medida en que los discursos del yo y la dimensión performativa se ancla en el cuerpo, habrá que considerar este espacio en su materialidad orgánica.

1.3.1. El discurso, el lenguaje, lo orgánico, la lengua, las vísceras. Y el cuerpo.

Sobre este aspecto y al aproximarse a la *performance* como "arte del yo", Josefina Alcaraz observa el cuerpo desde la siguiente perspectiva, en la línea de disolución de objeto y sujeto que ya estaba en Fischer-Lichte:

> En el performance el artista utiliza distintas formas de autorrepresentación/ autoexposición, en las que se fusionan el objeto y el sujeto. Esta autorreferencialidad no sólo es una voluntad de afirmación, sino que es una forma de ver el mundo de otra manera, de negarse a aceptar los patrones culturales impuestos, de hablar de temas tabúes (2014, p. 158).

El cuerpo es materia prima del trabajo de Liddell. Así se lo hacía saber a de Francisco: "¿Qué es lo que expresa el ser humano mediante el cuerpo? Expresa la sangre, la orina, el semen.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[43] En *performance*, se puede apuntar hacia una estética de fisicalidad, pero en su traspaso a esta esfera, el cuerpo comienza a sumar funciones, tal y como lo asienta Judith Butler (2017). Previamente, sobre la activación de los cuerpos en el espacio público, Schechner ya postula que: "the body in action was not simply an instrument of something else, but was itself an epistemological, political and aesthetic active intelligence" (2001).

Cuando te preguntas sobre el hombre aparece el nacimiento, la muerte, la herida. Todo está herido porque el cuerpo siempre está por encima del pensamiento. El cuerpo es nuestro lugar de batalla" (2002). Existe en Liddell un fuerte recordatorio de lo orgánico que conforma al ser humano; desde la carne a los fluidos. Años después, en la Biennale de Teatro, Liddell asevera: "Yo me uso y abuso de mí misma, como no podría ser de otra manera. Para mí soy materia con la que trabajar. […]" (2016). La materialidad del cuerpo es central en el trabajo de Liddell. La necesidad de una garganta, de unos órganos articulatorios también ha sido subrayada por Laeticia Rovecchio al observar que Liddell se acerca al "langage physique" que proponía Artaud y se refería al cuerpo "un órgano capaz de sustancializarlo [el lenguaje] a través de sus signos" (2016, p. 199)[44]. Esta cita ayuda a entender que acciones y compromiso discursivo no se contraponen, sino que convergen y se articulan hasta imbricarse[45].

La labor de Liddell se orienta hacia la producción de una "biopoética" artística firme, en la medida en que las pasiones se concentran en torno a los tres grandes acontecimientos de la vida del ser humano: el nacimiento, el sexo/la reproducción y la muerte. Pero estos trances articulan un sustrato común del ser humano; todos los seres humanos comparten estos ejes vitales fundamentales, por lo que apela a bases que son de conocimiento común. Por ello, Rovecchio advierte que "en definitiva, las acciones performativas de Angélica Liddell presentan una verdadera estética del cuerpo porque muestran una corporeidad múltiple: un cuerpo recordatorio del camino entre la vida a la muerte, entre el pasado, el presente y el futuro que nos espera" (2016, p. 204). No obstante, Sánchez ahonda en estos planteamientos:

> Como en las formas rituales ancestrales, el dolor o la lesión no son modos de negación del cuerpo, sino modos de integración por medio de los cuales el individuo se reconoce en la materialidad o en la comunidad. Por una parte, el dolor constituye un recordatorio de nuestra condición corporal y con ella de nuestra finitud. El dolor nos hace cuerpos. […] Por otro lado, el dolor constituye el nexo más fuerte con los demás seres vivos (2017, p. 165).

Así lo refrenda Christilla Vasserot, quien prologó la edición de La uÑa RoTa a *El Sacrificio como acto poético* e inscribía el cuerpo como epicentro de las pasiones:

> La pasión, en Angélica Liddell, es el compromiso del cuerpo, no el cuerpo social sino el cuerpo íntimo. Ante el fracaso de la palabra, fracaso asumido casi como preámbulo al proceso de escritura, el cuerpo se ha transformado en el espacio del sacrificio. Sacrificio como acto de libertad. Dejando a un lado la tentación ficcional, el teatro de Angélica Liddell ha ido pasando «de la decencia del personaje a la indecencia de la intimidad», dejando caer las máscaras (abandonando la noción de personaje) para que «la verdad» irrumpa sobre el escenario. Una vez más, se trata de «recuperar la intimidad contra la fosa común», pero a sabiendas de que la fosa común existe (2015, p. 12).

[44] En una orientación hacia los afectos, esto parece encajar con un cuerpo que fluye, que desea, más cercano a la propuesta de Deleuze y Guattari. Incluso se repara aquí en una conexión con el cuerpo sin órganos, concepto deudor del Teatro de la crueldad de Antonin Artaud (2011), en tanto cuerpo abierto y fragmentado.

[45] Más encauzada es la aportación de Garnier quien esclarece con precisión: "La dramaturgia de Angélica Liddell, apocalíptica, es significativa del teatro de la oralidad y de la *performance*; una *performance* en la que la dramaturga retoma por cuenta propia la palabra dramática a través de su prestación de actriz" (2011, p. 215).

Aquí surgen otros dos conceptos de amplia magnitud teórica: lo íntimo y lo ritual, que se abordan desde el cuerpo. Por un lado, tradicionalmente y en palabras de José Luis Pardo, la intimidad es un "género de vida, que no es privado ni público, y que constituye la forma peculiarmente humana de ser animal. La intimidad carece de existencia política" (2012, p. 11), porque es propiedad de aquel que sí tiene vida pública y privada. Sin embargo, desde una perspectiva más contemporánea y heredera de todo el pensamiento del giro espacial, Fernando Broncano ve en los espacios intermedios entornos de intimidad, enunciativamente habitados por la segunda persona: "las segundas personas con las que habitamos crean nuestros espacios cotidianos, aquellos en los que nos reproducimos como personas y no simplemente como individuos o ciudadanos" (2020, p. 68). Así el teatro —o cualquier lugar que integre la actividad escénica— también puede responder a este planteamiento en pos de centrarse en todas la(s) persona(s) que asisten al acto.

Por otro lado, las aproximaciones antropológicas y sociológicas proveen de una base para la reflexión teórica de lo ritual y lo liminal. De capital importancia son las tesis de Van Gennep, Turner y Bataille para la noción actual del sacrificio, aunque también son relevantes las monografías de René Girard entre otros. Por su parte, Marcel Mauss y Henri Hubert ubican el origen del sacrificio en lo social y realizan un diagnóstico completo de proceso:

> *Llamamos sacrificante al sujeto que recoge de este modo los beneficios del sacrificio* o que *sufre sus efectos*. […] La acción irradiante del sacrificio es aquí particularmente sensible, pues produce un doble efecto: uno sobre el objeto para el cual se ofrece y sobre el que se desea obrar; otro sobre la persona moral que desea este efecto y lo provoca. A veces sólo es útil si se logra este doble resultado (2010, pp. 79- 80)[46].

Esta acción múltiple que acontecía en espacios públicos ya reunía a su alrededor un conjunto de personas participativas del evento. La celebración del rito era la llamada para el acto de estar en plural. No obstante, esto tarda en conectarse con las artes escénicas. Es Jacques Derrida quien dedica un texto a hablar de filosofía y teatro, a pesar de las desavenencias entre las partes y localiza en el sacrificio un vínculo importante, ya que "es constitutivo del espacio trágico" (1993, p. 56). Así, afirma: "Lejos de que la filosofía haya puesto fin al sacrificio, o justamente porque ella ha creído ponerle fin en la tragedia griega, ella no habría hecho más que llevar en ella, bajo otra forma, la estructura sacrificial" (1993, p. 56). El filósofo francés se centra en la propuesta de Mesguich para desarrollar su argumentación para acabar defendiendo en sus propios términos "una dimensión teatral *en* la filosofía con el propósito de enredar un poco la oposición, quiasmática, entre teatro y filosofía" (1993, p. 63).

Para explicar la actualidad teatral del ritual, también las palabras de Schechner pueden sevir de guía: "Transformation performances are clearly evidenced in initiation rites, whose very purpose it is to transform people from one status or social identity to another. An initiation not only marks a change but is itself the means by which persons achieve their new selves: no performance, no change" (1985, p. 127). Además, el pensador estadounidense añadió alguna reflexión que, a la luz de lo autoficcional, contribuye a pensar el "yo" y sus prismas: "It isn't

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[46] La tipografía cursiva no es mía.

that a performer stops being himself or herself when he or she becomes another—multiple selves coexist in an unresolved dialectical tension" (1985, p. 6)[47].

Ahora bien, ¿cómo se llega a esto en Angélica Liddell? Se ha resaltado intensamente la importancia del cuerpo/ de su cuerpo en el trabajo performativo y la implicación orgánica. Claramente, Liddell se pone en riesgo, tanto mediante su poética como en situaciones de exposición y vulnerabilidad física extrema. No obstante, hay más: tras recoger el León de Plata de la 42ª edición de la Bienal de Teatro de Venecia, Liddell aprovecha la circunstancia en una conversación con Justo Barranco para desarrollar una reflexión muy lúcida. Así, dice: "Lo íntimo, poner el dolor íntimo en un lugar público, eso es la tragedia, eso es la poesía, no es lo político" (2013), con lo cual se traba una unión que vincula la vulnerabilidad expuesta, con la tragedia y la poesía. La columna vertebral de esta convergencia es el sacrificio; las distintas modalidades de su dedicación al fracaso y la desmesura han perfilado unas singularidades creativas reconocibles. Para ello, Angélica Liddell apuesta por la orientación hacia el sacrificio desde su cuerpo, pero envuelve e involucra a todo espectador. Aunque el trasfondo sacrificial sea cultivado por Liddell de una manera escénica[48], la dimensión alcanza un trauma real. Así, Garnier afirma que "el cuerpo es lo único que produce verdad" (2015). Por su parte, Sánchez defiende que el planteamiento se ancla en la práctica de "poner el cuerpo" que "implica estar dispuesto a la renuncia personal en beneficio de un colectivo, de una idea, de un proyecto de convivencia" (2017, p. 131). En este punto**,** el comprometer la vida —artística y/o civil— por delante supone sacrificios. Ahora bien, ¿cómo ocurre esto?

La construcción y la destrucción van de la mano. También en su concepción teatral. En el texto que "a. Liddell" envió a *Primer Acto* en 1998 y que la redacción aclaraba "Angélica González", recogía una petición en firme. Adentrarse en el teatro significa:

> Huir del teatro como de una cárcel. Negarse a frecuentar esa letrina blindada en la que los teatros-coprófagos se alimentan de sus propios desperdicios. Vamos a beber de fuentes insólitas. Salir, respirar en mundos ajenos impulsados por una curiosidad desmedida. Estudiar incluso el sistema reproductor de los peces, las meadas en las esquinas, las frases de los panaderos. No asfixiarse de teatro. Olvidarlo. Y hasta odiarlo (2002, p. 43).

Así, Julio Enrique Checa Puerta (2011) corrobora una voluntad de reflexionar sobre la teatralidad y sobre el yo en ese ámbito teatral, de modo que entra en el terreno de lo metadiscursivo. Liddell lo orienta principalmente hacia la entrega, sin medida, al trabajo artístico. El trabajo y el exceso son líneas que Bataille observa incompatibles, al pertenecer al dominio de la razón y lo irracional respectivamente (1997, p. 174). No obstante, Liddell abraza el trabajo en tanto es lo que la mantiene activa (y viva) y lo no racional, que es lo que alimenta su exploración de otra vida.

En otro orden, la enunciación del yo es interesante al salir —al realizarse desde— del cuerpo propio, de la garganta propia. Simultáneamente esto lleva implícitas heterogéneas

[47] Esto enlaza con el tratamiento de las voces que se desarrollará más adelante a propósito de la irrevocabilidad de la palabra.

[48] Las textualidades impresas ligadas al sacrificio durante la Eucaristía se hallan en el Misal y continúan siendo textos rituales, aunque adquieran la máxima significación durante la ceremonia religiosa. Por ello, cabría averiguar si los textos liddellianos, no solo los trabajados en escena sino también los poemas, contienen un estatus análogo —de textos performancísticos, performativos— en la celebración de su particular liturgia.

discusiones. Para hacer comulgar esto con los orígenes de la autoficción, tal vez haya que devolver la mirada al cuerpo (propio), al cuerpo como lugar de origen. Rovecchio reflexiona a propósito de Liddell: "Su proceso de corporeización pasa por un ejercicio memorístico mediante el recuerdo de diferentes traumas, tanto personales como sociales, que se expulsan […]. El cuerpo se politiza, deviene lenguaje autónomo por sí mismo […]" (2016, pp. 199-200). Por otro lado:

> La dramaturga escribe, pues, un cuerpo que sufre, un cuerpo lastimado, un cuerpo convertido en carne de cañón, descompuesto por la presencia del otro, que revela un peligro inminente, una crueldad artaudiana, en la carne propia. Su escritura es una mediación entre la pasividad del oficio de escribir y el dinamismo que impulsa la corporeización (2016, p. 200).

Esto no invita a pensar en el dolor y el yo de una manera baldía o injustificada (o incluso demasiado frívola). Un cultivo tan férreo del "yo" induce a hablar de "ego", que traspasa toda presentación de sí y alimenta el apelativo de las "dramaturgias del yo". La protección para evitar caer en un narcisismo fagocitador se guarda en Liddell tal y como explica Sánchez, a propósito de *La casa de la fuerza:*

> La realización de estas prácticas en un medio representativo siempre incluye el riesgo de la espectacularización y, por tanto, de la anulación de su potencial afectivo y crítico, pero también aumenta su potencia ritual y su dimensión colectiva. En la obra de Liddell ya no se plantea, como por ejemplo en la de Pane, una relación directa entre la mujer individual artista y el colectivo anónimo de víctimas; tal relación está mediada por la colectividad propia de la escena y del acontecimiento teatral. Y esta es una mediación relevante, que previene la deriva narcisista y crecimientos desproporcionados de los egos artísticos. Esto no es consecuencia de la utilización del medio teatral, que, al contrario, puede amplificar los protagonismos, sino del modo en que Liddell utiliza el medio y articula la escena con sus colaboradores (2017, pp. 163-164)[49].

De esta manera, (re)surge el debate sobre la "condición de verdad" en la autoficción y con especial ahínco en las vidas dañadas, Gilberto D. Vásquez Rodríguez ultima la necesidad de un modo verosímil "en que esas autoficciones nos permiten generar contenidos imaginativos en torno a una suerte de contenidos que tendrían vinculaciones complejas con lo real" (2014, p. 102). Y concluye:

[49] Danan tiene su propia opinión sobre la eficacia de la puesta en escena de Liddell en el mismo espectáculo: "Non que celle-ci les incarne: elles-mêmes sont là pour ça, et c'est partie intégrante de la *force* du spectacle que leur présence réelle" […] (2016, p. 41). No obstante, tal vez aquí conviene liberar el concepto de "encarnación" para flexibilizarlo, en un contexto desprendido del imperativo de la representación. En este terreno, más allá de la visión feminista tratada con anterioridad en este capítulo, la propuesta de Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon se llama "dramaturgia de persona": "En contrate con el personaje que solamente vale en el interior de un protocolo de representación que tiende en su globalidad a hacerse olvidar como tal, las figuras se mantienen en el cruce asumido, enunciado, de un imaginario de palabra y de condiciones concretas de su visibilidad teatral, ahora y aquí: las escrituras de la figura atrapan al espectador en el juego de la ficción sin engañarle con la ilusión" (2015, p. 80).

> […] la autoficción se plantea como una *revolución*, un desmantelamiento irónico del sujeto, precisamente mediante un desmontaje de la verdad y de su radicalidad, del todo posible en las versiones ficcionales del yo, cuyo fin no es precisamente mentir, sino hacer constituir una (re)interpretación, mediante los procesos estético-narrativos de la imaginación, la construcción de identidades (2014, p. 103).

En el caso de Liddell, se afronta mediante la búsqueda de las pasiones[50], al pretender el despertar los afectos entre el público. Ahora compete centrar toda la atención sobre el espectador.

1.3.2. Espectadores y afectos.

La convivencia entre palabra y cuerpo no siempre se ha fundado sobre una base en equilibrio[51]. No obstante, si algo se ha mantenido invariable en las múltiples manifestaciones de lo teatral-performativo, es lo concerniente al espectador. La presencia del espectador ha sido el principal rasgo definitorio para una liturgia del acto escénico. Para enlazar con los asuntos previos, estos son, el análisis del discurso y la introducción de los afectos, merece la pena contar con esta afirmación de Maingueneau como marco: "El *ethos* no actúa en primer plano, sino de modo lateral, implica una experiencia sensible del discurso, moviliza la afectividad del destinatario" (2010, p. 206). Aunque pueda servir ante cualquier manifestación artística, performativa o no, conviene acercarse al terreno de lo teatral. Además, la investigación de la esencia ritual de lo teatral, lo ceremonial se ha asentado como matriz de la teatralidad en Liddell.

Diversas propuestas creativas del siglo xx y corrientes críticas gravitaron sobre un punto de inflexión que modificaría la idea de teatralidad predominante hasta el momento. En el terreno teórico, el teatro posdramático de Lehmann articuló la equiparación de la importancia del *logos* a la de cualquier otro signo teatral (2013). También Pavis hace su propia contribución al debate. En una de las entradas del *Diccionario de la performance*, menciona que el verbo en el cuerpo se refiere a "une relation entre les sons des mots et leur inscription dans le corps du locuteur", esto es, "comment les mots sont portés, colorés, constitués par des corps" (2018, p. 395). Su principal propiedad es la no fijación que "dépend de l'énonciation, des affects et du sens que le locuteur fait passer dans son message, volontaire ou involontaire" (2018, p. 395).

Por otro lado, también es necesario pensar en términos de fluidez respecto a lo que produce el cuerpo, no en propiedad. El propio Lehmann asevera: "la manifestación de que la palabra no pertenece al hablante; no habita orgánicamente en el interior de su cuerpo, sino que sigue siendo parte de un cuerpo ajeno" (2013, p. 263), por lo que cabe pensar que los afectos en juego serán dominio de la ajenidad. Además, están en creación y surgimiento permanente en el espacio "entre" (los cuerpos), que remite inevitablemente a Fischer-Lichte (2008). Dentro de la *Estética de lo performativo,* la teórica alemana realiza una propuesta que tiene en cuenta el acontecimiento escénico y cualquier acto que implique la mirada, la presencia o el estar: "las

[50] Sirvan las pasiones para reconocer una encrucijada más entre la vida artística, el debate sobre la "verdad" en *performance*-teatro, lo real y el sacrificio ritual en Liddell: la observación de Danan sobre lo auténtico y la puesta en riesgo (2016, p. 26) en el teatro performativo mencionaba la tauromaquia, la cual, curiosamente es el territorio pasional en el que se anclan los últimos espectáculos de Liddell, en especial "Solo te hace falta morir en la plaza".

[51] La atención artística sobre el cuerpo no compete solo a terrenos escénicos. En poesía y con una naturaleza dispuesta a desplegarse hacia lo performativo destacan *Corpo* (2018) de Antón Lopo y *Cuerpo conjugado* (2017) de Miguel Benlloch, colindantes con territorios activistas.

realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores" (2011, p. 46)[52]. Así la especialista alemana conviene que "[…] es el bucle de retroalimentación autopoiético entre las acciones y comportamientos de actores y espectadores el que origina la realización escénica" (2011, p. 325). Así lo explica en profundidad:

> La perceptible autopoiesis del bucle de retroalimentación […] brinda a todos los participantes la posibilidad de experimentarse durante la realización escénica como un sujeto que puede participar en la determinación de las acciones y los comportamientos de otros, y cuyas acciones y comportamiento pueden ser a su vez determinados por ellos, como un sujeto que no es ni autónomo ni está totalmente determinado externamente y que asume la responsabilidad de una situación que no ha creado, pero en la que se ve involucrado (2011, p. 328)[53].

Por tanto, las "intervenciones" para suscitar los afectos competen tanto a lo discursivo o la palabra como a la actuación, la exposición al otro o la percepción. No obstante, bajo el amparo de la teatralidad y con un interés especial sobre el espectador, conviene precisar más sobre el "público". El debate sobre el espectador sigue activo, estimulado por Jacques Rancière (2008) entre otros. Aunque continúa las sendas líneas filosóficas en un intento de mapear una antropología del espectador, Luis Puelles Romero alega que:

> Un sujeto dispuesto a dejarse afectar es un sujeto *pático*, sujetado por la pasión y susceptible de *dejar de ser* lo que viene siendo, a condición de que nos lo representemos como un sujeto *en tránsito*. […] El espectador es un estado *haciéndose*, un sujeto *indefinido* (y de este modo susceptible y vulnerable) que se define como un proceso y un *devenir* (como quiere Deleuze) (2011, p. 146).

La asistencia al teatro se torna una experiencia más compleja y atravesada, en distintas direcciones, por un potencial despertar afectivo. Desde una perspectiva más integrada, Féral delibera sobre la teatralidad performativa y envuelve al espectador:

> La experiencia estética nace de la confrontación de esos dos espacios (cotidiano y escénico, íntimo y público), del diálogo que se instaura entre ellos. La obra se percibe, se experimenta, "se palpa" antes de convertirse en objeto de "representación" en el sentido estricto del término. Invita al espectador, no como obra de arte, sino por el efecto que produce en él, poniendo entonces en marcha una poética del efecto y del afecto (2015, pp. 201-202).

[52] En sus términos similares, Maite Garbayo Maeztu, en su libro *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo,* coincidía en que "en la acción, la dicotomía sujeto-objeto se trasciende a favor de una intersubjetividad: quienes están presentes en el acontecimiento, se convierten en cierta forma en cosujetos del mismo" (2016, p. 57).

[53] Este principio es aprovechado metodológicamente por *Conversaciones con mi sombra* del Grupo Pasarela, el cual analiza E. Garnier (2016). Por otro lado, estos parámetros de la posdramaturgia se han relacionado con la "corporización" o *embodiment*. Tossi enfoca su aproximación teórica con el quiebre entre el cuerpo del actor y el papel-personaje; la importancia de la *physis* del actor en lo estético y discursivo se torna fundamental. Así propone la "*mise en place"* como "una de las condiciones estéticas para la emergencia de la autoficción teatral" (2017, p. 77).

La relación con el público aún suscita todo tipo de discusiones, especialmente en el universo liddelliano. De nuevo, en el diálogo con Adler, Liddell se ratifica en su búsqueda de la emoción:

> quiero que sientan algo, y generar emociones, sentimientos y sensaciones es provocar. A mí me gustaría ir más allá del sentimiento, me gustaría ir a la sensación, algo que no supiéramos explicar preguntándonos "¿qué me está pasando, esto qué es, por qué me encuentro así?". Me gustaría que cuando uno esté frente a una obra, entre en un estado de angustia y de placer que no puede explicar, como a mí me pasa de espectadora. Si eso es provocación, ¡bien está! (2017, pp. 52-53).

Los lugares comunes a la humanidad —las instituciones sociales como la familia, sucesos como los crímenes contra la humanidad o actualizaciones como la trascendencia— serán ejes vertebrales para la poética de Liddell, los cuales asienta una base compartida, fundamentada en los afectos, que emerge en ese espacio "entre" y despierta la inquietud del espectador[54]. Tal y como le comenta a Óscar Cornago:

> 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 inevitable, si no hubiera tenido en cuenta al espectador, no hubiera podido entablar una relación hiriente con el público. Es una voluntad declarada de hacerle participar como un monstruo (2005, p. 315).

No solo los cimientos de su poética sirven para una aproximación a los afectos en su trayectoria, sino que también la idea de espectador desde la que trabaja Liddell funciona como punto de partida. Al fin y al cabo, ha emitido diversas opiniones sobre el espectador y su lugar, que incluyen desde un desprecio absoluto hasta cierta necesidad de su presencia[55]. Cuando de Francisco le preguntaba por el espectador, ella respondía:

> Para mí la gente que va al teatro es gente privilegiada por el mero hecho de poder ir al teatro, ya que existe un sector de la sociedad que no podría acceder nunca a un patio de butacas porque su estatus social no se lo permite. Por eso yo desde el escenario intento que esa gente privilegiada se sienta culpable, porque el espectador no se da cuenta de que tiene un sentimiento de superioridad abrumador. Si ofreces al público la miseria humana, su desgarro, si le enfangas en lo humano, le estás enseñando su cara oculta. […] Para llegar a una reflexión es imprescindible que haya una conmoción. No puedes hacer algo eminentemente intelectual (2002, p. 132)[56].

[54] Además, le permite proteger estas "obsesiones" transversales y seguir cultivándolas en sus ciclos.

[55] Sirva como aproximación el testimonio que recogía Eloísa de Dios cuando afirmaba que "El público es un factor que no preocupa a Liddell: 'Sólo intento llegar al ser humano, el público se me escapa'" (2011). No obstante, dentro de su mapa de prioridades, el espectador sí ocupa un lugar central. Por un lado, es un motor creativo, según afirma a Abrecht y Desarzens: "Le théâtre crée une crise entre l'oeuvre et le spectateur qui doit la relier avec sa propre expérience- mais cette crise prend place dans un lieu et un temps qui ressemblent à celui de la messe. Comme je travaille avec le sentiment du sacré, le public est aussi important que le créateur. Il y a des extraits ou des monologues que je ne répète pas s'il n'y a pas de public" (2017, pp. 300-301).

[56] Años después, ella refrendaría la naturaleza cobarde e hipócrita del espectador en "El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres" (2008).

Así parece afianzarse el "estar" de un determinado sector social ante una actividad no inocente. De este modo, cómo deviene la imagen de aquel que asiste a los/sus espectáculos o de aquel que consume sus obras editadas conforma una idea "homogeneizante" del espectador, asociada al privilegio y el despotismo. En una entrevista con Peio H. Riaño, Liddell sentencia que "un espectador sin conflicto no es nada" (2007). De este modo, en particular, ante al espectador occidental —de perfil conservador, blanco, aburguesado asistente a sus espectáculos—, este acto de aportar un conflicto al ser humano se resuelve en Liddell, por un lado, con la condición de monstruo; ahí reside su tragedia[57].

Gran parte de la potencialidad se ancla en la impotencia de sus espectadores. Su prologuista a alguna de sus trilogías, Josu Montero, señala que Liddell entiende el teatro como "un momento de sufrimiento, un dolor compartido, y no pretende sino entablar una relación hiriente con el espectador […]" (2018, p. 5). Por tanto, cabe esperar manifestaciones virulentas hacia el espectador. En las declaraciones previas, también ratifica Liddell que su apuesta se orienta hacia un teatro de los afectos. En una exploración teatral que alberga vestigios de ciertas tradiciones escénicas occidentales, pero también se expande hacia líneas performativas y/o posdramáticas, es inevitable atender a los excesos, lo real y el dolor en los cuerpos, con lo cual Liddell constituirá vías de aproximación a los afectos escénicos. Es imprescindible para la continuidad de su trabajo alcanzar cierta emocionalidad. En este terreno, la autora entabla una visión más primitiva. La inmersión en los afectos primarios es la línea más férrea de su poética: abyección, rechazo, incluso hambre; fuerzas que apelan a "encarnizar" el sentir[58]. Valga mencionar igualmente otros "sentires" derivados de organizaciones sistémicas, sean religiosas, sociales, políticas, etc. como la culpa o la decepción. Por lo tanto, espolear al espectador forma parte de la dinámica interna del trabajo de Liddell[59].

Desde la teoría escénica actual, resulta relevante pensar en el "mover(se)", en un sentido amplio, del público, clásicamente centrado en la catarsis o contemporáneamente en algo más potente e incontrolable. El teatro posdramático de Lehmann se encarga de establecer cierto precedente en el "teatro energético" de Lyotard, que huía de significado para priorizar a las fuerzas e intensidades. Ahora bien, los *cuerpos en dolor*, la unión de la escena y la vida es la aproximación más firme del teatro posdramático a los afectos, cuando "no solo incluye la representación del dolor, sino también el dolor que experimentan los cuerpos en el trabajo de representar" (2013, pp. 373-374). Más adelante, de acuerdo con la línea teórica aquí emprendida, existe otra aportación relevante: uno de los epílogos de Lehmann está dedicado a la estética del riesgo, necesaria para huir de la discusión racional. Así resuelve:

> ¿Y si tal racionalización también hubiera anestesiado los reflejos humanos, que podrían resultar urgentemente necesarios en un momento decisivo, para

[57] Las propias palabras de Liddell sobre la labor de pensar en el espectador titulaban, incluso, las noticias sobre su trabajo en los periódicos. Pablo Caruana rotuló su artículo para *La Razón* "Busco rebajar al espectador al nivel de los monstruos" (2002).

[58] Aunque se pueda hacer una aproximación al germen de lo afectivo, esta metodología estimula la "génesis ilimitada" de los afectos, no catalogable ni describible en su totalidad.

[59] Aun si se piensa en el enfoque sobre el espectador que aquí se presenta, no consistirá este trabajo en designar cada acción-reacción del espectador ante su exposición al universo de Liddell; que llevaría a pensar un "sentir ataque" afín a una "función molesta" enmarcada en el arte, un "sentir cómplice" desnudo de total eficacia o un "sentir comprensivo" que podría alimentar la fusión indiferenciada entre creadora y obra, con lo cual se perpetuaría la creencia de la vida y el arte como extensiones recíprocas.

> reaccionar a tiempo? ¿Es que el menosprecio de emociones espontáneas […] en beneficio de una racionalidad con fines económicos no nos está ya conduciendo a un desastre tan evidente como imparable? A la luz de la observación del declive progresivo de la reacción afectiva inmediata gana importancia el cultivo de los afectos, el *entrenamiento* de una emocionalidad no tutelada por preconsideraciones racionales (2013, p. 448).

Sin duda hay algo de esto en Liddell ya que la misma artista también le dice a Delphine Abrecht y Noémie Desarzens: "Je ne veux pas faire penser le public, mais le faire sentir, essayer de le confronter à l'inexplicable. […] Je ne conçois pas le théâtre sans catharsis [artaudienne]" (2017, p. 301). Así parece que, además, se prioriza un efecto físico, no tan psíquico como la aristotélica, pero, en la Biennale Teatro de 2016, matiza que pretende la transformación individual: "[…] en cuanto a mi trabajo estético, no me interesa en absoluto cambiar las conciencias ni tienen por qué cambiarse. El arte y la estética es un momento de epifanía individual ante lo inexplicable, eso nos genera una angustia pero nos transforma a unos niveles profundos, no superficiales" (2016)[60].

A raíz de la cita de Lehmann, no se puede obviar la pertinencia de las teorías de Deleuze en la ausencia de orden, de lógica, concretamente en el devenir animal. Un pequeño repaso teórico es necesario si después se quiere relacionar con el desarrollo del concepto en Angélica Liddell. El devenir deleuziano es lo anómalo en una multitud, lo que se separa del conjunto: "allí donde haya una multiplicidad, encontraréis también un individuo excepcional, y con él es con quien habrá que hacer alianza para de-venir-animal" (Deleuze y Guattari, 2004, p. 249). Así figuran las dos condiciones para llegar al devenir animal en *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*: la multiplicidad y el escindirse de ella, de la sociedad. Esto requiere otro sentir, es más, según Valeria Biondi, genera deseo: "No es el deseo del sujeto, es el deseo del anómalo, es el deseo de todo lo que se encuentra afuera de la multitud y que, en los bordes de lo heterogéneo, genera más y más relaciones que componen al deseo mismo" (2020, p. 16). Biondi continúa al afirmar que el devenir animal "se trata, más bien, de un quedar atrapados en una dimensión que se encuentra a lo límite de la percepción, hasta la misma percepción se pone en duda, se confunde" (2020, p. 18). Este devenir animal es asociado al secreto y la duda, los cuales deben mantenerse para preservar cierto componente anómalo. Deleuze y Guattari aclaran que:

> Los devenires-animales son fundamentalmente de otra potencia, puesto que su realidad no radica en el animal que se imitaría o al que se correspondería, sino en sí mismos, en lo que de pronto se apodera de nosotros y nos hace devenir, un *entorno,* una *indiscernibilidad,* que extrae del animal algo común, mucho más que cualquier domesticación, que cualquier utilización, que cualquier imitación: —la Bestia (2004, p. 280).

[60] Este breve fragmento aglutina dos revelaciones clave para los afectos: lo inexplicable (no necesariamente trascendente) y lo individual. Si bien no existe motivo para cuestionar los afectos en lo inexplicable, sí podrían surgir respecto a la individualidad, principalmente porque se ha expuesto la implicación de los afectos en el "cuerpo social". El intento de (con)mover en colectividad se ve reorientado hacia los flujos duales y complementarios de gestación: existe como alimento cohesionador del grupo, mientras que también se expande y llama a la adhesión de otros participantes. Ese movimiento sincronizado de los cuerpos y en los cuerpos también se relaciona con modos de presencia que han evolucionado la *mise en scène* hacia la *mise en sensibilité* que Andy Lavender propone, sin falta de discusión a propósito del término, junto a un "teatro" del compromiso (2016, p. 78). Según la lógica liddelliana, cabría preguntarse por un *affectio* en el cuerpo (solitario) que piensa, siente "en y tras lo espectacular".

Biondi insiste en que "el devenir animal es una condición, es un momento especifico al cual el hombre se abandona en el intento de fugarse" (2020, p. 30). A través de la misma pensadora, es posible llegar a la aportación de Deleuze sobre Francis Bacon y la carne como territorio común entre el hombre y el animal. De hecho, el capítulo IV de la *Lógica de la Sensación* aborda, mediante la obra pictórica de Bacon, cómo se deshace el rostro para devenir cabeza. El filósofo francés habla de deformaciones, pero también habla del "hecho común" de ser hombre y animal, algo que ya está ahí: "En lugar de correspondencias formales, lo que la pintura de Bacon constituye es una *zona de indiscernibilidad*, *de indecibilidad*, entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal" y continúa "esta zona objetiva de indiscernibilidad ya era todo el cuerpo, pero el cuerpo en cuanto carne [*chair*] o pieza de carne [*viande*]" (2009, p. 30). Biondi subraya en el cuerpo y en la carne las diferencias que Deleuze va a aprovechar: "Todo lo que es el cuerpo es armonía, dejamos a la carne la experiencia del sentir que parece traducirse aquí en un sentir traumático, un sentir que sabe a punición" (2020, p. 22). El lugar que atraviesa el texto es el sentir o la sensación que Deleuze menciona en el título y que busca a través de la carne y lo no identificable[61]. Sigue Biondi:

> nos habla de distintos niveles de sensación, no se trata de una misma sensación que se percibe de manera distinta, es más bien la sensación que opera de forma total, que nos llega, sirviéndose de la obra, a través de todos los niveles de esta. Es esto lo que genera un sentir constante, un ritmo que es proprio de esta pintura y que desencadena una constante relación entre la sensación y el instinto que la misma provoca, para luego volver, otra vez, a la sensación (2020, p. 22).

Es práctico continuar con Biondi para relacionar el devenir animal con el proceso, el tránsito: "La relación, podemos decir entonces la relación con la sociedad, parece estar sustituida con otro tipo de relación: la con el pasaje, el eterno movimiento que sitúa a las figuras en una condición de estar por llegar a una metamorfosis sin alcanzarla nunca" (2022, p. 26). Seguramente hay algo de esto en Angélica Liddell, tanto en el proceso corporal propio como en la transformación del espectador. De hecho, toda la liturgia del acontecimiento escénico implica un proceso complejo que "estimula", no específicamente escandaliza, al espectador[62]. Más explícita es Antonia Amo al explicar cómo se contempla la acción del trauma en escena y la incorporación de lo real:

> l'artiste espagnole fait offrande de son corps tel l'objet rituel d'une cérémonie sacrificielle. Ce fond cérémoniel n'empêche pourtant pas la mise á mal de l'identification du public avec ce qu'il reçoit de la scène, notamment lors des scènes de scarification. Le moment du rasoir produit à la fois rejet et fascination. Lorsque la fascination l'emporte sur le rejet, un drôle de silence impudique est généré par la respiration des gradins (2012, p. 210).

[61] En su relectura de la relación artística y filosófica que se establece entre Deleuze y Bacon, Biondi destaca la cara a la hora de explicar el animal que hay en ella: "Según los autores [Deleuze y Guattari] la cara de por sí tiene ya características inhumanas, no se trata de un proceso que retrocede hacia el animal, es como descubrir algo que siempre perteneció a la naturaleza humana, o sea aquella parte inhumana, escondida detrás de un código corporal" (2020, p. 24).

[62] De hecho, también respecto al teatro de Sarah Kane, María Eugenia Matamala afirma en el prólogo a la compilación de las obras completas de la dramaturga para la editorial Continta Me Tienes: "La autora creía firmemente en el poder transformador del teatro y, en sus trabajos, se propuso detonar la transmutación en el espectador a través de la vivencia, la experiencia de la obra" (2019, p. 11).

De modo que: "La tension entre l'abject (la violence sur le corps) et le sublime (la musique qui émane du corps) génère une poésie étrange et sensuelle. C'est bien cette beauté incongrue, terrifiante et fascinante à la fois, qui permet, d'après l'artiste espagnole, d'émouvoir vraiment l'âme humaine" (2012, p. 211)[63]. Profundizar en lo abyecto y lo sublime serán catalizadores para "argumentar" los afectos. Así se fundamenta su poética, que se expande sobre/en el espectador y la base artística de su trabajo. Así, en "La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe", Liddell reflexiona: "[…] existe una conexión entre esa estética sin belleza y la provocación, la provocación entendida como acción política, como aquello que hace peligrar la seguridad del espectador, aquello que le hace evidente el conflicto entre lo real y la realidad creada, conflicto sin el cual resulta imposible extraer algún tipo de conocimiento" (2015, p. 53)[64].

Para Angélica Liddell, esta movilización pasional pasa por un trabajo desde lo íntimo expuesto, que tantas veces ha canalizado a través de sí misma y su cuerpo: "hace falta «representar la angustia privada en un escenario público» para devolverle al hombre el llanto que le convierta en un ser lúcido. Convertir al espectador en una víctima, en un enfermo de las pasiones" (2015, p. 23). Así un trabajo a través de su cuerpo físico y voz será un trabajo en el (cuerpo y pensamiento del) otro.

¿Cómo hacerlo "enfermar"? Angélica Liddell examina e introduce en sus obras un compendio vigente de valores o normas sociales. Los afectos en Liddell son efectivos por compartir una esfera social común con el grueso de sus espectadores y por tanto, un código que "engrana" el sentir. Esto abocaría a un debate sobre el perfil de asistente a sus espectáculos, que es materia de otra tesis, pero sí se puede destacar que, al analizar al espectador en la red afectiva cultural en la que se inscribe, es posible detectar unos valores comunes asociados al acto de asistir al teatro, que se relacionan con el dominio mercantil que les permite la entrada, cierta monotonía indiferente, etc.[65]. Así, Liddell se apoya en la inversión de dicha presuposición jerárquica, que se extiende al plano emocional: ni proveerá, ni deseará los afectos positivos a sus espectadores. Es más, los expondrá, una y otra vez, a la pérdida de la racionalidad, a un cierto devenir animal. A Velasco le explica:

> quiero devolver a la palabra y a la imagen la espiritualidad perdida, en detrimento de lo material, de lo práctico, el teatro no tiene mayor función que la de inflamar el sistema nervioso que nos pone en contacto con lo profundo,

[63] Estos dos fragmentos evidencian que no cabe desligar este pensamiento del cuerpo. De la siguiente forma se lo plantea a de Francisco: "¿Qué es lo que expresa el ser humano mediante el cuerpo? Expresa la sangre, la orina, el semen. Cuando te preguntas sobre el hombre aparece el nacimiento, la muerte, la herida. Todo está herido porque el cuerpo siempre está por encima del pensamiento. El cuerpo es nuestro lugar de batalla, porque tenemos que luchar contra la enfermedad, las heridas, el dolor, y también es el lugar del placer" (2002, p. 137). El paralelismo con las reflexiones recogidas en los diarios de Jan Fabre es digna de mencionar: "BRUSELAS, 15 de abril de 1983: El teatro debe ir más allá del lenguaje, de la condición de nuestra boca, y debe hacerlo con pasión. De lo contrario, el teatro reniega del instinto, la intuición y la inteligencia del cuerpo. Debemos hablar teatro por todos los orificios de nuestro cuerpo" (2017, p. 156).

[64] Si bien la *performance* rechaza la idea de catarsis, cabe reflexionar el antiguo concepto de origen aristotélico en el teatro posdramático. Para ello, se podría consultar el capítulo de Abuín compilado en el volumen *On Spectatorship. An Approach to Contemporary Spanish Theatre* (Editorial Peter Lang, 2022), actualmente en prensa.

[65] No obstante, cabe destacar que la mirada liddelliana tiende a homogeneizar la heterogeneidad e impredecibilidad de su público. Dicha incómoda pregunta —"¿Todo el mundo es incapaz de ponerse en el lugar del otro o solo los que usted ha conocido? ¿Con qué derecho habla usted de todo el mundo?"— se la formulaba Jesús Ruiz Mantilla hace doce años y Liddell replicaba: "Claro, con qué derecho. Si generalizáramos, apañados íbamos...". Sobre las excepciones, añadía que se las reserva para sí (2010).

> con la verdad de la condición humana, con el ser primitivo e irracional, que es el que nos define (2017, p. 411).

Todo este manejo, que gravita entre la sociología, la psicología y la antropología, motiva que sus embates verbales y no verbales encuentren en los presentes una audiencia "apta" a la eficacia de sus discursos. Concretamente, proporcionar un acercamiento a las manifestaciones lingüísticas del yo será el siguiente punto.

1.3.3. En el interior del "texto": el yo a escena, el yo a la página en monólogos y plétora

El monólogo es la fórmula más implicada para la aproximación al yo en Liddell. Sobre retomar formas monologales, Garnier habla de una "versión negativa y saturada de una voz históricamente reprimida" y agrega que "[esta voz] es proyectiva e impone su presencia en todos los espacios posibles" (2011, pp. 270-271). No obstante, la aproximación al monólogo liddelliano se hará desde una perspectiva singular. Por un lado, merece la pena aclarar que, aun con las diversas enunciaciones del yo o con las formas monologales como dominantes, no significa que Angélica Liddell renuncie a los dialogismos implícitos. Así lo expresa ella durante una entrevista:

> Une autre chose: j'ai toujours besoin d'un interlocuteur, de m'adresser à quelqu'un dans ma tête. C'est comme une offrande: chaque pièce est créée pour quelqu'un. Ce peut être pour une personne que j'aime, une personne que je déteste, ma mère… C'est cet interlocuteur que personne ne connaît mais qui est parfaitement clair pour moi qui unit les différentes choses qui composent la pièce et qui crée la structure: une structure qui peut paraître absurde à une personne extérieure, comme le spectateur (Abrecht y Desarzens, 2017, p. 300)[66].

Si bien es cierto que Rovecchio había hablado de corporeidad múltiple para referirse al ser en conjunto que atraviesa a Liddell y viceversa, para entender la arquitectura discursiva la referencia más clarificadora es el sujeto rapsódico de Sarrazac. Bajo cierta influencia deleuziana, las aproximaciones de Sandrine Le Pors y Jean-Pierre Sarrazac sostienen una noción amplia, e incluso primitiva, del drama y su enunciación:

> […] évoquant et creusant la notion de polyphonie, signale la présence de voix multiples au sein d'une voix unique tenue par ce qu'il appelle la voix du «rhapsode». Ce «devenir rhapsodique» correspond à une dynamique d'écriture, antérieure à la tragédie grecque et à la spécialisation des formes selon les modes épique, lyrique et dramatique. S'affranchissant d'une vision szondienne selon laquelle le théâtre épique figurerait le dépassement dialectique du théâtre dramatique, Sarrazac, en annonçant un «devenir rhapsodique» du drame, compare l'auteur dramatique, dans ses pratiques, à la figure du rhapsode

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[66] Para no insistir en las relaciones manifiestas de sus espectáculos más contemporáneos con sus padres —*Una costilla sobre la mesa: madre* y *Una costilla sobre la mesa: padre* (2019, 2020, 2021)—, una muestra pudiera ser el caso de *Te haré invencible con mi derrota* y la violonchelista Jacqueline du Pré, lo cual también subraya su sensibilidad interartística. Los intereses de Liddell se han inclinado hacia referencias del mundo de la música, el cine u otros campos del arte.

> antique, cousant ensemble les différentes formes existantes en une sorte de patchwork […] (2011, p. 23).

Por tanto, también atañe a la voz del artista explícitamente: "Le statut hybride —Sarrazac dit aussi monstrueux— définit la rhapsodisation et dans cette configuration, la voix du rhapsode s'intercale ou s'immisce dans l'ensemble du tissu textuel de la pièce: soit en chevauchant les voix des personnages, soit plus implicitement, en tant que monteur ou qu'opérateur au sens mallarméen" (2011, p. 23).

De igual manera, Jean-Pierre Ryngaert respalda el razonamiento extenso de las voces que intervienen en la acción teatral: "El autor, al estar presente en su obra bajo el aspecto de sujeto rapsódico […]. Siendo es rapsoda ese cosedor-descosedor" (2015, p. 90). Además, aclara la enorme dimensión de la que dota a la experiencia teatral de los siglos XX y XXI:

> Tales hibridaciones contribuyen a emancipar el diálogo teatral de la univocidad y del monologismo que denunciaba Bajtín e instaurar, en el seno de la obra dramática, un verdadero dialogismo: "oír el diálogo de su época", "escuchar a su época como diálogo enorme, captando en ella no solamente las voces aisladas sino ante todo, justamente, las *relaciones dialógica*s entre voces, su *interacción diálogica*". […] dar su autonomía a la voz de cada uno, incluida la del autor-rapsoda; operar la confrontación dialógica de estas voces singulares. En resumen, ampliar el teatro haciendo *dialogar a los monólogos* (2015, pp. 90-91).

Estas referencias a Sarrazac y Bajtín invitan a pensar en prácticas discursivas (escénicas) más flexibles. Además, en el apartado que dedica exclusivamente al texto, Lehmann establece que la descomposición del lenguaje y la *polilogía* como características de lo posdramático, además de obviar la ley del *thelos* (2013, p. 258), aunque también aclara que la desintegración del sentido no implica su inexistencia. Sirva este escenario, que apunta a la pluralidad, para introducir el *ethos* como herramienta básica para contemplar la diversidad en los discursos del yo, dentro del cuerpo de lo espectacular (y de la literatura escrita).

Acorde a los ejes obsesivos, los principales *ethe* que produce Angélica Liddell son los siguientes[67]: bajo la pregunta de si es posible otro concepto de humanidad, destacan los *ethe* marginales —el perro, el bufón, el loco— o la incivil que se entremezcla con una cierta "autodesposesión". Al centrarse sobre las distintas manifestaciones de barbarie y destrucción humana, los *ethea* también se ocupan de los niños con infancias corrompidas o la delatora del drama de la inmigración e incluso la figura del tirano. Conforme a la pregunta que circunda la belleza y el horror, en tantas ocasiones inseparables, surge la idea de lo monstruoso. Esto se traduce en pensar todo aquello que implica la estirpe, sea humana o creativa y en forma de *ethos*, se concreta sobre la asesina y todas las posiciones paterno filiares —particularmente, madres e hijas—, así como la envejecida. Por último, en el terreno de lo trascedente, los *ethea* se ordenan de manera más "bipolar" sobre una feminidad "Ella" y una masculinidad "Él".

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[67] Las acciones previas al *Tríptico de la Aflicción* son consideradas indagaciones preliminares. Es decir, si bien no son menos importantes, al menos sí pueden ser leídas como intentos de dilucidar unos intereses que adquieren su máxima expresión mediante su despliegue a lo largo de su poética o posteriormente en una etapa concreta.

A propósito de cada ciclo o de cada obra en Liddell, surgirán (nuevos) *ethe*[68]. No necesariamente los temas genéricos en los que se insertan o de los que "nacen" son exclusivos de Angélica Liddell —en tanto que la maternidad repudiada o la figura del tirano ya pertenecen al acervo de la cultura occidental—, pero las fórmulas, los *ethe per se* sí pertenecen a la investigación artística de Liddell y su evolución. De este modo, se entrelazan dos mecanismos simultáneos; la ambigüedad y fortaleza de un cuerpo foco de/atravesado por otras voces/*ethe***.** Tales materializaciones enunciativas y, en última instancia, corporales conforman un tejido que proyecta una imagen (intraficcional) —variable—, pero a su vez, repercuten también en la postura autorial.

Esto induce a que se produzcan diversos grados de transparencia ficcional acordes con la porosidad de las voces. De hecho, algo que ha contribuido a la asimilación constante de postura, presentación, discursos del yo ha sido el propio uso de la primera persona en un texto que habitualmente se enuncia/articula desde un aparato fonador/boca singular en escena y que toma esa dimensión corporal en una materialidad cuerpo que coincide con la pensadora que erigió el texto, bajo el mismo nombre: la llamada Angélica Liddell, escritora-creadora-hacedora y actriz o "yo" que se expone. No obstante, dentro de una porosidad ficcional menos fuerte, tal vez se explique una mayor consciencia de los *ethe*. Se pueden encontrar en *El año de Ricardo* con la voz tirana o *Once upon a time in West Asfixia. O hijos mirando al infierno* y las niñas.

No obstante, aunque se sitúen en un lugar escénico, en algunos casos, los *ethe* no están lejos de su vida civil o su postura[69] pues también pueden compartir un trasfondo de sí. Respectivamente ocurre con *Lesiones incompatibles con la vida* y la decisión de Angélica González/Liddell de no tener descendencia o con *Perro muerto en tintorería: los fuertes* y su "ser el lugar del fracaso, ser marginal". Respecto a este punto, un lugar especial se debe reservar al *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (2002), un trabajo con el que Liddell ganó el *1 Premio Casa de América de Dramaturgia Innovadora* pero no llegó a estrenarla jamás. En el discurso que dio en la recogida del premio, declara: "El texto es un retrato de una época dura para mí, es un retrato de mi descomposición personal" (Caruana, 2003). Además, cuando Jesús Eguía Armenteros observa un trasfondo confesional en este trabajo y le pregunta por qué no lo ha estrenado, Liddell explica: "He presentado las obras a los concursos para ganarme la vida, es decir, para pagar el alquiler. Con respecto a la segunda pregunta, hay veces que me gusta comportarme estrictamente como dramaturga, LPADNW es uno de esos casos" (2007, p. 193). Tampoco podemos decir que el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* no se haya trabajado desde la acción de alguna forma, ya que en el acto de recogida del premio, Liddell apareció con dos actores desnudos que llevaban gallinas muertas y vivas atadas a los genitales, tal y como son introducidas las dos identidades masculinas que violan, matar y animalizan a Nubila, como una gallina en el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*. Posteriormente, en el discurso intraliterario, las voces masculinas encuentran en el diario de Nubila Wahlheim el *ethos* de la no amada, la necesidad imparable de matar, de la soledad, de la indignidad, con lo que se reconocen en sus palabras y se animalizan con ella. Precisamente, este trabajo se sitúa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[68] Aunque los *ethe* aparezcan en su trabajo escénico, su presencia en poemas es paralela. De hecho, prácticamente todos los *ethe* cíclicos también residen en su poesía.

[69] Quizá por eso Mercè Ballespí i Villagrasa proponía hablar de un "jo plural" (2015, p. 5).

en un umbral entre lo escénico y lo literario en Liddell y, además, erige otra vía que conecta con su imagen autorial e incluso que alimenta su postura[70].

Por otro lado, otras textualidades son atravesadas por los *ethea* que despliegan: en los diarios, las dinámicas "ella" y "él" y en fotografía, fundamentalmente en el ámbito de la belleza y lo sacral. Es más, no parece existir una gran diferencia entre tales piezas artísticas y un trabajo escénico. En la Biennale de Teatro dilucida que utiliza "todos los medios a mi alcance para expresarme […] todo lo veo dentro de un mismo empeño que es la expresión. Es verdad que no distingo muy bien entre si escribo una poesía o hago una foto" (2016). Valga en este punto una pequeña aclaración sobre los autorretratos que introduce De Diego: "No, no están hablando de ellos mismos. Sino que «ellos mismos» —por lo que valga el término en un momento de sujetos desprendidos y, quizás, no vueltos a espuntear— se ocultan tras esa carta que regala una impunidad extraordinaria: ésos —así— son ellos. Pero no lo son" (2011, p. 63). Esta afirmación remite, de nuevo, en el terreno de lo teatral, a las lecturas de Pavis, en este caso recaen sobre el lema "autobiografía": "toute autobiographie et toute auto-performance ne sont qu'une autofiction. Dans les deux cas, l'identité du moi est mise en cause: elle n'est ni stable, ni indiscutable, ni clairement lisible, elle est perpétuelle construction" (2018, p. 52). La naturaleza procesual de la formación del yo aboca a que se produzcan diversos prismas enunciativos[71]. Así disminuye el "yo" textual estable y unitario para avanzar hacia un sujeto fragmentario[72]. De

[70] No obstante, el mayor espacio de transición entre teatralidad y poesía resida en el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. En "Parte primera: ¿cómo explicarle la pasión anotada de Nubila Wahlheim a un bebé?", se establecen las bases de la creación negativa. El fracaso atañe a la voz "yo" escritora, al resultado meramente textual y, por extensión, también alcanza a la poética de Liddell y a la presentación de Liddell *per se*. Más allá de los detalles de formato, destacan los fragmentos que bien podrían aparecen en el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* o en *Los deseos en Amherst*. Sustancialmente no existen rasgos que puedan diferenciar la presencia de estos fragmentos de aquello que denominamos "poemas", incluso si se atiende a la distribución versada separada por barras oblicuas: "*En la habitación azul, en la habitación azul…/ Con un bebé en los brazos./* Yo no quería escribir *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM./* Siempre quiero escribir otra cosa, siempre quiero escribir algo bueno, algo realmente bueno, algo bello, algo realmente bello, siempre quiero escribir LO BUENO Y LO BELLO, pero escribí *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM./*La escribí sin querer, la escribí odiando cada palabra, la escribí fracasando, fracasando, fracasando…/ *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* es solamente un fracaso, uno más, un fracaso que no está ligado ni a la exigencia ni al perfeccionismo, es un fracaso natural, obvio, el fracaso de los inútiles./ LA FRENTE BRUTA REMOVIENDO TERRONES ESTÉRILES / SUDANDO A MÁS NO PODER / PERO CON ESA ILUSIÓN DE LOS MENTECATOS / LA VIDA DEL BURRO / UN PAYASO CON LA CARA PINTADA DE BURRO. / Si no se tiene en cuenta 'la verdad', la belleza y la bondad remiten a los valores de la ilustración. Presenta la obra como lo peor. Un desprecio en *Mi relación con la comida*./ Habría un pensamiento en firme de reflexión:/ Escribirlo o no, pensé, mostrarlo al público o no, pensé, exhibir la mediocridad o no, pensé, regodearse en el fracaso o no" (2009, pp. 7-8).

[71] Este entreverado de la presentación de sí en la (auto) *performance* ha engendrado reflexiones creativas variadas. El caso de Jan Fabre era contenida en sus diarios: "Nueva York, 12 de marzo de 1981: / ¿No es toda performance en solitario un autorretrato?/ Te expones a ti mismo./ Te desnudas a ti mismo./ Invocas a tu propio yo. / Destruyes y creas una personalidad./ Los autorretratos son una naturalidad artificial/ y muestran la búsqueda de la propia esencia más profunda / de tu yo esquizoide" (2017, pp. 88-89). En el caso de Abramovic, a propósito de *Ritmo 10*, decía en sus memorias: "Ese algo con el que todos vivimos, que en privado te convierte en tu propio ser; una vez que te paras en el espacio de la *performance*, actúas desde un ser más alto y *ya no eres tú*. No es el tú que conoces. Es algo más. Ahí, en el suelo del gimnasio del Meville College en Edimburgo, Escocia, era como si me hubiera convertido, al mismo tiempo, en receptora y transmisora de una enorme energía parecido a la de Tesla. El miedo se había ido, el dolor se había ido. Me había convertido en una Marina a quién aún no conocía" (2016, p. 64). En todos los casos previos, las imágenes del yo, que se muestran dentro y fuera de escena, se trabajan profundamente y se han asentado en un arte en la vida y viceversa. Del mismo modo, en cada actuación, Liddell se (nos) presenta (de manera quebrada). Desde una perspectiva interartística, respecto al yo-no-finalizado, cabe incluso un enlace de estas ideas con el bailarín francés Xavier Le Roy y su pieza *Self- Unfinished* (1998).

[72] En líneas que podrían remitir a la imperfección de la autobiografía en Gertrude Stein o a la plena diversidad, estos discursos del autorretrato aceptan la necesidad de desposeerse, de apartarse de uno mismo que introducía Estrella de Diego (2011, p. 43), pero también: "Escribir sobre uno mismo es cada vez desdoblarse y hablar de los otros —los que viven dentro y fuera del sujeto—: entre las muchas razones que incitan a plantear la propia autobiografía […]" (2011, p. 45). Tal y como aclara poco después "una búsqueda desplegada siempre en la ficción" (2011, p. 47). Así lo hará Angélica Liddell, en atención a la

este modo, en parte, Liddell es el "resultado" de sus textos, ya que de ellos surge una similitud nominal, sujeta a diversos grados de ficcionalidad, unas formas textuales asociadas a la exposición de un/varios "yo" como la carta y el diario, los cuales juegan con voces, distintos *ethe* que conforman tanto como separan.

Aun así, ante todo, cabe evidenciar lo innegable. Existe una base real: su padre de Liddell era militar y ella estudió en un colegio de monjas, sí aprendió francés —lo cual se percibe en las entrevistas del festival de Avignon donde no necesita tanto acompañamiento de traducción—, sí conoció a bailarines en China —en la película documental de Fernández-Valdés, se plasma— y sí tiene repulsa a asistir al teatro (Ruiz Mantilla, 2010). Angélica Liddell se desmarca de los abusos que rodean al *Tríptico de la aflicción* y de las prácticas asociadas a la perversión de la infancia o los horrores de la guerra, materia común de *Y cómo no se pudrió Blancanieves* o *Yo no soy bonita*. Así lo confirmó a de Francisco: "Yo siempre he tenido una relación muy dolorosa con mi propia existencia […] aunque mi entorno no haya sido oscuro y no haya tenido experiencias traumáticas. Mi vida ha sido muy lineal en ese sentido" (2002). Tampoco padeció, en primera persona, el drama de la inmigración transoceánica, por ejemplo. No obstante, sí es compatible con su vida y carrera artística la hipocresía occidental, trasfondo del tríptico *Actos de resistencia contra la muerte*, o la investigación de una vida sensible a los ritos, lo ceremonial y lo trascendente, sustrato de todo su trabajo más actual. Por tanto, muchas bases de creación residen en ella misma. Así lo afirma en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim* donde parece existir una parte estética identitaria el sujeto de la enunciación comparte con la propia Angélica Liddell:

> Escribo *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* porque está completamente de acuerdo con mi disparada forma de ser.
> Escribo *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* desde un individualismo pastoso, necio, hermético y extravagante. Insufrible.
> Escribo *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* porque no sé hablar del hombre, porque no sé relacionar lo particular con lo universal (2009, p. 9).

Lo mismo se podría decir de sus génesis obsesivas, ciclos organizados y congregados en "trilogías". Así lo confirma ella misma en la Biennale de Teatro: "Tengo procesos larguísimos de trabajo […] Mis obsesiones duran tres años casi siempre. A los tres años me olvido y empieza otra nueva obsesión" (2016). Al fundarse bajo una pauta temporal, nunca resultan incompatibles entre sí. Más bien, se entretejen entre sí hasta alcanzar una riqueza múltiple, ya que no se entienden como núcleos independientes. Es más, la esencia de unas y otras llegan a imbricarse de forma coherente, sin abandonarse del todo ni sobreponerse. Esta cercanía alimenta el valor de "lo certero" o "lo real" de todas sus presentaciones, con lo que infunde solidez sobre los cimientos del Yo- cimientos de la escena[73].

---

otra sí misma (que no siempre pretende buscar sino presentar la imagen que desea crear) y a los otros —sus propios espectadores, el mundo de la cultura, etc.— que la "inducen" a dicha "forma de ser" y "comportarse", en el texto y en escena.

[73] Sirva de ejemplo esta presentación de sí, que se completa en *Anfaegtelse* donde se incluyen acontecimientos reales con otras secciones y argumentaciones de la sustentadora de deseos que es abandonada: "Mi padre era militar, trabajaba en los juzgados del castillo de San Fernando en Figueras, y era el encargado de requisar y mutilar las cartas que los soldados les escribían a sus madres, a sus novias y a sus hermanas. Se tachaban las frases que se consideraban peligrosas. Casi todas eran cartas de amor. […] Papá, he conocido a un chico que escribe cartas de amor como los soldados. Si sus cartas hubieran caído en tus manos yo nunca las hubiera recibido. Hubieras mutilado todas las frases por considerarlas peligrosas. Papá, estas son las cartas de amor que hubieras mutilado, estas son las cartas de amor que le han escrito a tu hija" (2011, p. 13). Sobre las figuras

No obstante, valga pensar por qué es útil hablar desde el *ethos*, y no tanto desde el *logos* o el *pathos*. Diacrónicamente el repaso de los referentes para hablar de afectos permite una retrospección hasta la filosofía clásica. Catarsis, virtudes retóricas o efectos en el otro se emprenden desde la teoría aristotélica. Concretamente, la consonancia de la palabra y el aparataje para alegar o aducir se remonta a Aristóteles: *logos*, *ethos* y *pathos,* asociados al discurso, al orador y al auditorio respectivamente (Racionero, 1999, pp. 110-111), ya estaban en la *Retórica.* Los tres "modos" apelan a diversas líneas de la *motio*, la raíz latina que comparten los ejes de "movimiento", sean emoción o conmoción, pero también a suscitar la identificación, la empatía e, incluso, convencer, persuadir. Además, su continuación en la teoría del análisis del discurso aporta una base teórica fructífera para encaminar la visión literario-escénica de este capítulo.

El *ethos*/ los *ethe* están presentes en la historia de la cultura occidental desde Aristóteles, aunque haya sido el *logos* la premisa modal de la argumentación que funcionó como piedra angular para el trabajo con/en los afectos[74], lo cual suscitó fricciones e incluso conflictos con el terreno de lo cognitivo. No obstante, estas visiones están superadas según resumía Hardt: "The term *affective labor* is meant to bring together elements from these two different streams and grasp simultaneously the corporeal and intellectual aspects of the new forms of production, recognizing that such labor engages at once with rational intelligence and with the passions or feeling" (2007, p. XI).

La enunciación se apoya en el *ethos*. De hecho, la metodología afectiva contemporánea favorece que el lugar de unión sea "aquello que ocurre en la carne". Por tanto, hablar desde el *pathos* entabla una conexión ineludible con el *ethos*. Las enunciaciones literarias se complementan con "constructos" discursivos y corporales que permiten complejizar las textualidades habladas o escritas[75]. Así las formas lingüísticas y el contenido poético se nutren y justifican mutuamente en su desarrollo, con lo que se asume que no habría otro camino posible para la expresión efectiva de una artista cuya postura se ha perfilado previamente. Consecuentemente, los lazos que unen arte y vida se fortalecen y se reflejan en todo el universo liddelliano. A modo de conclusión, es evidente que se asiste a un cambio en la comprensión del

paternales se concentran las carencias de comprensión y amor: la madre como incapaz de dar el amor infinito que se le suele asumir y el padre como mano ejecutora, como cercenador de las relaciones sociales. Así se ratifica el hilo conductor "anfaegtelse" y su significado original "angustia", que enlaza completamente los diversos prismas de la "vida" de Liddell.

[74] Valga, por supuesto, la *Poética* de Aristóteles como referente clave para hablar de la tragedia y los afectos.

[75] Más allá de los monólogos, desarrollados desde los *ethe*, los rasgos estilísticos posdramáticos acompañan el *performance text.* Seguramente aquellos que desarrollan una mayor pervivencia en otras manifestaciones artísticas-literaria sean la irrupción de lo real y la acumulación sobreabundante de signos, pues también contribuyen al despertar afectivo. Por un lado, tal y como ya hicieran diversos precedentes, Liddell se sirve de lo real en términos de su propia vida, tal y como se ha demostrado previamente, pero también para ahondar en las grandes preguntas de la humanidad mediante acontecimientos como masacres humanas o genocidios. Un interesante referente en este terreno es Sarah Kane, de cuyo teatro habla así María Eugenia Matamala: "El trabajo de Sarah Kane tiene vocación de mostrar. Al devolver a escena, no solo la violencia, sino también lo grotesco y lo obsceno que reivindica lo relacionado con las funciones corporales o la enfermedad, Sarah Kane conseguía visibilizar y provocar el análisis de lo real, el cuestionamiento" (2019, p. 18). Por otro lado, la otra gran constante en el trabajo de Liddell es la plétora, que tantas veces ha caracterizado su trabajo como barroco. La plétora es retóricamente asociada al aprendizaje, al reconocimiento de algo o al convencimiento y, a su vez, a la acumulación de sustratos de capas de discursos en reiteración que, en este objeto de estudio, genera esa sensación anclaje sobre un único epicentro. Además, el uso de la plétora también (se) alimenta de/a la poética, al traspasar los límites de lo medido—hacia la desmesura y lo brutal. Incluso es susceptible de convertirse en el gran catalizador para el despertar de los afectos, especialmente a ser asociada a una entonación agresiva. Para tomar de nuevo *Anfaegtelse* como referente, la labor acumulativa también se construye sobre los diversos rechazos que, enunciativamente, se traducen en oraciones como capas de oposición. Así se impone cierta situación de "indigencia": el no ser amada. "Los alpinistas del amor somos solitarios que llevamos a cuestas la máxima altitud. He llegado a la conclusión de que toda mi vida he buscado el amor de una madre. Y yo he amado con la bestialidad de una madre, de una novia, de una hermana, de la patria y de los ahogados del Sena, todo junto" (2011, p. 12).

logos en escena y en la página cuando la encrucijada creativa se nutre de las condiciones de autor, artista, director, hacedor y simultáneamente de la presencia de cuerpo/s y voz(ces) y las posibilidades de nominales no hacen más que multiplicarse.

El lugar de la primera persona del singular ha sido y es un espacio de discusión en todos los prismas de lo literario y sus umbrales. Este capítulo se ha esforzado por trazar un recorrido significativo desde la postura literaria y las imágenes de sí que Angélica Liddell ofrece, así como todo el tejido entre vida civil y artística hasta las manifestaciones de las instancias enunciativas a través del cuerpo. Esto es, desde lo inmaterial de la red en la que se inscribe aquello que se ha denominado autor/a en el campo literario, hasta la carne que se expone sacrifica en escena y la/s voz/ces potencial(es) que compone(n) al cuerpo "escénico". Además, las consideraciones de autora, creadora, hacedora intervienen en la constante conformación de la escena literaria sistémica, sea cual sea su estadio más actual, aún en perpetuo desarrollo. Así también ha pretendido despejar cierta opacidad en torno a su figura y presentaciones (literarias o no).

Este capítulo también se ha preguntado por los límites de una poética. Ciertas pretensiones de un proyecto autorial sólido con una imagen dominante, construida por un imaginario compartido por lectores y/o espectadores, han podido predisponer a que la acogida de la crítica sea parcial, casi siempre incisiva en tópicos que ya han construido un espacio de lugares comunes para hablar de Liddell y su poética. No obstante, atender a su proyecto autorial complejo devuelve la amplitud de la mirada en las aproximaciones teóricas a Angélica Liddell y su trabajo. Aunque solo sea una introducción en materia de sus ciclos creativos, este capítulo base asienta los pilares sobre los que surgen las vías posteriores.

Para esto convenía pautar las aproximaciones sobre las presentaciones de Angélica Liddell que se han realizado para después estimar su presencia en el sustrato de la tesis: en un capítulo esencialmente teórico, en primer lugar, se ha revisado cómo dialogan la autoficcionalidad y la voz poética. Al tratarse una creadora cuya base ha sido y es la escena, merece la pena comenzar por la autoficción y las imágenes exteriores proyectadas, sean en el peritexto o en el epitexto. En segundo lugar, las enunciaciones del "yo" emergen del trabajo corporal completo y concretamente de la garganta y la emisión de la voz. Por tanto, el último apartado se apoya sobre la teatralidad contemporánea performativa. Además, hasta aquí se han repasado los procedimientos y métodos para afianzar los usos del "yo", como *ethos*, en monólogos, diálogos (no respondidos), etc.

El repaso por las creaciones del yo en términos de la imagen, que se fragua en "otras" distintas textualidades, ayuda a programar el siguiente espacio de trabajo. Esta labor será competencia del próximo capítulo: atender a los textos que no responden a una naturaleza teatral, editados como poesía. Además, Liddell hace hincapié en la lucha entre la acción y el papel, justo en claro diálogo con las diversas manifestaciones de su labor artística. Estos "deseos" articulan la potencialidad, en génesis y serán muy poderosos, tanto como para asentar diversas presentaciones de sí. Incluso, desarrolla una serie de proyecciones míticas de artista que valen una atención independiente. En última instancia, estos mitos serán alicientes que progresivamente asientan unos pronombres Ella y Él —es decir, yo y tú— que conectan esta fase creativa con sus propuestas más recientes *Guerra Interior* y *Veo una vara de almendro, veo una olla que hierve.* El último sustrato compartido entre este capítulo que finaliza y el siguiente que comienza es el conjunto de problemáticas derivadas de la inmersión de Liddell en el campo literario y su mercantilización, así como el cuestionamiento de los progresivos

límites de su espacio de acción, si no es ella quien enuncia en escena. Esta mirada al futuro tan solo propone un debate que deberá actualizarse al seguir acrecentando su trayectoria.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. LO QUE (TAMBIÉN) (CON)FORMA A LA ARTISTA: EL "YO" (LITERARIO) MÁS ALLÁ DE LA ESCENA

Cortadme la lengua
Arrancadme el pelo
Amputadme los miembros
pero dejadme mi amor
Preferiría haber pedido las piernas
extraído los dientes
sacado los ojos
que perder mi amor (Kane, 2019, p. 417).

El texto que encabeza este capítulo es un fragmento de la pieza *4.48 Psychosis* de Sarah Kane, el último trabajo que la creadora británica desarrolló antes su suicidio[76]. Precisamente la fragmentariedad del *performance text* de *4.48 Psychosis*, que construye un monólogo en su totalidad, permite extraer una parte que ejerza de preámbulo de este capítulo. Más allá de las peticiones en forma de imperativos, resulta interesante observar cómo se produce una descomposición del lenguaje y la puntuación, hasta mezclarse diversas textualidades, todas basadas en el *logos* y en el "yo". La brutalidad y la desmembración completa del cuerpo muestran la vulnerabilidad de la voz enunciadora expuesta. Así María Eugenia Matamala afirma que:

> Sarah Kane conseguía documentar, en *4.48 Psychosis*, al ser que sufre la medicación y la incoherencia de la enfermedad, que experimenta la separación de su cuerpo y del exterior. Un ser defectuoso e incapaz de la normalidad, que siente una parte de sí extraña y aborrecible. En definitiva, un *yo* que no sabe dónde acaba y dónde empieza el mundo y que, ante la falta de límites, se dispersa (2019, p. 26).

La exposición extrema también identifica la poética de Angélica Liddell y aunque la fragmentación del discurso ha derivado en otras formas enunciativas, también encuentra sus propias vías para la desmembración de la primera persona del singular, así como para las cesiones de la figura autorial a la instancia enunciativa. Sin embargo, no solo son la apariencia de poema o los trasvases entre vida civil y artística mediante el "yo" los que justifican la conexión con Liddell. También la violencia y la vejación del ser expuesto, así como el reclamo

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[76] Sin embargo, sí ha recibido su tratamiento escénico. De hecho, el monólogo ha sido interpretado en diversas ocasiones, la última en el Festival de Girona en 2021 de la mano de Anna Alarcón.

del amor, construyen un vínculo con Liddell y su poética. De este modo, Kane y Liddell se asemejan y conectan por asumir un riesgo extremo[77].

La desintegración del lenguaje en *4.48 Psychosis* hace que los fragmentos se escindan de una lectura unitaria y se expandan hasta crear una obra completa por descomposición. Esto ofrece un hilo para hablar la potencialidad de los "otros" textos no estrictamente escénicos. Por su parte, la tradición literaria entraña sus propios "materiales dispersos" —sean formas breves, notas u otras obras no "completas"— habitualmente postergados, desatendidos y/o catalogados como la creación secundaria de un/a autor/a que siempre han sido relegados de estudios o registros de aquello que integra "la producción principal de un artista". Además, es esta última la que suele determinar un nombre genérico-genológico en el campo de la literatura para el "autor". Ante este escenario, empieza la aproximación al pensamiento no sistemático, en términos escénicos, de Angélica Liddell: poemas, entradas de diarios u otros textos misceláneos. Además, se subrayará la interacción entre poesía y teatralidad, hasta el punto de revisar si es necesario acuñar el "discurso performancístico". Esto es tarea del subapartado 2.1.

Las fricciones entre palabra y acción serán materia del subcapítulo 2.2, donde surgirán otros conceptos axiales como los de artista profeta y lo trágico contemporáneo. Más adelante, los mitos que la tradición literaria alberga en torno a lo decimonónico se reproducirán aquí para contrastar su actualidad sobre la poética de Angélica Liddell. Tales son la artista solitaria, la artista suicida y la artista decadente. El principal contraste poético es la obra artística de Dickinson. El subapartado 2.3 desarrolla estas bases. Comparecerán en estas dos secciones los poemas de *Los deseos en Amherst*, *La costilla sobre la mesa* y *Guerra interior*. El cuarto subcapítulo trata los otros componentes que integran su proyecto autorial y las relaciones con los mismos. Por último, el subapartado 2.5 profundiza en las problemáticas que surgen derivadas en la incursión de Liddell en la mercantilización de su exposición y del trabajo en libros. No obstante, resulta innegable el sustrato común que comparte este capítulo con el precedente. Aunque hayan desarrollado una presencia independiente en esta tesis, ambos en conjunto se complementan para terminar de asentar la construcción del proyecto autorial de Angélica Liddell.

2.1. LOS "OTROS" TEXTOS

Generalmente, Angélica Liddell no es ubicada en las cartografías de la poesía española contemporánea, ni en panorámicas ensayísticas, ni diaristas. Sea porque su inscripción en el campo literario ha asumido con reconocimiento su trabajo teatral, sea porque la fuerza de su trabajo en escena ha desdibujado la presencia de sus libros de poemas, sea por su propio comportamiento ante los libros de poemas escasamente mencionados; la variedad de razones por las que sus "otros" textos permanecen en circuitos más "ocultos" del sistema cultural es evidente.

El respeto de Liddell por todos los elementos que intervienen en lo teatral provoca que la yuxtaposición de los mismos sea fundamental. En la estela de Lehmann (2013), el texto no ocupará un lugar central en sus obras, sino que todos los componentes, sea en sus espectáculos o en su poética general, se "ordenan" de manera paratáctica. Paralelamente, la dedicación a los poemas, entradas de diario o cartas por parte de la creadora catalana merece similar atención

[77] En estos términos y tal y como ya se introdujo en el capítulo anterior, la pieza de Liddell más cercana a estos parámetros es el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*.

que su trabajo escénico. Además, las líneas transversales a todas las materializaciones de su poética se asientan en puestas en escena, pero también en puestas en papel, puestas en tinta.

En Liddell, es posible hablar de una poética de rituales de pensamiento, donde el texto cumple una función base primera. Así se lo confirmó a Ignacio Hernández ante la pregunta de si parte de la literatura o del teatro: "Siempre parto de la palabra, pero no tiene por qué ser así" (2009). Así lo confirma en diversas entrevistas: "C'est vrai que la parole a plus de poids que l'image, au début en tout cas, mais après les choses se contaminent les unes les autres et donc se transforment. En réalité, je pars surtout du chaos, et ensuite, il faut que j'organise ce chaos en arrivant dans la salle de répétitions" (Abrecht y Desarzens, 2017, p. 299). No obstante, en la Biennale de Teatro incluso fue más contundente ante la pregunta de si el texto nace antes que la acción: "sí, siempre, siempre, siempre" (2016)[78]. Por ello, cabe reservar un espacio para reflexionar sobre los textos, especialmente sobre aquellos que no son estrictamente escénicos o que no han formado parte de un trabajo en escena *per se*.

No existe un consenso firme sobre qué libros con la firma de Angélica Liddell son exactamente "poesía", una cuestión que muchas veces se plasma en los términos que figuran en sus portadas, contraportadas o solapas. En español, *Los deseos en Amherst, Una costilla sobre la mesa, Vía Lucis, Guerra interior* y *Veo una vara de almendro, veo una olla que hierve* contienen textos considerados como poemas. Aunque sea así, no todos los textos son similares ni responden a las mismas "convenciones". Por ejemplo, en *Vía Lucis* se incorporan cartas y fotografías y *Guerra interior* también incluye *La historia de Ahmed y Loubna*. El caso de *Dicen que Nevers es más triste* es más ambiguo y complejo por la absoluta miscelánea de sus contenidos. Algo parecido ocurre con *Una costilla sobre la mesa,* en cuya contraportada aparecen las siguientes líneas: "Dividido en ocho partes, el nuevo libro de Angélica Liddell combina el verso con la estructura de un diario, el ensayo y el género epistolar. Si bien, en cualquiera de sus formas, es siempre un libro de poesía" (2018)[79]. Editorialmente en ámbito español, los textos considerados "poesía" se han manejado por Ediciones Trashumantes, en caso de *Los deseos en Amherst*, y por La uÑa RoTa, en el resto. En ambos casos, han recibido un tratamiento similar, que imprime cada una de las composiciones en una página, con la diferencia de que la editorial segoviana sí ha aprovechado los reversos de las páginas.

Lo que siempre ha reconocido Liddell es la persistencia de la poesía en el trasfondo de su carrera y de su vida. Así se lo confiesa a de Francisco (2002): "Mi manera de expresarme durante toda mi vida ha sido la poesía, el verso. También he intentado romper con ese ámbito de la poesía que contagiaba mis primeras obras […] Luego empecé a interrogar con respecto a la palabra en la escena como algo que tiene una identidad que hay que defender" (2002). Aquí ya se muestran dos líneas que merece la pena reflexionar: la expresión como poesía y la convivencia de la palabra en escena. Este escenario llevará a esta tesis a interrogarse por la conexión entre la poesía y el teatro, por lo literario y lo espectacular.

[78] En la entrevista de la tesis doctoral de Velasco, Liddell afirma que: "Una vez que he elegido, o se me ha impuesto, la parte del alma humana sobre la que deseo hacer alguna revelación, lo que más me angustia es la narración, necesito un cuento, casi un *fairy tale*, necesito contar una historia" (2017, p. 412). No obstante, Katherine Loureiro integra la siguiente precisión en su aproximación a la poética teatral de Liddell: "No quiere decir […] que […] el texto espectacular surja exactamente del dramático. La existencia de texto obedece, en realidad, tanto a la vocación poética de la dramaturga como a su manera de entender el teatro y la vida, de acuerdo con la ya mencionada crisis tensional entre idea o sentimiento y lenguaje" (2019, p. 75).

[79] Prácticamente seguido de este apunte se produce una comparativa hipotética con los poetas místicos españoles y su escritura en el siglo XXI. No obstante, en francés, la editorial *Les Solitaires Intempestifs* publicó *Une côte sur la table,* en cuya contraportada no existía ninguna referencia a la poesía.

2.1.1. Fricciones entre poesía y teatro actual: lo performancístico

Aunque no se vaya a priorizar una perspectiva genológica, la cercanía de la creación de Liddell a los perímetros del poema (escénico) requiere recordar las líneas contemporáneas de pensamiento de la poesía. Incluso, cabe revisar los cambios diacrónicos que ha experimentado la idea de "liricología" así como las precisiones de dicha noción que han prosperado hasta la actualidad. Los principios teóricos han contemplado la dinámica de enunciación y recepción como uno de los ejes prioritarios a la hora de reflexionar el poema.

Si bien otras formas de lo literario —como la narrativa— cuentan con bases en constante actualización ante las nuevas variantes conjugables con unos mínimos que han atravesado sus respectivas tradiciones, tampoco es posible aspirar a que las heterogéneas manifestaciones de la poesía reúnan una relación de cimientos estables y permanentes. Es más, en el caso de la poesía aun permanecen en continúo proceso de pensarse ante las miradas triunfantes, caracterizadas por su homogeneidad y reduccionismo. Las actualizaciones siempre (re)generan espacios, lugares, modalidades del poema.

Revisar todas las propuestas a propósito del poema o lo poético excede las posibilidades de esta tesis. Una de las maneras de profundizar en el campo de la poesía es desde la enunciación y el sujeto poético. Desde Arcadio López-Casanova o Ángel Luis Luján Atienza a Vicente Luis Mora, las aproximaciones han indagado en lo que se ha denominado las modalidades de agencialidad, la(s) voz/ces o el/los enunciador(es). Además, concretamente, las apariciones del "yo", el "tú", el "nosotros" o las diversas variedades de deícticos pronominales han suscitado un gran interés. Los proyectos de investigación POEPOLIT I y II, así como el alemán Lyrikologie. Konturen eines Forschungsfeldes, a cargo de Claudia Hillebrandt, que ha editado en 2021 su segundo volumen compilatorio de trabajo *Grundfragen der Lyrikologie 2*, son referentes contemporáneos de este campo de estudio. Más allá de la nómina antes referida, Jonathan Culler, Dominique Rabaté, Jahan Ramazani o Rüdiger Zymner, entre otros, configuran una relación de nombres pertinente a la hora de hablar, teóricamente, de "poesía".

La aproximación sobre aquello que es asociado al lirismo, la lírica y lo lírico facilita una vía de acceso inicial. Para ello, la INSL Red internacional para el estudio de la lírica —lyricology.org— se interesa por este objeto de estudio y, más concretamente, Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, William Waters y Rüdiger Zymner se hacen cargo de la introducción al número monográfico sobre poesía y lírica que se publicó en *Journal of Literary Theory* en 2017. En este prólogo, resaltan cuatro posturas para aproximarse a un debate complejo: por un lado, la distinción "persona/speaker" distancia al autor de la voz en el poema y, así, la comunicación lírica se entiende en capas mientras que, por otro lado y en oposición, la "voz autorial" asimila y fusiona tales lugares de enunciación, —solo con la excepción de los "role poems or dramatic monologues". El tercer punto destaca la propuesta de Helen Vendler que contempla lo lírico como susceptible de "performarse" por el lector, con lo que este se convierte en emisor, con pleno sentido de responsabilidad sobre lo enunciado. En cuarto y último lugar, el "yo" se convertiría en un espacio hueco, capaz de "tomarse" (2017, p. 4). Esta síntesis de teorías facilita una aproximación, *grosso modo*, a ciertas vías principales para comprender la poesía contemporánea. No obstante, las visiones del poema se multiplican exponencialmente al grado de desarrollo de otras perspectivas de actuación, enunciación, etc. De este modo, también importan las apreciaciones centradas en todo entorno de recepción y los agentes encargados de tal proceso.

Paralelamente y desde otra perspectiva, el pensamiento sistémico aporta ángulos para reflexionar aspectos tan amplios como la actuación, los espacios de intervención, los marcos de emergencia, los agentes de intervención, etc. en la poesía. Al final, con un subtexto muy bajtiniano, los géneros pueden entenderse como máquina de percepción, como un conjunto de enunciados que cuentan con estabilidad, que se relacionan con una actividad social y que permiten mirar el mundo desde sus parámetros. También desde un enfoque de la historia de la literatura y sin aportar una definición propia, Peter Lamarque se centra en la noción de práctica:

> Whatever a poem might look (or sound) like, if we take it as a poem we bring to it a distinctive kind of attention as broadly determined by the poetic tradition. We assume, for example, that the surface language itself is salient, that its physical textures, sound, rhythm, metre, repetitions, rhymes, are not merely incidental but integral to our attention, to be appreciated in their own right, not just as vehicles for but as identifying conditions of the content conveyed. We attend to the thoughts embodied in a poem through this precise mode of articulation. If we know this is the «game» that is played then our responses are shaped accordingly (2017, pp. 64-65).

Valga apreciar que Lamarque también destaca los aspectos que acompañan a la poesía lírica como la expresión-emoción, la (dificultad de la) paráfrasis, la unidad de forma y contenido, la experiencia, así como la verdad y la profundidad (2017, p. 71). Más allá de la opinión del profesor y filósofo británico, entender los textos dentro de determinados arcos de pensamiento, paralelos a las diferentes miradas que han triunfado con el devenir de los siglos, ha priorizado unos métodos de identificación acordes a diversas corrientes —ya sean enfocados a la(s) forma(s), al despertar de la sensibilidad, a una cierta retórica, a un lenguaje "singular" o elevado etc. No obstante, el campo de estudio de la poesía actual ha arrojado "cierta luz" sobre una aproximación sistémica a la poesía, más sensible a otras disciplinas sociales y de las humanidades, y ha hecho emerger nuevos territorios de reflexión.

La visión de Antonio Rodriguez revela aun más: "Since an utterance necessarily requires a speaker, the lyric act —whether it could be text, performance or video— involves the active participation of the reader. In other words, to be realized and appreciated, the lyric text demands that it be read lyrically" (2017, p. 109). La apertura del concepto que realiza Rodriguez resalta el "acto lírico" en un sentido semántico más amplio y la implicación del lector. Incluso podría vislumbrarse un cierto apunte de performatividad.

En una lectura menos centrada en el mero poema y más consciente de su implicación sistémica, Rodriguez señala que: "not only the text is lyric and oriented in a specific way, but also it is read in a lyric orientation, instead of narrative or argumentative orientations, which would be disappointing" (2017, p. 113). Además de conectar con la primera cita de Lamarque, destaca la existencia de unas "maneras de actuar líricas" o en la existencia de lo lírico como "espacio intermedial" (2017, p. 114).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> This means that the specificity of lyric reading *intends* to produce an affective experience of reality through a formation that embodies it. From this, a description of the lyric act, texts, and modalities of writing and reading can integrate the smallest features. Parallelisms, apostrophes and images are not enough to establish the definition of the lyric by themselves. The «lyric act»

> involves interactions which accomplish it (I include here readers or critics) (2017, p. 114).

Rodriguez orienta su investigación hacia una producción afectiva, con lo que resuelve que "lyric intentionality cannot take place without any empathetic capacities for reading, in terms of moving points of view and the emotional recognition of experiences" (2017, p. 115) y continúa "indeed, the increased empathy in lyric poetry is activated when faced with an embodied shaping and when faced with these affective representations. This means that the activity of reading involves a typically empathetic «I feel and understand» that «the text does what the speaker says that he feels»" (2017, p. 116). Por otro lado, el teórico propone acercase a lo lírico desde una perspectiva no aislada, sino "conectada" a los diversos prismas de la comunidad. Aunque no logren quebrar las claves líricas tradicionales, estas posiciones intentan sino aportar emergentes vías para acercarse a lo lírico. Tal vez por eso, se ha devuelto la atención solo al poema, desnudo de "la liricidad".

Por su parte, Arturo Casas Vales se esfuerza por desengranar las líneas que traban lo poetológico con indicios y prácticas pragmáticas. Para ello, en 1994, escribe "Pragmática y poesía", un extenso texto que pretende acercar los prismas que han establecido aquellos preceptos onto-epistemológicos de la poesía. Mediante un extenso repaso diacrónico de las principales aportaciones al concepto de poesía, que se remontan hasta el formalismo ruso, el teórico gallego comenta las principales investigaciones en este terreno y subraya las aportaciones más vinculantes, a su juicio, para el debate. Para empezar, el paradigma romántico ha establecido ciertas bases firmes y dominantes de la poesía.

> Del mismo modo que la novela de tesis ha inducido a pensar que la voz del autor implícito se corresponde siempre con la opinión del autor empírico, ciertos tipos de poesía (como la satírica, la mística o la amorosa) inscritos en una temática muy restricta y, sobre todo, la obra de los autores románticos ha alentado una convicción paralela, la de que es el poeta quien sin mediación de ninguna clase habla en sus versos (2012, pp. 282-283).

Aquí se resalta la asimilación del poeta y la voz poética cultivada. La influencia de la tradición romántica en el poema y la concepción general de la poesía (lírica) impuso una visión del yo que no permitía desglosar las líneas ficcionales del creador real. No obstante, no existen marcas que vinculen autor empírico y voz textual. Valga mencionar la expresividad que esto ha vinculado de forma inherente a la poesía. Dominique Rabaté explica:

> D'une façon plus générale et plus radicalement critique, c'est l'idée même d'une unité-unicité du sujet (lyrique ou autre!) qu'il faut combattre et dénoncer. Le «sujet lyrique» n'est pas le centre-source d'une parole qui l'exprime, mais plutôt le point de tangence, l'horizon désiré d'énoncés subjectifs ou non qu'il s'arrache à relier. Il faut donc en finir avec la présentation trop simple du lyrisme romantique comme effusion immédiate (2017, p. 67).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Este teórico francés coincide con Casas Vales al respecto de la aportación de Käte Hamburger. Ambos aclaran no compartir la propuesta. Además, el gallego declara que, ontológicamente, "es inaceptable […] la identificación promovida por Hamburger entre un elemento empírico

situado en la realidad —*el poeta*— y un elemento textual —*el yo lírico*—que es creado por la conciencia del primero en el marco de un objeto puramente intencional al que llamamos *poema"* (2012, p. 278). En la misma línea, rechaza Casas las ideas de John Reichert (1981), pero más inclinado parece hacia los planteamientos de Aguiar e Silva y Lázaro Carreter que defienden una mayor proximidad de ambos elementos en el modo lírico o hacia la formulación de García Berrio y Huerta Calvo que limitan lo lírico mediante la "polaridad expresiva enunciativa" y la "identificación", que el teórico gallego sintetiza como "ampliada y proyectada sobre una 'modalidad de elaboración ficcional' debida al autor creador que, además, tiene efectos simpatéticos y/o empáticos contemplada desde la vertiente del receptor" (2012, p. 278).

No obstante, Casas recupera la propuesta de Karlheinz Stierle quien observa la poesía lírica —o más bien "cierta" poesía lírica— como antidiscurso; fundamentalmente transgresivo y reflexivo, pero resalta y suscribe la "irrelevancia de dirimir si la configuración de la identidad plural y problemática del sujeto de la enunciación enunciada tiene su origen en cualquier dato biográfico empírico o si por el contrario lo tiene en la pura ficción" (2012, p. 270).

Aparte de la publicación anterior, Casas ha emprendido también la labor de preguntarse por una "poesía no lírica"/ "postlírica"/ "postpoética" y encuentra en la subjetivación, el acontecimiento y la poesía/arte para lo político los tres ejes por los que transitar hacia una poesía que escape a asociación poesía-liricidad (2012, pp. 7-8).

> […] podría aceptarse como no lírica –*postlírica/postpoética*, según se ha dicho también- la poesía que prescinde de la centralidad de un sujeto enunciador marcado por las características que desde la revisión hegeliana del sistema de géneros se suelen reconocer como propias del discurso lírico: expresión de una conciencia individual coherente, justamente aplicada a la constitución de una subjetividad manifiesta a través de la introspección vivencial; tendencia a la presentidad en la introducción de percepciones y emociones referidas, con lo cual desaparecen o se moderan los desarrollos narrativos; enunciación mimetizadora de las condiciones de un soliloquio *transcrito*, que, en cualquier caso, o suele percibirse en términos de ficcionalidad; minoración de los rasgos asociados al dialogismo en el plano de la comprensión y construcción de un mundo y también en el de la expresión, con lo que tienden a diluirse la heteroglosia, la polifonía o la hibridación; o, en fin, exigencia de una disposición especial en el plano de la recepción, sobre todo por admitir que la poesía incorpora una densidad informativa y comunicativa inhabitual, que requiere un espacio y una medialidad acotados y poco flexibles, formulable en forma conjunta como "lectura íntima de un texto impreso" (2015, pp. 96-97).

Casas también habla de la imposición, aun a día de hoy activa, de unas prácticas que han simplificado y reducido la heterogeneidad de la poesía a una serie de patrones que solo contemplan lo que se circunscribe bajo la "doxa romántica". La escisión de claves poetológicas tradicionales se revela fundamental para explorar otras vías de fuga que afronte el poema. De este modo, la apuesta de Casas por lo no-lírico se explica, fundamentalmente, sobre la inversión del desarrollo de lo lírico y deja una puerta abierta a formas y prácticas futuras sobre las que se ha tratado de profundizar en volúmenes como *Non-lyric Discourses in Contemporary Poetry* (2012).

No solo esto: el dialogismo se ha convertido en otro foco de pensamiento en las prácticas poéticas contemporáneas con las aportaciones teórico-críticas de Mara Scanlon y Chad Engbers. La profesora estadounidense aclara:

> all understandings of dialogism include the idea of some sort of exchange (of ideas, of words) between two or more identifiably separate beings or articulations. […] It may be based less in voice, allusion, or citation than in a fundamental representation of, orientation toward, or response to otherness, […] or it may be traced in rhythm, intonation, form, or other poetic devices that encode or signal such otherness or exchange (2014, p. 3).

La propuesta de Scanlon apuesta por una visión del dialogismo que traspase la distinción de hablantes y voces, del enunciador y las intervenciones del receptor para ahondar en la presencia del otro en la ideología, en las voces, en el texto, etc. Incluso abre la posibilidad del dialogismo a recursos que puedan ser más fácilmente asociados a narrativa o dramaturgia. Tal vez todo esto abra un espacio para la (re)consideración del poema.

Desde una lectura abierta del poema a otras prácticas, cabe establecer un escenario más flexible. Como inicio de esta argumentación, sirve el siguiente comentario de Casas: "[…] genres do not exist, they ceased to exist, but what does exist are intergeneric spaces of synthesis […]" (2012, p. 32). Esto abre un espacio de interés para la confluencia de lo literario y lo espectacular, sobre todo por los "sujetos a una posición híbrida", a su vez un trazo asociado a la posmodernidad. La idea de "enunciador al margen", más concretamente, del enunciador que saca provecho de su "estar en el umbral", lo cual le permite nutrirse de claves modernas y posmodernas, puede resultar de un estado consciente de la postura de creadores actuales —y que declaradamente, en el caso de Liddell, lo sostiene.

En la intersección de la poesía y la *performance*, han surgido conceptos como "perfopoesía", asociado principalmente al Festival Internacional de Poesía de Sevilla y el volumen derivado de dicha actividad, o "poetas escénicos", que se apoyan principalmente en la poesía y la oralidad. Aun con el diseño de este escenario de prácticas y teorías tan variado, parece ineludible la conexión de ciertas acciones performativas con el sustrato básico de la poesía lírica. Valga en este punto recordar que Sánchez defendía una inclinación de las teatralidades expandidas a fuentes más centrales en el campo de lo artístico (2008), así como la aproximación que hizo Abuín a la autoficción teatral inscrita en la modalidad de lo épico-lírico (2011, p. 159).

Desde la teatralidad, el lugar de la poesía se ha rediseñado. Más concretamente, la poesía entendida en el teatro como violencia, como conexión imprescindible con las pasiones era manejada por Pavis. Consciente de las dificultades de conjugar la idea general de poesía con la explorada en el último teatro contemporáneo, recalcaba en su entrada sobre "Poesía y teatro" que "Si l'on concilie la définition littéraire et l'intuition existentielle de la poésie, on retrouve le côté inattendu, nécessaire, de l'émotion poétique" (2018, p. 274). El aparato conceptual y creativo de la teatralidad actual alimenta la consideración de la poesía como herramienta subversiva y de génesis de resistencia: "Le théâtre s'attaque à l'édifice trop lisse de la mise en scène moderne, «autor-isée». La poésie devient synonyme de soudaineté, déconstruction, subjectivisation, rupture" (2018, p. 276).

De este modo, la explicación se orienta más hacia un retorno hacia el "imaginario" del misterio y la posibilidad de "desatar" los afectos que a fijar una motivación concreta. Sin voluntad de reducir una realidad compleja a un caso concreto o simples explicaciones, la pulsión se asienta en quebrar la represión y en busca de los impulsos, a veces animales: "La poésie apparaît sans justification dramaturgique, comme une bouffée d'air, de plaisir, de désir, de sexe. Avec la poésie, c'est l'inconscient qui revient, mais aussi l'imprévisible, l'irrationnel, la passion, tout ce que les philosophes, Platon le premier, se plaignent souvent de ne pouvoir contrôler" (Pavis, 2018, p. 277). Por otro lado, existe el peligro de que esa fortaleza se convierta en una convención. Institucionalizar la práctica implica la quiebra de la voluntad disruptiva, la aceptación en los circuitos artísticos como un recurso más y una normalización del "poder estimulador" hasta la anulación de su efectividad. Pavis realiza la siguiente reflexión que contiene preguntas y aproximaciones vertebradoras: "Quand pouvons-nous dire d'une mise en scène qu'elle est poétique? Notre hypothèse est que les mêmes procédés stylistiques valent pour l'écriture (dramatique ou littéraire) et pour la mise en scène poétique, notamment la focalisation, les effets d'étrangeté, les jeux sur le signifiant" (2018, p. 277).

Centrados ya en el caso concreto de esta tesis, respecto a la flexibilidad de sus textos, Ana Vidal Egea ya apunta que "los textos de Liddell son prosa poética o poemas en prosa" (2010, p. 128). Quizá otro testimonio importante para asentar este tema sea la propia intervención de Liddell, cuando dice a de Francisco: "Yo creo que hace falta un desfase entre lo real y lo creado para ser creíble y verosímil. Y ese desfase es lo poético. La poesía estiliza de tal manera que consigue hacer creíble esa nueva realidad" (2002). Curiosamente añade un elemento más a la ecuación: poesía como aquello que aporta la credibilidad, la comprensión entre lo real y lo artístico. Así la poesía no parece ser un fin *per se*, sino un medio para lograr una determinada poética. Esta asociación de la poesía como algo "elevado" sí tiene un trasfondo muy moderno, que Liddell en seguida se encarga de matizar: "Eso no significa que estés haciendo algo blando ni algo que no tenga que ver con la realidad. Para mí la poesía es el espacio del dolor, pero poesía y estilización no son sinónimos de ausencia de dureza ni de crítica" (2002, p. 134). Detallar estos puntos puede derivar en asociar el trabajo de Liddell a poesía por su poética englobadora, que suscita la no discriminación de los textos, independientemente de la realización última que reciban. Al fin y al cabo, ya se ha señalado que el texto es lo primero para Liddell. Es evidente que existen algunas producciones que no pertenecen a la escritura escénica, aunque podrían, y se acaban "archivando" como poema.

Tal vez sea esta tesis un aval para pensar, para considerar de nuevo el poema y sus cualidades de *perform.* ¿Qué/quién actúa una escritura? Un cuestionamiento constante es si estos *ethea*, previamente señalados, también pueden aparecer en el poema, lo cual inevitablemente también recupera la pregunta sobre el "yo". Cabría preguntarse si los poemas no portan la dimensión ritual o sacrificial *per se* y si, acaso, se flexibilizan ante la performatividad de su trabajo (al tratarse de texto "performables" o "performancísticos", es decir, que albergan una capacidad de ser "realizables"). Obviamente esto es defendible desde la presentación del ser (entre otros, desde las imágenes "míticas modernas"), no desde la representación.

Conceptual y terminológicamente, se requieren unos referentes no preludiados por la tradición literaria. Cuando más, a nivel propositivo, destacan las terminologías de "écrivain de plateau" (2018, p. 117) o "écriture performative" (2018, p. 115) de Pavis. La primera expresión designa al "artiste qui travaille depuis le plateau, et non à partir d'un texte à «monter», voire d'un projet non-verbal déjà «scénarisé» et à réaliser […]" (2018, p. 117) y hace converger el

trabajo interartístico, cuestión que sí es liddelliana en el proceso creativo, lo cual no anula la vertiente poeta/escritora más "tradicional". Por otro lado, la escritura performativa se orienta hacia la crítica surgida en torno a un espectáculo y a revivir la responsabilidad de (transmitir) lo afectivo. En sus palabras: "*Retrouver l'élément déclencheur, la trace de l'écriture, l'affect et la mise en jeu du corps*, telle semble être la tâche de l'écriture performative" (2018, p. 116). La participación de esta emergente terminología se brinda por parte de Arielle Meyer Macleod con otra distinción: "J'utilise ici le terme *performanciel* plutôt que celui de *performatif*, ce dernier faisant spécifiquement référence à la théorie des actes de langage, alors que performanciel désigne la pratique de la performance théâtrale issue des arts plastiques" (2017, p. 303)[80]. Las propuestas de Pavis no cuadran plenamente en las líneas investigadas por Liddell, pero tampoco se alejan de ella y, en caso de Meyer Macleod, ambos términos podrían desarrollar una continuidad en Liddell, puesto que ella investiga mucho el campo de la imagen y la metáfora visual, pero no resuelven la coyuntura del poema.

Aunque sea mediante el interés por el teatro de Rodrigo García, Camille Protar indaga en una idea que relaciona textos siempre primero con la escena y después con la edición:

> Rodrigo Garcia propose des expériences poétiques au sein desquelles texte et agencement scénique ont le même statut. Il est lui-même l'auteur du texte qu'il fait directement sur le plateau, dans un même geste de création. Si la plupart de ses textes sont publiés après la création, Garcia les considère sans aucune sacralité (2017, pp. 42, 43).

Así se presentan textos publicados como partes residuales de la escritura escénica. Si este punto de vista es vinculante, cabe pensar si los "otros" textos —aquellos que no hayan sido propiamente enunciados en escena o no pertenezcan a un trabajo escénico concreto— conservan un potencial de construcción performativa. Quedarían en el sustrato del teatro performativo liddelliano, lo cual no impide que desarrollen una "trayectoria crítica" autónoma. Esta lectura independiente no es incompatible con la comprensión de los mismos *ethea* que Liddell desarrolla en sus ciclos escénicos, tal y como se demostrará en esta tesis.

No obstante, en su estado "en bruto", la relación de estos "otros" textos con el acto de habla realizativo es más débil, puesto que no forma parte de una celebración ritual o "acontecimental" que genere un impacto o una movilización afectiva en el espectador. Por tanto, estos "otros" textos no son "performativos", sino otra cosa: tal vez performancísticos, performáticos, performaticios. Esta tesis abogará por el primer término.

Al no diferenciarse sustancialmente de los textos-discursos en escena —de hecho, "La Pasión anotada de Nubila Wahlheim" incluye algunos poemas de *Los deseos en Amherst*[81], así como algunos textos circunscritos en la primera parte llamada "¿Cómo explicarle la pasión anotada de Nubila Wahlheim a un bebé?" que también podrían pensarse como poesía—, el texto-poema contendría las mismas líneas de creación y trabajo que los escénicos, sea la pasión,

[80] A pesar de la distinción de Meyer Macleod, ambos términos eran igualados por Félix Guattari, quien encuentra en la modalidad "performancial" o performativa de la poesía (y otras artes), un catalizador de nuevas prácticas culturales en busca de su "ecología de lo virtual" (1996, p. 113).

[81] El mejor ejemplo es el siguiente poema que, además, perfila claramente las prioridades de su poética: las pasiones (irreprimibles) y "mi historia". En ambos contextos textuales —*Los deseos en Amherst* o *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim*—, parece funcionar como un *impasse,* una suspensión al desarrollo el que se inserta: "Cada tres días muere un ciclista / no tiene que ver con // mi historia / - / pero cada tres días muere un ciclista / la pasión no // descansa (2007, p. 149)

la intimidad, el compromiso, la belleza, etc. Puesto que los cimientos residen en el texto, también el poema podría portar tales propiedades, temáticas, inquietudes o presentaciones, independientemente de si esto se lleva a escena y se *performa* o queda plasmado en términos de materialidad literaria más clásica, es decir, sobre papel y con tinta[82]. Es más, aunque el poema puede precisar del texto para entenderse en el espectro diacrónico de su poética, también tiene entidad autónoma y revela postura, imagen, *ethos* y ciclos de la creadora, tanto como la materia textual escénica.

No obstante, de cara al texto, Angélica Liddell nunca indaga en una construcción autobiográfica pura, ni es su pretensión. Como ejemplo, sirva el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* que solo se trata de un término de llegada (no el único) tras el impacto de las diversas fases de su poética[83]. No se trata de constreñirse a dicho mecanismo textual, sino de explorar otras formas de acercar uno o varios "yo/es". Esto se logra con prismas discursivos que se alimentan del yo, sea el poema (especialmente mirado desde su tradición lírica moderna), sea la carta, el diario o la confesión. Atiéndase ahora a otros ejemplos en otros textos.

En otro orden, cabe subrayar la pertinencia de este carácter en el poema, pero también conviene hacer una pequeña cala en su línea ensayística. El grado de consciencia de formar parte de un campo literario también se trata desde el ensayo y el sentir respecto al lugar ocupado puede surgir en la producción artística. En "Llaga de nueve agujeros", alega: "Me entran ganas de arrancarme la lengua y escupirla sobre la cara de los libros, escupirla sobre la cara de los escritores, escupirla sobre mi propia imagen reflejada en el espejo, sobre esa aspiración artística de manipular los sentimientos humanos" (2015, p. 17)[84]. En términos de postura, las revelaciones ensayísticas de Liddell conciernen a todo el campo literario y la displicencia con la que aparenta tratar la postura se nutre tanto de cuestiones reales como ficcionales, lo cual provoca que direccione su poética hacia lo combativo y su "ser persona" hacia territorios de desafío que pueden ser leídos en clave (no) ficcional. Es más, si a esto se le añade la potencia performativa de sus textos, adquieren un valor aún mayor. En ocasiones, en sus mismos ensayos, la duda que desarrolla Liddell alimenta la cercanía con una visión crítica de sí misma en su poética y, consecuentemente, de su credibilidad. Así continúa unas páginas después: "A veces me pregunto si mi violencia es un simple recurso estilístico o un hambre de verdad, es decir, hambre de excremento" (2015, p. 20).

---

[82] Habría que aclarar un pequeño matiz: aunque esta tesis se centre en los textos que han sido considerados "poesía", un conjunto de poemas que haya labrado un trabajo escénico no merece una atención menor. Es más, muchos de sus textos editados y publicados como poemas han sido cultivados en escena, tal es el caso de *Frankenstein* (1998) que se trabajó desde el teatro de títeres, varios pasajes de *Vía Lucis* que están en el Ciclo de las Resurrecciones (2015-2017) o *Una costilla sobre la mesa* (2018) que recientemente ha dado lugar a dos piezas escénicas complementarias *Madre* y *Padre*. El valor de "performancisticidad" se ha culminado en algunos casos, mientras que en otros se mantiene en potencia latente. Esto reafirma la voluntad híbrida y sensible de atender a cada manifestación artística liddelliana en diálogo con su contexto o momento artístico concreto, sin prejuzgar su naturaleza desde perspectivas genológicas inoperativas y difusas. Así, la decisión de estudiar aquello que responde ante el término "poesía" tan solo es funcional para un objetivo académico que marque los límites de esta investigación.

[83] Algo similar parece cultivarse en "La historia de Ahmed y Loubna" de *Guerra Interior*. Este texto presenta el relato principal de una pareja —cada uno encarna las singularidades de una religión; él, el islam y ella, el cristianismo— intercalado de citas de místicos, santos, filósofos o escritores y, simultáneamente, de unos fragmentos en cursiva que tienen un estatus híbrido —parecen reflexiones de Loubna, aunque este personaje encuentre en Liddell un trasunto. Tan es así Liddell respondió en una entrevista que "trabajar no es producir […] trabajar es hacer del suicidio una fiesta" (Ávalos, 2021), algo que se puede encontrar en la página 150 del libro. No obstante, hay otros lugares comunes como la relación conflictiva con la escritura.

[84] Curiosamente, este pasaje se asemeja a *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*.

Destacar la solidez de otras materialidades textuales literarias ligadas a la exposición del yo como las entradas de diario o la confesión conllevaría esfuerzos y argumentos superiores a los objetivos de esta tesis[85]. Un ámbito de estudio relevante es la "Life Writing reseach", un término englobador del mundo anglosajón que tal vez contribuiría a ordenar estas propuestas. En un umbral que transita desde un acontecimiento médico hasta el ensayo y la confesión para volver al regreso sobre la muerte de su padre, aparece en *La costilla sobre la mesa* la siguiente selección de pasajes del mismo texto:

> Entré en el despacho de los nefrólogos. —Nosotros no podemos tomar la decisión. Has de ser tú, la hija. —Me entraron ganas de vomitar.— Es una demencia límite —dijeron. Las náuseas parecían proceder directamente de la maldición de los atridas, ese linaje fundado sobre el derramamiento de sangre inocente, estirpe de matricidas, parricidas, filicidas, fratricidas, malditos que no alcanzaron jamás el final de la violencia. *Suspensión de diálisis*, acerté a leer en unas fotocopias que había sobre la mesa.
> Tenía que decidir sobre la vida y la muerte de mi padre. Yo, que huía de la culpa, y la culpa me perseguía como una jauría de perros salvajes. Hacía cinco meses que mi padre se había librado de morir desangrado después de cortarse el catéter, y por suerte yo me había librado de un remordimiento mortal. —Primero dejamos de administrarle diálisis. Eso ya sabemos lo que significa. Después la sedación dura 48 horas, el proceso hasta el final, 48 horas.— Los médicos me describieron la mezcla de la infusión intravenosa que acabaría con su vida. —Estará dormido. —Dormido. Otra vez dormir. Dormir, dormir, siempre dormir. Pensé en cómo serían esos dos días en el hospital. Cómo lo soportaría. ¿Eso también era dormir? ¿Sería capaz de robar su semen? ¿Sería capaz de mirar su rostro ininterrumpidamente hasta la fractura? ¿Sería capaz de escuchar sin vomitar el pitido ininterrumpido de la ausencia definitiva de respiración? ¿Por qué no se muere por sí mismo?, pensé. —A todos nos gustaría que la naturaleza hiciera su trabajo, ¿verdad?, no tomar una decisión— dijeron los médicos cuando yo no sabía qué decir, […]
> […] ¿Cómo puede una hija decidir sobre la vida o la muerte de un hombre todavía, de un padre todavía, un hombre que habla con ángeles, madres difuntas y reinas voladoras? O ya no eres un hombre, simplemente tienes proporciones de hombre, un recuerdo formal de lo que fue un hombre, siendo ahora un NO NOMBRADO. ¿Qué eres ahora, padre? ¿Qué eres? ¿Ya te fuiste? Entonces, ¿quién eres?
> Atrapada en esta simetría destructiva, entre el sí y el no (de la simetría la destrucción, del caos el surgimiento), solo se me ocurre tomar una decisión bajo la perspectiva del sacrificio, en nombre de un beneficio mayor como los griegos, o en nombre del absurdo de la fe como Abraham. ¿Cuál es el beneficio mayor? ¿En nombre de qué Dios? He de sacrificarte, padre, autor de mis días, aunque ya no me reconozcas, oponer el sacrificio a la naturaleza, darle un sentido a todo esto, alcanzar algún tipo de trascendencia, si te sacrifico no me juzgará la ley del estado sino la ley de los dioses, la antigua ley, pero en nombre de qué, en nombre de qué.
> Entre el absoluto y la nostalgia del absoluto hemos perdido una palabra.

[85] No obstante, se realizarán pequeñas aproximaciones teóricas en cada capítulo en el momento adecuado.

> […] no quiero evitar ni uno solo de estos vómitos compulsivos de llanto con los que te riego las manos, dueña de una necrofilia amantísima, oxímoron inesperado, también la muerte nos devuelve el amor y el ímpetu, así, así, vocativo tras vocativo, así, así, hasta llegar a tu último aliento. Todavía, todavía, todavía.
> Entonces una lechuza se posó sobre la cabeza de mi padre.
> La sabiduría espera que caigan las sombras para sobrevolar el bosque de la locura.
> Y fue terriblemente hermoso (2018, pp. 207-213).

No obstante, al entremezclar postura y actividad literaria, merece la pena hacer otro inciso en las cartas por la imbricación de lo real en esta poética. En el siguiente fragmento de *La costilla sobre la mesa,* se entremezclan el amor destructor/místico del apartado "Cartas muertas, ¡Oh Melville!" y acontecimientos de la vida civil, principalmente lo concerniente a la degradación real de sus padres.

> 22 de junio de 2017
>
> Mi amor:
> Acabo de llegar a Nápoles.
> Háblame, háblame.
> Alguna vez tendrás que hablarme.
> A menudo miro la leche del cielo para mostrarte el interior peludo de mi boca. A algún sitio he de mirar para dirigirme a ti. Me das fuerza porque te desconozco. En cambio, aquello que ya conozco me disminuye.
> En mi sueño aprieto falos como ramos de flores. Ya sabes que el deseo siempre es puritano. La virtud, más excitante que el vicio. La desesperación firme. Estos muslos míos que no están divididos por aberturas genitales sino estañados con plomo para mantener la simetría sin fisuras, estos muslos sin vagina, estos muslos helados y rígidos que me van a volver loca. Terminaré por desangrar a las vírgenes, si no tengo suficiente también me beberé a los niños.
> Sé que habrá un instante en que el amor que siento por ti me destruya. Los objetos que me rodean parecen retorcidos por el sufrimiento. El dolor trabaja para ocultar toda la bondad que hay en mí. Cuanto más te amo, más *cattiva* soy, pero quiero ser María. He de llevar a mi madre al cardiólogo, a la neuróloga, apenas puedo empujar la silla de ruedas, obesa. El olor de sus orines.
> Te abrazo (2018, p. 45).

De hecho, esta práctica híbrida continúa en la siguiente sección "Para Sharon" sin las convenciones de la carta ni del diario. Todo esto tiene cierto trasunto en los discursos de Oliver Laxe en *Una costilla sobre la mesa: padre*, que se desenvuelve sobre la pérdida de la razón y la enfermedad del padre de la artista, fallecido en 2018, al que dedicó parte de los textos comprendidos en *Una costilla sobre la mesa*. La demacración de los seres humanos se desarrolla en dos ejes: el padre transita hacia una demencia senil asentada, mientras que la hija quebranta su razonamiento funcional, social que descubre prácticas vitales "otras". De este modo, *Una costilla sobre la mesa: padre* se convierte en una inmersión en lo real; ambos viven la abyección de lo orgánico, del ser humano. El detrimento de la "humanidad" se relaciona la disolución de la razón. Existe un avance hacia la aparición de las bestias. De hecho, se

contempla una afectividad animal, que se demuestra chocando frente con frente con su padre, ambos cubiertos de pieles.

Otro ejemplo revelador es el texto titulado "Final de *Nevers.* Viena, 10 de mayo de 2019", de *Dicen que Nevers es más triste,* que refrenda el fallecimiento de sus padres y relata el final de dicho ciclo, en un enlace de nuevo entre lo real y lo artístico:

> La primavera continuó hasta el día 10 de mayo, en Viena. Mi madre murió un día 9 de mayo, y fue incinerada un 10 de mayo. Dije que esta obra la terminaría en primavera, *el día que te convirtieron en cenizas, madre*, el 10 de mayo, como aquel día 10 de mayo, misterio geométrico del amor, casualidad secreta, como si las cenizas de mi madre también hubieran salido de tus hornos, mi Groenlandia, "¡oh, catástrofe glaciar!" Tuvo que morir primero mi padre, y mi madre tuvo que morir consagrando la primavera, para que yo cierre por fin este libro maldito de mi vida, círculo sobre círculo, ni siquiera espiral sino anillo dibujado cien veces sobre el mismo anillo del anular seccionado, un 10 de mayo, después de seis años malditos, en el hotel Josefshof de Viena (2019, p. 399).

Antes de cerrar este apartado de textualidades basadas en la palabra, la importancia de la fotografía en la tesis también requiere una atención propia, en concreto por el primordial cultivo del autorretrato. La imagen ha sido y es un foco de interés fundamental en la filosofía contemporánea. De hecho, la publicación de *El giro visual* de Fernando Rodríguez de la Flor en 2010 refleja la emergente potencialidad de la imagen en el mundo actual. Desde sus inicios, la fotografía ha despertado heterogéneos debates, que van desde el cuestionamiento de su condición artística, la autoría del fotógrafo o la condición de *corpus* de la obra, hasta su forma de abordarla o sus relaciones interartísticas. Desde una perspectiva crítica, la aportación Susan Sontag ha contribuido a avivar la discusión sobre fotografía, pensamiento y creatividad:

> Se considera que el pensamiento nubla la transparencia de la conciencia del fotógrafo, y que infringe la autonomía de lo que se está fotografiando. Resueltos a demostrar que las fotografías pueden —y cuando son buenas, siempre es el caso— trascender la literalidad, muchos fotógrafos serios han hecho de la fotografía una paradoja noética. La fotografía se propone como un modo de conocimiento sin conocimiento: una manera de vencer al mundo con ingenio, en vez de atacarlo frontalmente (2005, p. 167).

Algo que también señala Sontag es la capacidad de la fotografía bien para detener una realidad, bien para ampliarla, llenarla o explorarla (2005, p. 229). Aun así, las tensiones de la fotografía con los campos del arte y del conocimiento, han suscitado aproximaciones mucho más específicas. Desde la teoría, Philippe Dubois habla de *imagen-acto* porque se debe atender a su producción, recepción y contemplación (1986, p. 11), pero la aportación más esencial del filósofo belga es la comprensión de la fotografía como índice, como índex, acorde a los signos de Peirce:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> […] los índex (o índices) son signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión real, de contigüidad física, de copresencia inmediata, mientras que los iconos se

> definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal y los símbolos por una relación de convención general (1986, p. 56).

Los índices se caracterizan por su conexión física, su *singularidad* al remitir a un referente real, el *atestiguamiento* y la *designación*, es decir, la indicación —aunque se separe en cierta medida de la *performance* y del arte corporal, que también son formas de *índex*. La propuesta de Dubois, que además trata de acercar a la fotografía a la literatura y concretamente a la poesía, induce a Casas Vales a discrepar de algunas de las bases que se han defendido en la fotografía, como por ejemplo la relación inseparable del objeto pragmático de su referente o el olvido de cierta accidentalidad de la fotografía, principalmente en su cultivo aficionado (2017, p. 26). Incluso hay más; en su línea pragmática, Dubois habla del acto-acción de la imagen *index*. Por ello, el teórico gallego continúa: "expressarei a minha discordância de fundo com a restrição dessa condição supostamente exclusiva da fotografia quanto ao facto de a sua entidade pragmática preceder toda a concreção semântica" (2017, p. 27). También denomina "heterodoxa" la ampliación del *punctum* barthesiano[86] desarrollada por Dubois, según la cual el *punctum* puede concernir al fotógrafo y al referente —a aquello que es fotografiado—, además de competer al sujeto-espectador. Casas parece establecer mayor sintonía con las teorías de Nancy, Deleuze, Badiou y Rancière. Las observaciones de Badiou sobre fotografía son muy relevantes cuando se trata fundamentalmente el autorretraro y la representación de la historia.

> Destacaria, em relação à questão do auto-retrato, o desinteresse pela figura do artista na inestética de Badiou e, em sentido contrario, a atenção à emergencia dum sujeito-sistema como configurador autêntico, na verdade único, de novas subjectividades e em último extremo da verdade da arte (2017, p. 29- 30).

Igualmente, para Casas, lejos de las líneas barthesianas, las aportaciones de Rancière destacan al proponer la "pensatividad" de la imagen basada en una serie de indeterminaciones irresueltas que circundan a la foto, que haría evolucionar un régimen representativo de las artes a un régimen estético que vincule imagen, acción y pensamiento (2017, p. 31). Desde este escenario, Casas destina un espacio final —abierto a futuro— para hablar de poesía y fotografía en Angélica Liddell y en Rebeca Baceiredo. De ambas comenta que:

> Ambas escrevem poesía de modo osmótico em relação com otras formas discursivas, sem assumirem claramente nenhuma convenção genérica excepto a incorporação de marcas enunciativas habituais na poesía actual, e ambas falam nos seus poemas de si próprias […] e aparentemente ás veces só de si próprias (2017, p. 31).

Con este escenario de amplitud del poema y la potencialidad del mismo, habrá que indagar en la posición que ocupan sus "otros" textos y su vinculación con lo mítico y lo trágico, los mitos que se han asociado a su ser artista y las problemáticas que pueden surgir en torno a la estabilización y solidez de la propia autora. De momento, habrá que centrarse en acción y palabra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[86] Se debe recordar que, para Barthes, la fotografía también puede despertar algo en aquel que mira. El *punctum* es el "pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)" (1990, p. 65).

2.2. El deseo aversivo de la palabra: la artista profeta

Muchas son las denominaciones que ha recibido su poética bajo el propósito de manejarla, entenderla o ubicarla en el campo literario. Seguramente la más célebre por ser más expansiva —y entablar una correlación directa con Rodrigo García— sea las "dramaturgias del yo" de Checa Puerta (2010). No menos importantes son las afiliaciones a "lo grotesco" de Emmanuelle Garnier (2012), "un teatro radical" (2010) en palabras de Ana Vidal, un "théâtre de la douleur" (2012) por parte de Béatrice Bottin o las "poéticas de la violencia" (2016) de Mario de la Torre. También se han manejado mucho "el teatro del trauma" o el ya muy popular "teatro de las pasiones". En cualquier caso, puede observarse una actitud poética beligerante y doliente.

El sustrato que comparte toda su trayectoria se asienta sobre un modo de vivir y sentir lúcido respecto al mundo que le rodea. El dolor se convierte en la piedra angular de su poética y, aunque forme parte de su postura, el acto de optar, de escogerlo, es evidente y no se apoya en una fagocitación egoísta. El interés por conllevar toda experiencia del dolor —además de suscitar el cultivo del *pathos* o lo patético— traspasa una "predisposición" y se argumenta desde el plano de lo consciente:

> Quiero sufrir por el mundo, nada más. Quiero interpretar al hombre, nada más. Sin oficio, sin pasado, al hombre, sin juzgarle, ya se encarga la justicia de juzgar despiadadamente a los hombres, quiero meter los pies en el desgarro humano, nada más, hablar de ese desgarro, ser ese desgarro, quiero hablar de la angustia del hombre y ser la angustia. Aunque fracase. Quiero hablar de la monstruosidad porque participo, por el mero hecho de haber nacido, de lo monstruoso. Mi elección es el dolor (2015, p. 25)[87].

La pregunta sobre el dolor se vuelve pertinente, tanto en la búsqueda de una respuesta dentro de la poética como en la voluntad de tratar el tema. Cornago señala que esta pregunta subraya nuestra naturaleza plenamente humana, sobre aquello que excede lo humano: "en el orden social, […] no tiene respuesta. Las religiones, y después los Estados, […] La necesidad de los mitos y de la historia, y en primer lugar de las historias sagradas, que fueron las primeras, viene dada desde este lugar de cruce entre la condición social y natural del hombre, entre la experiencia del dolor y su lectura dentro de una sociedad" (2012). Así, en el terreno de su poética, Angélica Liddell trabaja como si se careciera de contrato social válido y optara por habitar una dimensión al margen.

Ante la pregunta de para qué esa violencia que elige mostrar, Liddell responde: "En el escenario nunca hay violencia, la violencia está en la cabeza del espectador. En la vida no tengo opción; en el escenario, sí. Elijo cierta estética**"** (Ruiz Mantilla, 2010). El escenario en el que se mueve Liddell es contra lo humano y sobre lo humano[88]. Unos años más tarde, en la Biennale de Teatro consolida su tratamiento de la materia:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[87] Análogamente aunque más actual, valdría mencionarse uno de los últimos textos de *Dicen que Nevers es más triste*: "Lágrimas, nunca abandonéis mis ojos, porque ya no tengo otra cosa más que el llanto. Dolor, no te borres. Espero que este sufrimiento me persiga todos los días de mi vida" (2019, p. 398).

[88] Conviene recordar que esta línea de sospecha y recelo de lo humano se concretó lingüísticamente en el diccionario de la desconfianza del proyecto *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*.

> La violencia tiene que ver con la vida espiritual, no hay espíritu sin violencia. No hay espíritu sin conflicto. […] La representación o los ritos asociados a esos tres conflictos fundamentales del hombre solamente pueden ser violentos. Nos relacionamos con las emociones a través de la violencia. No es una violencia que está sometida a juicio sino que es una violencia que nos pertenece porque es la violencia que tiene que ver con el conflicto del hombre consigo mismo (2016).

Angélica Liddell siempre afirma que abraza las contradicciones de su vida (civil/artística), profesión, germen reflexivo, el (no) fin último de su arte, etc. La resistencia a la vida es uno de estos nódulos en busca de cierta "verdad" que se entremezcla con la dedicación a la palabra en la acción y el simultáneo rechazo del *logos*. Así se muestra en el umbral de lo contrario a la lógica y emerge una vida poética.

Otro gran conflicto será el enunciado por ella misma en los siguientes términos: "Cómo resolveremos el conflicto entre la necesidad de estar solos y la necesidad de ser amados? El fátum, el Fátum. Eso solo lo resuelve el fátum. ¿Cómo es mi vida? El destino, las maldiciones…" (2015, p. 127). Esta relación con lo ancestral y el misterio siempre ha acompañado a Liddell. A propósito de *La cuarta rosa* (1996), Carlos Cuadros escribió una reflexión en la revisa *Primer Acto* que incluso podría enlazar con la conducta escénica contemporánea de Liddell y que la conecta con la filosofía mediante Friedrich Nietzsche y la tradición literaria occidental: "Liddell Zoo regresa a ese 'antiguo estadio infantil' que quizá no sea más que un regreso a un cierto estadio de nuestro pasado cultural. […] Quizá Liddell Zoo, como tantos otros poetas de la historia, no haya sido consciente de su veneración al mito. El atavismo**,** o nuestro inconsciente colectivo han vuelto a funcionar" (1996). El punto de llegada de este arco alcanza incluso su aparición en el documental *Canto Cósmico*. *El Niño de Elche* de Leire Apellaniz y Marc Sempere Moya, donde mientras despluma una paloma muerta, susurra el deseo de quemar el olivar, como si de un conjuro se tratase (2021). Años después, los principios de la escritura, la tragedia y lo mistérico alcanzan la *performance* "La Tierra", estrenada en Portugal (2018), un trabajo que consigue aunar la palabra y la carne en torno a lo primitivo. La dimensión sagrada no reafirma una reivindicación por otra forma de entender el mundo. Así lo informa Manuel Portela al hablar de tragedia cósmica (2021, p. 142): "Se trata de un acto de reinscripción del acontecimiento autobiográfico —y por lo tanto también de la presencia del cuerpo-sujeto de la protagonista— en el nivel del sagrado existencial y del trágico sacrificial" (2021, p. 146).

Al distorsionarse la comprensión de la vida en base a un origen y un culmen, la complejidad de los bucles se torna densa. La sombra de lo incompleto ya acompañaba a los poemas en *Los deseos en Amherst* mientras que, años después, en la contraportada de la edición francesa de *Una costilla sobre la mesa* se leía lo siguiente: "Ce livre contient tous les livres, il s'écrit au-dedans et au-dehors, telle une prophétie" (2019). Desde entonces, se abre un campo de opciones que reflexiona constantemente el origen, la génesis[89].

Antes de entrar plenamente en los poemas, es necesario resaltar que "el devenir de la poesía", "el poema abierto" o "lo profético" remiten directamente a Maurice Blanchot. El

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[89] Curiosamente, estos planteamientos conectan con una reflexión que Hélène Cixous comparte a Marta Segarra sobre su propio trabajo: "Escribo un texto de ficción poética. No es un género, es una cualidad de escritura, es una forma textual que los códigos antiguos no pueden clarificar y que tampoco es reconocida en nuestra literatura. Me situaría en un espacio que tiene algo de poético y de una filosofía poética: allí dónde la poesía tiene algo de filosófico" (2010, p. 99).

poema en expansión es un debate en el que se han implicado diversos pensadores de tradiciones heterogéneas, pero el filósofo francés deja claro el marco de partida en pos de algunos escritos de Roland Barthes y la labor de escritor contemporáneo:

> […] desde que la literatura se deja ver como un medio en el que todo se transforma (y se embellece), […] desde que se presiente que la escritura literaria —los géneros, los signos, […]— no es una simple forma transparente, sino un mundo aparte en el que reinan los ídolos, en el que dormitan los prejuicios y viven, invisibles, los poderes que lo alteran todo, constituye una necesidad para cada uno intentar librarse de ese mundo y una tentación para todos arruinarlo con el fin de reconstruirlo exento de cualquier uso anterior, o aún mejor, dejar el lugar vacío. Escribir sin «escritura», […] ése es «el grado cero de la escritura», la neutralidad que busca, deliberadamente o sin saberlo, cualquier escritor, y que conduce a algunos al silencio (1969, p. 232).

La lectura paralela de C. Bürger y P. Bürger desvela los caminos por los que está transitando Blanchot para escindirse de las ideas de Valéry y de la tradición romántica. Lo exponen de la siguiente manera:

> Blanchot […] no quiere conformarse con la transformación, tejida por Valéry, de la poesía en un procedimiento casi técnico de producción de emociones, sino que intenta conservar en ella el momento existencial. Si se aferrara inmediatamente a él, le amenazaría entonces desde luego una recaída en la estética romántica de la expresión. Esto lo evita Blanchot concibiendo la expresión como lo que se escapa necesariamente y captando la experiencia existencial del escritor no en la modalidad de la plenitud (como autorrealización en la obra), sino en la modalidad de la sustracción (como autopérdida necesaria). […] se ve arrastrado entonces a formulaciones paradójicas en las que se unen la potencia y la impotencia del lenguaje (2001, p. 292).

Esta presencia constante de un término y su contrario en una convivencia posible forman parte de la escritura que explora Blanchot. Su propuesta debe pensarse como el anhelo del estallido en el acto de reunión; esto es, volver a examinar el espacio literario. Mallarmé, como ejemplo paradigmático, alcanzaba la necesaria suspensión del lenguaje y el trabajo con el azar en pos de la creatividad máxima (1969, p. 262):

> Las palabras nunca están ahí salvo para designar la amplitud de sus relaciones: pues el espacio en el que se proyecta y que, apenas designado, se repliega y se recoge sobre sí mismo, no está en ningún lugar en el que está. El espacio poético, fuente y «resultado» del lenguaje, no es nunca al modo de una cosa, sino que siempre «se espacia y se disemina». De ahí el interés que Mallarmé tiene en todo lo que le conduce hacia la esencia singular del lugar: el teatro, la danza […] (1969, p. 262).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El reclamo de una naturaleza expansiva del espacio poético sitúa a Blanchot como referente de pensar el poema más allá de cualquier parámetro reconocido, establecido o normativizado culturalmente. Este territorio en despliegue permite la emergencia de líneas no planteadas hasta

el momento. En este umbral, se gesta parte de la potencia poética. No obstante, el filósofo francés también atiende a la labor del escritor y al yo en lo literario. En tanto que Blanchot observa la obra, no el libro, como algo absoluto, capaz de desligar al escritor y al receptor del mundo contemporáneo para darles otra dimensión en la medida en que ambos "tratan" con ella, resulta muy interesante su pensamiento:

> Se muestra como obra en la ruptura que lleva a cabo con el mundo. Blanchot habla de «la violencia de un comienzo». Pero en este comienzo no comienza nada, pues la obra está siempre ahí. La violencia del comienzo es sólo el modo en el que el afectado por ella siente actuar sobre sí a la obra. Este comienzo es a la vez un final para el escritor (Bürger y Bürger, 2001, p. 293).

Así Blanchot añade la idea de "obra como ruptura", algo que no se puede "sujetar", en tanto que "someter". A su vez, cabe entender una cierta "pérdida" del yo. Los dos Bürger dicen que: "La literatura, que Sartre había querido poner al servicio de la sociedad, viene determinada por Blanchot como espacio de una experiencia metafísica. En la medida en que el yo aniquila en él al mundo, es este espacio terrorista, en la medida en que se pierde a sí mismo en él, es místico" (2001, p. 295). Así se va gestando una progresiva desaparición del sujeto.

Hay algo de todo esto en la actividad del poema de Angélica Liddell y su concepto de literatura destructora en el mismo momento y medida que creativa, tan vieja como recién nacida. No se puede esperar poemas resolutivos o conclusivos en la trayectoria de Liddell. El espacio poético se expande hacia un entorno de restos que se acumulan, casi en un sentido "arqueológico". Al conformar el epígrafe "En lengua mortal" que alberga diversos poemas en *La costilla sobre la mesa*, la lengua ya se anuncia como un "agente de actuación". Es músculo, órgano y piedra angular del sistema de enunciación. No obstante, corporalmente implica de forma inherente la viscosidad, paralela a la entraña de un nacimiento, una materialidad que Liddell asociada a los años, a lo longevo.

> Cuando nacemos somos antiguos.
> En cuanto nos lavan perdemos la antigüedad.
> La ardiente necesidad de quedar mudo para siempre,
> Eso es la poesía (2018, p. 19)[90].

Una reflexión sobre la génesis perpetua de la humanidad y el desafío a cualquier principio racional están en el trasfondo del poema. Así se aboca a una aproximación a la poesía. Sin embargo, esto también presenta su influencia sobre el "yo". Se conforma una imagen que, simultáneamente, es trasversal al resto de ciclos de la poética. Así emerge la "yo anciana", la que se "crea envejecida", un prisma poroso de su trabajo artístico, el cual encaja con la declaración que hace a Adler: "yo quiero estar profundamente influida y quiero ser lo más antigua que pueda" (2017, p. 55).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> No soy vieja, soy milenaria.
> Si supieras lo niña que soy todavía.

[90] La tipografía centrada no es mía. Solo se advertirá de la variedad de disposiciones tipográficas y su presentación en la página —centrada, etc.— en una ocasión, si se repiten en la misma obra.

Prorrogada después del incesto
cuando todo estaba blanco.
La trama avanza sin tu permiso (2018, p. 167).

De este modo, la niñez y la vejez perviven en la misma imagen —la arcaica—, al igual que la mujer que reclama su sexualidad y que (no) muere. Esta simbiosis parece reproducirse constantemente[91]. Así, no se localiza una identidad única a través de múltiples "yo" o una "mise en abîme" del "yo", sino que se trata de un constructo más complejo, lleno de múltiples prismas, plegados. Por tanto, tampoco se trata de una subjetividad exclusiva. Así se conforma la imagen de la "artista ancestral". A continuación, desvela las claves poéticas en negativo: al negar lo que ella cultiva y no será viable de otra manera, lo está subrayando y elevando. La oposición es mucho más tajante. Lo mítico será la génesis de una poética y de una tragedia que se desarrolla:

No traerán cartas.
No traerán voces.
No traerán canto (2018, p. 180).

Cartas, voces y canto; las tres confluyen en la garganta. En el caso de Liddell, la apelación a lo antiguo se enfoca desde lo primitivo. Al no obstruir la mirada a lo antiguo, la posición queda abierta al devenir impredecible. Esta antigüedad es lo que nos hace "épicos". Con el objetivo de huir de la idea de vanguardia por el que Luisa Castiñeira trataba de preguntarle, Liddell reflexiona en tercera persona algo aplicable en primera:

> Hay creadores que conectan con la parte inconfesable del hombre, con el mito, con el sacrificio, con la violencia primitiva del nacimiento, del sexo y de la muerte, creadores que construyen ceremonias que ponen en estado de trance espiritual al espectador. El deseo de expresarse y de revelar aspectos del alma humana a través de una ceremonia viviente, la poesía, es algo muy, muy antiguo (2013-2014, p. 04).

Acercarse a esta intersección implica la coordinación entre lo primitivo y la escritura. Para ello, vale la pena retomar una reflexión de *Llaga de nueve agujeros*: "El verbo ya solo puede ser oscuro. Libremos a la palabra de la vergüenza del mensaje. Reservemos la poca dignidad que le queda" (2015, p. 24). Conservar la palabra va de la mano de una naturaleza primigenia. La mirada ulterior ofrece tintes proféticos. Tal vez por eso en la entrevista de Delphine Abrecht y Noémie Desarzens a Liddell porta el título de "chamana", junto a poeta y creadora escénica (2017).

El siguiente poema apunta a la escritura más allá del sistema epistémico, una escritura que se adelanta al futuro y traslada al "yo" a lo primitivo. Si bien no es la primera vez que Liddell anuncia una/su muerte (enunciativa), sí es la conformación elocutiva de sí —cuerpo y garganta— para llegar a la potencialidad pura, tal vez de una manera más próxima al "albedrío de las pasiones", a la intensidad. Este "ser de destrucción/destruido" —y no *ethos,* en tanto que es más imagen y no tanto "voz"— se manifiesta en la primera persona de singular. Es una voz poética que muere (más), al igual que mata y vive más. Para ello, afectiva y poéticamente parece

[91] De hecho, los restantes poemas de *La costilla sobre la mesa* se agrupan bajo títulos que conectan el debate de origen religioso que se perpetúa hasta el infinito, esto son, "Carmelitas", "Todo en todo" y "Eva, ave, vae".

haber una predilección por acumular pulsiones —el asesinato, el grito, la herida—; todas ellas agolpadas para diseñar una trayectoria marcada. Así se evidencian los estadios diferentes entre su vida civil y su vida poética, además de centrar sobre esta última la pujanza de una vida más fértil, al "experimentar" más acontecimientos y fases umbral.

He llegado antes a la muerte por escrito,
he llegado antes que muriendo.
También puedo decir que he matado,
y he golpeado cabezas para escuchar la verdad.
Desollada y deshuesada canto
como un grito nacido de un pantano,
apretando el cuchillo contra la ingle y la vergüenza.
Los monos llevarán sobre sus hombros
el peso incalculable de un ataúd vacío (2018, p. 153).

La palabra que induce el cultivo de una "otra" vida y aproxima "otra" muerte debe ser una herramienta de investigación principal[92]. En este texto hay un objetivo final introducido por la preposición "para", tras la busca mediante las pasiones del tercer y cuarto verso. Escuchar la verdad", junto con la apelación posterior al canto, puede conectar con algo que le dijo a Ruiz Mantilla (2010) cuando este le preguntó qué es lo bello: "Lo inexplicable, lo inefable, lo que te consuela... Tantas cosas. Pero son intransferibles" (2010). La génesis se regenera cada vez que se vuelve a elegir la vida poética.

De forma paralela al poema previo, la extinción en/con/a través de las palabras también aparece en los siguientes versos. La oscilación entre la existencia, la presencia y la muerte resulta más ambigua: tal vez la referencia al polvo pueda asimilarse a la muerte, pero el poema apunta a la (reducción de) existencia, que implica la presencia. Curiosamente la carta, que desde los *life writing studies*, condensa mayor presencia del yo, aquí se liga al no aparecer. No obstante, es interesante que se asimile el verso, que ocupa un lugar paralelo.

Escrita existo menos.
Ni siquiera aventada como polvo.
No existir, sería lo que me sucede
cuando escribo un verso, una carta.
La lengua excavada con forma de nicho.
Desapareces. Desaparezco.
¿Qué otra cosa podía esperar? (2018, p. 161).

La lengua y la asimilación lingüística al nicho, al espacio de putrefacción, induce a pensar la muerte, en tanto lugar de la (re)génesis. Finalmente, en los últimos versos, se resuelve una lógica binaria de tú-yo, por lo que revela una (no-)existencia subyugada entre sí y de ambos a la escritura: el que la guía, la ilumina, el tú (sea quien sea) desaparece y desaparece el yo. Simultáneamente, ambas instancias enunciativas, al compartir y ejecutar el sistema lingüístico, son distorsionadas.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[92] En su pequeña charla con Ignacio Hernández para el periódico *La Región*, ella dice: **"**Supongo que soy una suicida sin suicidio y por eso utilizo las obras para suicidarme poéticamente". Y continúa su disquisición: "El teatro es lo único que le da sentido a mi vivir. Por eso a veces digo que a ver quién tiene los huevos para matarme (risas)" (2009).

Este "otro" dominante coadyuva a la combinación de "actantes enunciativos", que a veces serán los amantes, el asesino y la que espera la muerte o los componentes de la relación mística, entre otros[93]. Si bien no se profundizará aquí en el motivo dialógico del "otro", sí son objeto de este apartado las heterogéneas manifestaciones de vulnerabilidad: el ser disminuido o desposeído es la principal muestra, pero la palabra es el eje, sobre todo al acometer lo trágico.

Es de conocimiento común que Nietzsche se erige como el pensador contemporáneo que más esfuerzos ha dedicado a lo trágico. Tras reconocer dos fuerzas del orden análogas a Apolo y Dioniso, el filósofo alemán explica que el primer Dios "exige mesura de los suyos y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo", mientras que al segundo se le asocia la autopresunción y la desmesura, lo titánico, lo bárbaro (2004, p. 60)[94]. El papel del coro y la música ha sido fundamental para la fijación de la tragedia y más concretamente para la excitación dionisíaca (2004, p. 86). Así enunciaba la "doctrina mistérica de la tragedia", donde convergían lo místico y lo dionisiaco, para abogar por el renacimiento de la tragedia relacionada con la vida "desmesurada": "La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime, y escucha un canto lejano y melancólico —ésta habla de las Madre del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor" (2004, p. 173). Aunque esta pertinencia no exime la confluencia de la tragedia y lo trágico de un debate filosófico[95], estos fundamentos resultan de vital importancia para la teatralidad actual. Garnier puntualiza: "[…] lo trágico se aproxima a la esencia humana en la medida en que invita al espectador a experimentar una emoción metafísica relacionada con su propia conciencia de fragilidad, de irrisión y de impotencia de la condición humana frente a los elementos que la sobrepasan" (2011, pp. 23-24). (Procurar) ser un ser trágico es fundamental para la poética de Angélica Liddell (de ahí, que intente alcanzar dicha experiencia en escena, para la afectación de los espectadores).

Sobre tragedia contemporánea y escena, también versan algunos trabajos de Belén Tortosa, quien explica que la imposibilidad de la tragedia contemporánea se debe a "la imposibilidad de volver a un lenguaje mítico, a la verdadera esencia de la tragedia. […] El presente, por tanto, está caracterizado por una cultura que no tiene un lugar originario, donde la fragmentación de la comunidad lleva al individuo a obviar los mitos fundacionales y, con ellos, la tragedia" (2016, 76). Angélica Liddell no termina de renunciar al lenguaje. Más bien, invierte todos sus esfuerzos contemporáneos en la exploración del lenguaje mítico. A diferencia de otros ejemplos de tragedia contemporánea, tal y como Tortosa Pujante ya señalara con la *Tragedia Endogonidia* de la Socìetas Raffaello Sanzio (2016), las propuestas liddellianas no se engarzan con lo rizomático, lo pre-lingüístico. No obstante, no es materia de esta tesis atender a sus

[93] No obstante, la red enunciativa puede estar más atravesada de referencias activas sobre el discurso. Sea ejemplo de ello la imbricación entre la figura de la violonchelista Jackie du Pré y la voz enunciadora en *Te haré invencible con mi derrota,* que se erige sobre la base sacrificial y no elude una llamada a la vulnerabilidad máxima, mediante una demanda infértil hacia Dios. Así se alcanza una proclamación de voluntades y un reclamo de la violencia: "Hazme sumisa. Quítame la rebelión. ¿Por qué cojones no me quitas la rebelión? ¿Por qué la gente quiere ayudarme a ser feliz? No necesito ayuda para ser feliz, para ser feliz necesito que me dejes en paz, necesito que me dejes sola, necesito que te vayas a la mierda, necesito que dejes de joderme la vida. No necesito ayuda para ser feliz. Necesito la respuesta de Dios. Necesito pelear con Dios. Necesito los puños de Dios. […] que qué es lo que quiero: esperanza, esto quiero, esperanza" (2011, p. 34).

[94] Con tintes psicoanalíticos, Agustín García Calvo entiende lo trágico como un momento de rotura, de quiebre en el yo, de no reconocimiento. Y así no puede formular una respuesta a la pregunta "¿qué es lo que queda cuando a la persona se le arranca la persona?" (2000, p. 50) que, con base a los grandes referentes de la antigüedad, aúna lo teatral y la actuación en la vida cotidiana. Este enfoque sí es más interesante para esta tesis.

[95] Tan solo por mencionar un referente, la tragedia ha avivado discusiones sobre su vigencia actual desde George Steiner (2003), mientras que lo trágico se presenta independientemente de la naturaleza genológica.

propuestas escénicas que beben algo más de la creación de imágenes, sino a sus poemas y revisar en ellos lo trágico.

En este caso, el arte "funciona" o activa el acceso a una(s) otra(s) dimensión(es) en la(s) que los estados de tránsito, como el morir, son acontecimientos que se pueden repensar, además de los deseos. Los tanteos con la muerte y el renacer —que se desarrollarán en los ciclos de obsesiones— también surgen en los estados de semi consciencia/semi poética; concretamente, en *La costilla sobre la mesa*, en una prueba médica[96]. El acto de yacer deviene el lugar común que conecta la oscilación entre la vida y la muerte, como también lo es la escritura, tal y como se ha visto previamente. La voluntad insatisfecha de regenerarse y la entrega, de nuevo, al dolor recompone al "yo" enunciador de este discurso, es parte de la imagen que se ha creado de Angélica Liddell.

Lo trágico solo pertenece a la vida artística. Así lo argumenta en "Abraham y el sacrificio dramático" la propia Liddell: "[…] la representación es lo que precede a la muerte real, porque lo trágico no existe independientemente de la representación escénica, lo trágico es sacrificio poético por oposición de la vida, por oposición al saludo final de Abraham, Isaac y el cordero. El sacrificio poético también es real" (2015, p. 106). Sin voluntad de retornar al debate teórico,

[96] Además, el estar dormido como entrega a lo oscuro, a los dominios de la no ley, la posibilidad del arte enseguida contrasta con "el impacto de realidad" al despertar a la vida civil sin tragedia. Aquí se transcribe el fragmento: "—Piensa en algo agradable —me recomendó el anestesista./ —¿Cuánto tiempo voy a estar dormida?/ —El tiempo que dure la prueba, después te despertarás espontáneamente./ Parecía un cuento donde las princesas se duermen a causa de un bebedizo a la espera de que su amado las rescate desde las profundidades del sueño. ¿Seré Julieta? ¿Y si no despierto? ¿Quién morirá al verme muerta? ¿A qué planeta llegaré? ¿Dentro de cuántos años? Imposible distraer con preguntas absurdas el terror a quedarse dormido para siempre, imposible no sentir miedo ante la idea de no regresar jamás a la última opacidad./ ¿Por qué somos durmientes? Podríamos no haberlo sido, de la misma manera que podría no haber existido nada, podríamos no haber dormido jamás, no tener necesidad de dormir, pero somos durmientes. Somos durmientes porque debíamos violar al padre, eso es, el padre debería estar dormido en el momento del robo del semen, en el momento de violación. El padre soñaba con perros que lamían su sangre mientras la hija hacía suyo el fuego, el origen. Soñar es entregarse a lo irrepresentable, como el arte, el arte es entregarse a lo irrepresentable, eso que solo los muertos conocen, raptados por la gravidez de los fantasmas, por los animales de ojos blancos, extranjeros en esa ciudad de ausentes que rigen nuestra vida, sintiendo al despertar la decepción de ver cómo vuelve a crecer la luz simplemente para comprobar que la sequía no ha dejado de avanzar mientras dormíamos. Somos durmientes para violar la ley./ Me desperté en una camilla distinta, ya en otra sala, un enfermero pronunciaba mi nombre *sin amor*, los hospitales son centros *sin amor*, y por tanto NO TRÁGICOS. ¿Cuánto tiempo habrá pasado? A través de la puerta se filtraba una conversación, una enfermedad se arrepentía de haber elegido este oficio, estaba harta, su compañero intentaba animarla diciendo que al final compensa, a lo que ella replicaba escéptica: -No lo sé, no lo sé. Para un paciente es humillante escuchar este tipo de conversaciones. Te sientes culpable del hastío de esa persona, pero también te sientes víctima de su hastío, te sientes culpable y víctima del hastío, buscas el afecto imposible de una trabajadora a la que solo le preocupan sus vacaciones, sus horas extras y su estúpida ovulación./ Cuando recuperé totalmente la conciencia, pensé que en esos momentos podría estar muerta sin saberlo. Al principio me pareció dulce, liberador, un canto a favor de la eutanasia, así debe ser, así debe ser, un pinchazo, piensa en algo agradable, no es igual que morir abrasado por el fuego, aunque debe ser parecido al instante en que no sabes que ya has dejado de vivir, parecido al instante en que no sabes que eres feliz. Después me apretó la garganta un pánico paralizante. No, no, eutanasia no. Morir mientras estás dormido, no. Consciente, siempre consciente./ Trajeron a un hombre de mi edad, dormido en otra camilla, un durmiente más, ¿qué hija le robaría el esperma?, ¿qué edad tendría su hija?, ¿14, 16, 20 años?, ¿podría representarse el robo?, una adolescente fértil introduciéndose el pene de su padre dormido en la vagina para robar el fuego, hija de Lot, ¿podría representarse? El hombre anestesiado venía de otro argumento, de otro cuento, de otro castillo, de otro bosque, de otras hadas, de otra nave espacial, de otra galaxia, (podrías ser tú, podrían ser tus hijas las que robaran tu esperma). Me gustó observarle mientras dormía, era guapo, tarde o temprano empezaría a vivir al lado de una chica joven, inteligente, sensual, preciosa, María, rehacer su vida con María, RE-HA-CER-SU-VI-DA, qué será eso de rehacer la vida, compartir un lecho, un desayuno, un viaje tras día, ¡engendrar hijos con María!, dónde tendría escondida la espada, el cuchillo, la daga. Mientras yo me recuperaba, a él le propinaban pequeñas bofetadas en la cara para devolverle al mundo consciente. Así han debido hacer conmigo, me han tratado igual. (¿Qué nos hará Dios mientras estamos dormidos?). Me han dado pequeñas bofetadas para devolverme al mundo consciente. No hay besos./ ¿Hay algo en mí que merezca ser amado? Esa es la pregunta que nos hacemos en medio de lo más crudo de la soledad. Una pregunta que no encuentra respuesta para el oscuro problema de la vida./ Sin rehacer. Vivo sin rehacer. *Sepultada en dolor*./ *El mundo consciente*… Todo obligatorio. Aún no ha sucedido lo peor. Pero mi rostro es ya una bandera desgastada" (2018, pp. 201-203).

los actos trágicos en la vida civil son materia prima principal de trabajo del ciclo político de Liddell, aunque no es algo exclusivo de dicho ciclo. No se admite más relato; de ahí la emergencia de lo real pero también aboca a la palabra a su disolución. En "Llaga de nueve agujeros", reflexiona:

> 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 (2015, pp. 16-17).

Este eje del *logos* impotente ante el horror aboca a una vida poética que refleja tensiones tanto de rechazo como de dependencia de la palabra: "en esta época de verborrea superflua el mayor mérito sería no escribir, no escribir, no escribir, dejar de escribir […]" (2015, p. 18) y continúa Liddell en el mismo ensayo: "Pero sigo escribiendo, inexplicablemente, roída por el profundísimo deseo de contar soportando las aflicciones de la palabra. Esa palabra que nadie necesita" (2015, p. 18). La tracción hacia direcciones opuestas genera una relación conflictiva con la palabra, tan denostada como imprescindible. El siguiente fragmento une la escritura y los motivos de "guía" —sean la luz o el sonido—, de nuevo en "Llaga de nueve agujeros", que conectan el debate de la lengua, la garganta y su "sujeción".

> La palabra es una bombilla salpicada de sangre y mierda de mosca. Apenas vemos la luz. Cuando escribo creo que solo sirvo para morir. Quisiera que campanas sin garganta anunciaran la vida de los hombres con su estruendoso silencio, el silencio. La palabra es mi lepra. Soy una leprosa, reteniendo la orina, incapaz de abandonar el gran espectáculo del tedio y del terror (2015, pp. 24-25).

No obstante, la palabra y lo trágico convergen una vez más cuando Liddell apunta al enfoque prioritario, que simultáneamente conecta con la postura: "¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor?" (2015, p. 23). La exploración del "cómo" tiende un puente entre poemas que trabajan con ese "salir de mi ser" y avanza la posterior construcción del discurso. De este modo, se articula la fuerza de la intimidad —cuestión abordada desde E. Garnier (2011) hasta recientemente Portela (2021)— y, mediante el deseo de la tragedia, una postura que aborda la vulnerabilidad personal extrema. Una vez más Liddell en "Llaga de nueve agujeros": "[…] yo siento cada vez más deseos de mostrarme como ejemplo de miseria humana, deseo que mi proyecto sea mi propia catástrofe vital. Deseo que el descenso hacia uno mismo sea absolutamente explícito. Tal vez no haya que proponer obras sino residuos de nosotros mismos. Todo es detrito" (2015, p. 24). Esta reflexión combina el deseo de cómo canalizar el anhelo de la tragedia con matizaciones aparentemente reductivas o minimizadoras del concepto "obra", a su vez, ligada inherentemente a una primera persona del plural. Más allá de la reivindicación, de subtexto político, de los residuos, lo remanente tiende a asociarse al campo semántico de lo "no completo", por desgaste, por fragmento, por quiebre con connotaciones de lo vano o sometido a algún grado de deterioro. Subyace la reproducción de cierto rechazo por aquello que es tenido por "completo" y "único,

cuestión coligada al paradigma de la posmodernidad. Además, esta afirmación reverbera indirectamente en la concepción de autora, explicada previamente, y matiza el afrontamiento teórico de la "hacedora", en tanto es más sensible a todas las dimensiones del despliegue poético. Después de esta explicación queda claro que, para explorar una posible tragedia contemporánea, Angélica Liddell necesita a la palabra tanto como al cuerpo y al sí mismo artístico[97].

No obstante, también es preciso acentuar la ritualidad para completar el surgimiento de "una artista profética", el único que no encuentra plena raíz en la modernidad. Sin duda la tradición mística cultiva una de las tradiciones más sólidas de la historia de la literatura. Sin embargo, el perfil de la artista profeta no resulta tan fértil. Seguramente sea una complejidad asociada a la carencia de vida ritual a día de hoy. El siguiente fragmento de Maria Incoronata Colantuono considera esta dificultad de este modo de vivir:

> En estos tiempos de incomprensión hacia el lenguaje del cuerpo, la liturgia nos recuerda que el rito es ante todo expresión de la corporeidad. El rito piensa a través del cuerpo y comparte con el cuerpo el carácter pre-pragmático y ultra-significante. Pre-pragmático en el sentido que el cuerpo, como originaria abertura sobre el mundo, viene antes de cualquier acción y ultra-significante porque percibe el mundo antes y más allá del pensamiento. […] Vivir ritualmente es decodificar el mundo a través de la propia percepción y no tan solo a través del pensamiento racional. La fuerza del rito se fundamenta sobre su inmediatez que pasa por la capacidad perceptiva del cuerpo (2016, p. 184).

En esta vertiente aún se afanan las últimas producciones de Angélica Liddell, especialmente *Guerra interior*. Se desenvuelve así una Liddell profética al abogar por otro ritmo, otro espacio para/del ser. La poesía será imprescindible. Como creadora, y con un tono algo moderno, declara a Cornago: "se ha perdido la capacidad poética del creador. De entender el mundo a través de la poesía, la poesía como revelación, […] no como algo complaciente, sino como todo lo contrario" (2005, p. 321). Una década más tarde, no exenta de su asimilación mítica y, e incluso, judeocristiana, Liddell aborda en sus ensayos que: "solo mediante la poesía se hace visible lo que nadie desea ver. Mediante la poesía se produce un desgarro en la palabra que nos permite acceder a la monstruosa naturaleza humana. La poesía es la lengua de fuego que la dignidad deposita sobre el cráneo de los profetas" (2015, p. 22)[98]. El devenir de lo absoluto se abre a las posibilidades impredecibles. La apelación al misterio y lo ilegible, a lo que supera y traspasa el conocimiento humano apunta hacia una tradición conocida por la poesía occidental como es la mística, que el capítulo 6 orientará a las voces de los amantes "Ella" y "Él". Se percibe un creciente trabajo en esta dirección, que afianza unos *ethea* cimentados sobre las posiciones femenina y masculina, así como unos espectáculos más simbólicos y ceremoniales a partir del *Via Lucis* y la *Trilogía del infinito*. La apertura hacia otros espacios y, consecuentemente, la ruptura de etiquetas y lugares comunes que aportan seguridad reanudan el camino de lo imprevisible. Por tanto, de conocimiento común es que la mística apela al reclamo de lo primitivo, de lo que conmueve al ser humano porque carece de explicación atribuible. Bogart lo asociaba al compromiso del artista: "La responsabilidad del artista es

[97] De esta manera, no implica que todo sea necesariamente performativo —tal es el caso de las proyecciones de textos en pantallas— pero sí con la potencia de su performatividad como son los poemas.

[98] La referencia al pasaje bíblico de Pentecostés en esta última oración es clara.

devolvernos el potencial, el misterio y el miedo, el temblor. […] El artista intenta indefinir, presentar el momento, la palabra y el gesto como algo nuevo y lleno de un potencial incontrolable" (2008, p. 94). Así, este terreno de lo mistérico también es competencia de la artista profética. El estado de búsqueda se expande sin espacios de llegada:

> ¿Para qué necesito la luz?
> ¿Sirve la luz para algo más que iluminar?
> De no tener otra función prefiero un viaje muy largo,
> un viaje que incluya la noche, y otra noche más,
> pues solo la nada me ilumina (2018, 155).

La luz conecta inevitablemente con la *via lucis* que Liddell plantea en otras obras, que se relaciona con el camino y con la frustración de no alcanzar algo más. De hecho, ocurre lo mismo con la voz o el sueño en el próximo poema. El eje se establece sobre el sistema de fuerzas interior y exterior y las tensiones de voz (no) sonora acaecen perpetuamente. El cuestionamiento de los estados absolutos, ya no viables, deja la enunciación en terrenos de inestabilidad y variación.

> Lo peor no es el cataclismo
> sino la falta de valor para pedir socorro.
> Incluso la salvación me da miedo,
> no poder hablar, ni poder callar para siempre.
> Ese grito mudo de las pesadillas (2018, p. 171).

La noción de estar atrapada permanece en el trasfondo del cuerpo-corpus, así como la inmovilidad de estar atrapada entre la vida y la muerte, entre el sueño y la pesadilla, entre el decir y el enmudecer. Sin embargo, las vías para tratar esta dimensión umbral surgen de maneras diversas[99].

La enunciación de este don de la profecía, coloquialmente de un conocimiento excepcional, se ha fijado sobre una serie de fórmulas clásicas. A partir de *Guerra Interior*, la recurrencia a unas estructuras sintácticas fijas justifica el desarrollo de este prisma: los verbos en futuro, que anuncian predicciones, encuentran sus referentes en el Antiguo Testamento. Paralelamente, se nutre de un sustrato permanente que continúa apelando a lo mortuorio. Si bien la imagen suicida o la decadente —tratadas más adelante— se sitúan en tránsito entre vida y muerte, en el apartado "Provocación" de *Guerra Interior* la ubicación se elabora más:

> No serán los vivos sino los muertos aquellos que derramen mis lágrimas (2020, p. 40).

[99] En sus contemporáneos escénicos, la introducción en este mundo mítico incluso viene dado de la mano de una oposición muy funcional. El espectáculo *Bros* de Romeo Castellucci (2021) aúna dos formas de violencia: la violencia mítica y la violencia sistémica-policial. En el programa de mano de tamaño A2 —que también era un panfleto desplegable y una lista de instrucciones—, se presentan las medidas para realizar el acontecimiento escénico que recibían previamente el elenco de actores no profesionales que constituían el bloque policial. No obstante, inmerso en tal pliego, también aparecía una selección de pasajes del libro de Jeremías en la Biblia —curiosamente, los mismos versos que dan título al último poemario de Angélica Liddell *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve*. Resta subrayar la importancia de la atmósfera y la fotografía para lograr que el espectador quedara atrapado, de nuevo, en el acontecimiento escénico.

Se reitera la convención del dolor y la muerte. La aproximación al mundo de los muertos se realiza hasta anclar una pertenencia. El vínculo de la habitabilidad lleva hasta el lugar físico de la muerte. La primera casa siempre desarrolla un vínculo afectivo por ser el espacio donde se desarrolla la infancia.

> La tumba será mi primera casa (2020, p. 58).

En la esfera de lo íntimo que anuncia el título *Guerra interior*, estos poemas se asemejan a advertencias, a profecías. Hay una aceptación de la muerte, incluso del *detritus*, que es necesario, una (no) abyección necesaria.

> No lavéis mi cuerpo después de la batalla pues es la sangre lo que me lava (2020, p. 62).

La conjunción del dolor con el ritual reintroduce la sangre y los fluidos, más allá de su sentido abyecto[100]. En este caso, se conforma una liturgia post-acción. El contexto semántico de lucha, bélico, se repite.

> No combatiré hasta la victoria sino hasta caer muerto (2020, p. 42).

En el siguiente poema, la vida recubre el cuerpo humano. La inminencia de la muerte se afronta como algo que está en el propio cuerpo, de modo que establece una continuidad; un devenir anclado al cuerpo mismo.

> Simplemente vamos vestidos de vida. Descálzate y muere (2020, p. 65).

Con este cariz pseudorreligioso, estos vaticinios trabajan en la creación reciente de una "artista profética" que se intercala profundamente con sus textos. La interioridad se muestra como el escenario de la hostilidad, la batalla que se está librando[101].

Precisamente en este punto, que coincide fundamentalmente con el último estadio de su poética, se refuerza el potencial de su trabajo: la escisión de unos parámetros de vida cotidiana ajena a toda proyección artística para priorizar una vida del yo en la poética, plenamente consciente. Este "yo" permite entrever parte de la Angélica González/Liddell, un eje de construcción ineludible simultáneamente. Además de la artista profética, hay más imágenes que

[100] Uno de los últimos espectáculos presentados por Angélica Liddell —*Terebrante* en El Escorial (28 de noviembre de 2021)— trata plenamente la esfera del universo gitano. Como marco, las reflexiones de Manuel de los Santos *Agujetas* establecen la importancia del sentir, del cante y de la expresión del flamenco, todo ello desarrollado paralelamente al vivir. El dolor más orgánico se visualiza directamente en la grabación de la extracción de cada una de las piezas de una dentadura completa y enferma, con la carne inflamada y sangrante. No obstante, el rito, la celebración en conjunto, el derroche y el derrame conforman la escena homenaje a los gitanos, que porta la bandera de fondo.

[101] Esta voluntad de escaparse de sí y la regeneración, que implica un estado en proceso como no encontrarse a uno mismo, también estaba en Artaud. Esto significa un ser en constante transformación, que huye de definirse. Así lo plasma en *El Pesanervios*: "Si uno pudiera probar solamente su nada, si uno pudiera reposar en su nada y que esa nada no fuera una cierta forma de ser, pero tampoco la muerte total./ Es tan duro dejar de existir, dejar de estar dentro de algo. El verdadero dolor es sentir cómo se desplaza nuestro pensamiento en uno mismo. Pero el pensamiento como un punto no es seguramente un sufrimiento. / Estoy en el instante en que no me aferro más a la vida, pero llevo conmigo todos los apetitos y las insistentes titilaciones del ser. No tengo más que una ocupación: volverme a hacer" (2014, p. 65).

intervienen fuera de la vida artística. Estas otras imágenes que se recogen y se cultivan en la poética de Liddell son las que comparten un pasado en la modernidad estética: la artista solitaria, la artista suicida y la artista decadente.

2.3. A VUELTAS CON LA MODERNIDAD: MITOS Y FIGURACIONES

Las transferencias a la poética vital/artística de Angélica Liddell son claras. Por un lado, el cultivo de unos rasgos posturales, como "soledad" o selección de las compañías de las que se rodea así como de las apariciones públicas, ubica a Liddell en la senda de los mitos de la artista solitaria, suicida y decadente. Por otro lado, las múltiples referencias al dolor en su poética hacen pensar que Angélica Liddell pretende inscribirse en la tradición de pensadores vinculados al dolor: su inserción depende de su producción, pero también de su control sobre la distribución del campo literario y sus componentes. Ahí empiezan a surgir las filiaciones con Artaud, con Dickinson o con Hayworth.

Para un correcto estudio es necesario una aproximación más concreta desde un particular ángulo teórico dentro del análisis del discurso. Su pertinencia en este punto de la tesis se justifica por la necesidad de una de las aportaciones más prolíficas que se han estudiado teóricamente: la de la postura del artista moderno. Recuperar la referencia de Meizoz contribuye a reconocer, a través de su pensamiento, "una suerte de mitologías que preceden la elección postural, a partir de las cuales el autor modela un repertorio de posturas" (2015, p. 18). En el caso que ocupa a esta tesis, los precedentes se ubican en el siglo XIX. Para enlazar con Meizoz y el análisis del discurso sin abandonar la introducción a los mitos desenvueltos sobre la instancia autorial que ocupa a esta sección de la tesis, Díaz introduce la noción de "escenografía autorial" en el campo literario, esto es, "se trata para cada escritor de adoptar una postura, no tanto para escribir como para hacerse ver, para *señalarse*, esto es, para existir en el campo visual de literatura" (2016, p. 157). En su texto, este teórico designa una serie de formas autoriales asociadas a los escritores en el romanticismo, pero en seguida se apresura a hacerlas converger en el siguiente razonamiento: "se trata de dispositivos imaginarios pero ante todo, en un sentido estricto, de imágenes. No se trata tanto de *decirse escritor*, sino más bien de adornarse con los atributos figurales, posturales y tópicos de la función" (2016, p. 162). Además, se conforma la escenografía melancólica, en el caso del escritor romántico, centrada sobre "la idea de que el poeta, […] pero también el escritor fantasma y el poeta desencantado, rehúsan (casi) ser escritor, llamarse como tales. Más aún, rehúsan comprometerse como 'autores', en tanto que la palabra designa al escritor de profesión que publica y se gana la vida con los libros" (2016, p. 179). Finalmente, Díaz concluye que "[…] para los románticos, ser un autor es tan malo como ser un hombre de letras: las dos expresiones sirven simultáneamente para designar un anti-modelo, para menospreciar una actitud literaria contraria al pacto romántico que se inscribe alrededor de tres nociones claves y complementarias: *poeta, genio, artista"* (2011, p. 228). Este trío de conceptos valorados serán el eje sobre el que se erige la idea de creador.

El surgimiento de aquello que se denomina obra y el dúo que integra junto al agente creador también compone una línea de pensamiento. Sobre la base previa, aun cabe argumentar más el sentido del "creador total" o "diseño del yo que se muestra". Al respecto, Nicolas Bourriaud se retrotrae al artista moderno para abordar la autogénesis en proceso: "[…] el artista moderno muestra que crear […] significa […] hacer avanzar una obra, mezclar producción y producto en un dispositivo de existencia. Conectando la praxis y la poiesis, apunta hacia una totalización

de la experiencia, totalidad de la que el Hombre es despojado por la civilización industrial" (2009, p. 53)[102].

Por ello, es necesario afinar la definición y relación autor-obra, más cercanas a la génesis generada por una deidad. Jean-Marie Schaeffer enfrenta al genio-creador en el que se convirtieron (o pretendían convertirse) los artistas modernos. La fórmula "crear creándose" no resumiría todos los matices del dominio que ejercía el artista: "[…] la Interioridad artística asume las características de la subjetividad divina: es de su propio fondo de donde extrae la obra en la que se expresa. De este modo, la obra sólo tiene legitimidad en tanto expresa a su Creador" (2016, p. 269). Y aún así precisa: "el arte es una 'verdadera creación secundaria': el artista ya no es el artesano-demiurgo que (trans)forma los materiales del mundo; es el creador *ex nihilo* de cuya interioridad estos materiales son simples signos transparentes y arbitrarios" (2016, p. 270). En el artista moderno, la "autoexpresividad es al mismo tiempo 'cosmogénesis', es decir, un acto de creación divina que hace advenir un 'mundo': este mundo exige ser reconocido porque su fuente no es una subjetividad empírica sino un yo casi divino que se sitúa en el punto de origen del que procede *toda* realidad" (Schaeffer, 2016, p. 275)[103].

Seguramente Angélica Liddell, en tanto autora, no pretende establecerse directamente como "genio", "poeta" o "creador total". Sin embargo, su imagen de artista se compone de diversos prismas que adquiere de la circulación del espectro enunciativo finisecular y del imaginario colectivo que proyecta. Sus inscripciones serán singulares.

Más concretamente, este segundo epígrafe se centra en "existencias" fuera de los considerados marcos normativos de vida y trabajo. Además, mirar a la mujer en este contexto ofrece un espectro amplio de referencias para hablar de "vidas al/en margen(es)". Por un lado, C. y P. Bürger analizan la "indeterminación femenina" que se daba en el siglo XVIII: "Frente a la autoposición del hombre, ella se encuentra como «nada», frente al sujeto masculino del saber, como sujeto del no-saber. No un sujeto completo nos sale al paso más allá del campo de la subjetividad, sino la experiencia de la mera existencia" (2001, p. 335). Por otro lado, histéricas, locas y dementes conforman una nómina de frecuente adscripción cuando se habla de vidas no normativas [104].

[102] Esta exposición teórica sirve de encabezado para acceder a los focos medulares de la artista, pero también hay trasuntos puntuales en la poética de Liddell que merece la pena mencionar. Pedro Víllora sí estima que se acerca a una "artista total", aunque también duda: "No es 'total' porque en toda su obra transita la angustia de saberse fragmentada e incompleta, y ni siquiera podría verse a sí misma como 'artista' cuando […] ataca en sus textos […] a quienes participan del simulacro de la creatividad y la personalidad […]" (2004, p. 47). La propia Liddell rechaza el mero sintagma y trata de construir un ser híbrido más complejo.

[103] Es más, el prólogo de *Guerra Interior*, "Luto (2019-2020)", parece cultivar esta línea de pensamiento, mediante un Otro que dicta todos los actos y palabras. Ni las imágenes de Liddell ni los *ethea* desenvueltos por ella desarrollan tal creación demiúrgica.

[104] De la mano de Irene Ballester, la crítica feminista estudia la marginalidad femenina desde distintas perspectivas subversivas. Bajo el caso de Gina Pane y Marina Abramović, se concentra en las estigmatizadas e introduce la elección de la histeria y la locura junto al arte corporal como transgresión a la sociedad y la Iglesia patriarcal (2012, p. 28). No obstante, también realiza una observación sobre el comienzo de las trayectorias de las mencionadas artistas cuando "a través del enigma del cuerpo y de los efectos del dolor, la agresión, la violencia y el peligro, se pudiera acceder al conocimiento, haciendo de estas situaciones un acto de amor que tenía como protagonista a la herida y al público circundante […]" (2012, p. 27). Por su parte, María Rodríguez Suárez habla de autorías vaginales como un "ejercicio de resistencia a la mirada masculina o a la condición cultural ignominiosa que los genitales femeninos han portado durante siglos (2016, p. 137). Tal vez esta idea teórica no sea tan pertinente en el caso de Liddell pero sus inclinaciones muestran una permeabilidad a los precedentes señalados por Ballester y, más allá, también a la apertura de una gran esfera de reflexión sobre la mujer, desde el ya muy conocido trabajo de *La casa de la fuerza* hasta el ser autora/hacedora, sin entrar en terrenos meramente ideológicos.

La aproximación de Eleonora Cróquer Pedrón, aun abordada desde los llamados "casos de autor" en el marco de Latinoamérica, presenta una terminología particular: "circunstancias vitales *descentradas"* […] (2016, p. 112) y las asocia a "'casos', en efecto, 'entrañables' para toda una comunidad que los asume (y los consume) como parte de sí misma —de sus afectos más primarios: de su intimidad, de su 'entraña'—" (2016, p. 112). Existe una conexión del autor con los textos, y simultáneamente una naturaleza relacional con su contexto y coetáneos e incluso con un imaginario secular, que le lleva a retroalimentar su conformación y exposición externa. Tal es el caso, como se verá más adelante, de Dickinson, pero no será la única. En la introducción a *El Pesanervios* editada por Marcos Ricardo Barnatán, así se hablaba de Artaud:

> Pocas veces en la historia de la literatura el personaje sobrepasa a su obra, se extiende más allá de sus libros, para provocar con su propio comportamiento vital la atracción o la ira de sus contemporáneos y de sus espectadores futuros. Quizá los escasos ejemplos de esas entregas «de oriflama calcinada» estén siempre entre aquellos que cronistas y costumbres llamaron «escritores malditos» (2014, p. 9).

El malditismo alimenta y genera a su vez los necesarios deseos de quebrar los "contornos" de seguridad tan fuertemente asentados por y entre el/los ciudadano(s) burgués(es) —con exploraciones de la enfermedad, la degradación o la autodestrucción—, cuestión que enlaza de lleno con ciertos presupuestos de la modernidad estética, además del romanticismo concretamente[105]. Además, Angélica Liddell dedicará gran parte de su trayectoria creativa a reflexionar la marginalidad y el dolor, sus diversas manifestaciones y prácticas[106]. Esta devolución a parámetros modernos de cierta actualidad invita a (re)pensar su vigencia artística contemporánea[107].

Antes de profundizar en los mitos modernos surgidos alrededor de Liddell, será necesario dedicar unas mínimas reflexiones al artista y el dolor. Como eje de pensamiento, el dolor ha concentrado sobre sí todo tipo de teorías. La antropología de David Le Breton parcela los diversos ámbitos que implica el dolor, pero en el enunciativo, induce a pensarlo como "fracaso del lenguaje" (1999, p. 43). Esto es, "ante su amenaza, el rompimiento de la unidad de la existencia provoca la fragmentación del lenguaje. Suscita el grito, la queja, el gemido, los lloros o el silencio, es decir, fallos en la palabra y el pensamiento; quiebra la voz y la vuelve

[105] En esta encrucijada, siempre puede surgir el concepto de lo monstruoso que, en Liddell, desarrolla todo tipo de lecturas, incluso la vista en el subcapítulo previo sobre el incentivo y, al mismo tiempo, el rechazo de la enunciación. No obstante, va más allá. *Grosso modo*, la subjetividad romántica, la idea del viaje, lo íntimo o la búsqueda de la trascendencia también conforman el sustrato de ciertas bases decimonónicas que pueden conectar con Liddell. A la hora de hablar de dichas vertientes, José Luis Molinuevo aprovecha para escindir el clasicismo del romanticismo y resolver ciertas similitudes entre este último y el idealismo. Acentúa que "el idealismo en sentido estricto es el primado de la razón práctica, de la voluntad, y en los románticos no encontramos esa ética del ideal, aunque sí los robustos «ethos» de los talantes individuales" (2009, p. 77).

[106] Además, existe una ligazón con lo maldito que fundamenta el título liddelliano de "enfant terrible" del teatro contemporáneo en España. Se le debe este distintivo a sus primeros trabajos —especialmente hasta el *Tríptico de la Aflicción*— y su primera filiación poética con Rodrigo García.

[107] Como detalle extraordinario, la dimensión política de un "resurgimiento" de ciertas premisas románticas es una materia sobre el que ha deliberado Méndez Rubio. El poeta y ensayista habla de un neorromanticismo oscuro como iniciativa de resistencia a la domesticación intelectual, al dominio del mercado y otros ejes hegemónicos del sistema: "El pulso oscuro neorromántico emerge en un mundo catastrófico, desmesuradamente doloroso, que desborda las proporcionalidades de la mirada racional, pero es un neorromanticismo que no procura de nuevo las efusiones de Yo que narra sus intimidades, su autocomplaciente (seudo)biografía, sino más bien un restablecimiento inevitable de la tensión y el conflicto del mundo en la tensión y el conflicto del poema" (2008, p. 129).

desconocida" (1999, p. 43). Aunque la incomunicabilidad persiga a las manifestaciones como el silencio o el dolor, no significa que no admitan aproximaciones filosóficas. Frente a los tópicos que sitúan tales dificultades sólidas a la hora de pensar en el dolor o el mal y más aún de enunciarlo, es necesaria una ruptura radical[108]. En su lectura histórica del dolor, Javier Moscoso señala: "que el dolor sea consciente o inconsciente no es tan importante como que su presencia esté socialmente reconocida" (2011, p. 20). La experimentación del dolor también influye en la conformación de la propia sociedad y es Méndez Rubio, quien a propósito del daño real, aborda una lógica del dolor *in crescendo*: "a más daño más repliegue o instinto de conservación, de supervivencia, y a mayor repliegue corporal y social mayor avance de la (o/re/de)presión ejercida por una realidad […]" (2017, p. 118). Por tanto, el impacto en las diversas facetas de las humanidades está clara.

Filosóficamente y para los objetivos de esta tesis, la referencia de Enrique Ocaña es sugerente al congregar tanto el debate del creador como el del dolor. Al poner en diálogo la tradición occidental cristiana y la fractura que vio Nietzsche, afirma: "Nietzsche las ve reflejadas [dolor y placer] en la ontología subyacente a la doctrina mistérica de la tragedia" (1997, p. 203). Así lo desarrolla mediante una explicación paralela:

> Para el cristiano el sentido del dolor es trascendente a la vida misma, mientras que para el dionisíaco es inmanente. […] Para el cristiano, el dolor no es la antesala de la nada, sino óbolo en la travesía hacia el *ens realissimum*: el padecimiento en vida sólo es camino o método ascético para acceder a la comunión con el único ser verdaderamente sacro. Al contrario, el ser mismo corporal que nos tortura y exalta posee valor sagrado para el dionisíaco, sin que sea menester postular un reino allende lo físico hacia el que ascienda el sufriente o una nada metafísica en la que acabe finalmente desvaneciéndose. Su propio cuerpo es sede de epifanías, sin anhelar más allá de sí mismo: dolor y placer brotan desde sus extrañas, pues entablan un juego interpretativo donde se expresan diferencias de poder. Por ello, dice Nietzsche, el dionisíaco es capaz de divinizar todo lo existente, ya sea placentero o doloroso (1997, pp. 207- 208).

Ocaña también aclara que, a partir de Nietzsche, la independencia del hombre respecto a su Creador cambia su condición de criatura, de lo quebradizo y necesitado de piedad a "devolver al hombre su rango de demiurgo", lo cual "no significa sin embargo restituir una unidad armoniosa o amorosa entre creador y criatura, sino exacerbar el dolor derivado de la oposición entre ambas posibilidades internas al sujeto" (1997, pp. 234, 235). Por tanto, no solo las ideas de autor o dolor son lugares comunes con Liddell y su trabajo, sino que la artista también comulga con visiones nietzscheanas del ser creador y el dolor.

Estos planteamientos sobre la concepción del autor y la obra y de la afinidad con el dolor encuentran una difusión actual en Liddell. Clara es su identificación con el dolor humano. AL lo ha expuesto siempre como una realidad que le domina y, simultáneamente, hace converger todo su proyecto (de vida artística, de ciclos poéticos, de presentación de sí). Angélica Liddell

[108] Ana Carrasco-Conde facilita una resolución para hablar del mal: "Los griegos ya habían señalado la diferencia entre el nombre (*onoma*) y el discurso (*logos*). Decir el mal es por ello una forma de dar cuenta de que quizá, aunque las palabras no digan lo que queremos señalar con su nombre (*onoma*), sí podemos y debemos hablar de él en un discurso (*logos*), aunque a veces nos falten las palabras porque con ellas tejemos y nos entretejemos con los demás haciendo visible los modos de relacionarnos" (2021, pp. 13-14).

gestiona el dolor como algo existente junto a sí, según le comentaba a Riaño: "Trabajo gracias a la ira y pienso gracias a la ira. El dolor es lo que me permite pensar. Hay un claro vínculo entre melancolía, sufrimiento y razón" (2007)[109].

Se abre un marco de mitos y figuraciones de anclaje en la Modernidad Estética que subyacen a la producción de Liddell, de una forma procesual. Seguramente las más conocidas y/o evidentes sean el mito de la "artista solitaria", la "artista suicida" y la "artista decadente". No obstante, subrayar estos lugares compartidos no implica la absoluta suscripción de los principios que cimentaron estos hitos estéticos y sociales en su momento. Tampoco comulga con todas las bases propias del romanticismo, entre ellas el canto entre ruinas y viaje circular en el destierro. El acercamiento liddelliano se imbricará con claves de la tradición, pero en sus propios términos. Todos estos mitos en la piel, cuerpo y voz de Liddell ejercen sus tensiones al conectarla con la concepción moderna de autor y la hace partícipe en una dinámica heredera de lo decimonónico. Además, alimentan un sistema de (auto)exclusión intrínseco a su postura literaria.

2.3.1. (Mito de) la artista solitaria

En el siglo XIX, se puede contemplar el surgimiento de una señalada sensibilidad finisecular. En muchos casos, portaba cierto rechazo hacia herencias realistas o naturalistas, pero no se definía exclusivamente por oponerse a una tradición artística previa. La complejidad que la conformó se justificaba en el marco que la rodeaba, su éxito social y, posteriormente, en el seguimiento que suscitó. No obstante y aunque las aproximaciones teóricas se hayan interesado tanto por las precisiones de los movimientos como por los estudios de caso, en este trabajo interesa más cómo influyeron en la concepción de autor, de obra y de sus relaciones centrípetas, así como de las que se establecen hacia fuera de dicho eje.

La idea, ya introducida, de genio creador-demiurgo-ser divino ampara parte de esta explicación. No obstante, este constructo hace emerger a su alrededor otros perfiles complementarios que también permanecen latentes en la conformación de la subjetividad decimonónica. Este apartado se ocupa de introducir el mito de la artista solitaria y contrastarlo con instancias enunciativas y, en última instancia, las articulaciones autorales que explora Angélica Liddell.

Al artista en soledad se le han asociado, hasta la actualidad, todo tipo de claves reflexivas, el cultivo de los espacios propios y por tanto las diversas maneras de renunciar al mundo, entre ellas, la conocida inserción del artista en la torre de Marfil como metáfora del no contacto social y la dedicación en exclusiva a la creación de su obra. Igualmente, la figura del ermitaño también arrastra parte de esta tradición y ya se inscribía en el imaginario romántico.

Además, bien sabido es que la sensibilidad (asociada o construida) de(/a/sobre) el artista finisecular se basaba en el crecimiento de un mundo interior intenso y prolífico, basado en la importancia de sensaciones, emociones, sueños, etc. Esto se relaciona con los trances de conciencia y conflictos interiores, que conectan con aquello que se ha denominado "los estados del alma", típico de prácticas decadentistas y simbolistas. En las manifestaciones artísticas literarias, esto se tradujo en textos y formatos que podían abrazar esta exposición. Así se

[109] De este modo queda obviado el debate de si se convierte en un ser sufriente por gusto o como parte de un debate sobre el estatus que esto otorga, una dicotomía que Chantal Maillard se encarga de apuntar en el mecanismo sufriente. En realidad, no se trataría de un dolor insustancial o de una motivación de irracional fondo: en la panorámica romántica, sufrir por sufrir otorgaba un determinado reconocimiento y eso se reflejaba en un estatus.

produce un nacimiento del diario íntimo, simultáneamente compaginable con géneros literarios más visibles en el campo sistémico literario y con otros más alejados de estos circuitos. Permitía establecer un canal de conocimiento directo, que podía llegar a la identificación y empatía del lector con la subjetividad manifestada mediante la primera persona gramatical.

Resaltar algunas particularidades que configuraron la imagen del artista moderno induce a obviar otros aspectos, pero los antes referidos responden simultáneamente a las capas que Angélica Liddell incluye en la construcción de su postura y presentación de sí. En escena, su poética teatral precisa del "estar" del espectador. Fuera de ella, sus actos refieren las prácticas de vida independiente y solitaria. Valga tan solo recuperar un par de ejemplos: en la entrevista de la Biennale de Teatro 2016 ella afirmaba que, tras los ensayos, ella no participa de actividades como ir al bar. De hecho, este pensamiento también se nutre de la (re)producción del mito del artista solitario, voluntariamente aislada de las relaciones sociales o que rehúsa implicarse en ellas[110]. Por otro lado, al final de la película *Angélica [una tragedia]* de Fernández-Valdés (2016), se registraba la necesidad de cultivar su propio mundo y moverse libremente justo antes de que, unos días después, decidiese que la obra nunca se iba a estrenar tal y como había sido concebida.

El referente destacado e incluso reconocido por parte de Liddell en este terreno es Emily Dickinson. La poeta estadounidense es uno de los máximos exponentes de la conjunción de vida civil y vida artística en la artista solitaria. Exigiría grandes recursos realizar un resumen competente de la relación entre su vida y sus poemas. No obstante, sí es necesario remarcar que su trayectoria vital estuvo definida por una postura vertebral de aislamiento que ha llevado a Mason Currey a hablar de "una vida anormal" (2020). También en el prólogo a la antología de Cátedra, Margarita Ardanaz destaca que: "Para Emily Dickinson la vida y la escritura fueron siempre un *continuum* que formaba una unidad inseparable, de forma que la génesis del poema, los diversos estadios del proceso de la escritura y la experimentación con las palabras, eran parte sustancial y natural de su vida cotidiana" (2010, p. 16)[111].

De conocimiento común es su vida en la misma casa de Amherst y la permanencia, generalmente continua, en una habitación. Esto releva unas prácticas y rituales cotidianos no convencionales —en tanto se conforman vidas no normativas, no usuales. Mediante sus prácticas diarias, Dickinson se resistía a ser asimilada a hábitos de control unificadores de las vidas. Resulta un camino de desafío a la docilidad de los cuerpos[112]. Aún así, no sólo es una cuestión de vida, de estar o ser en soledad, sino también una necesidad de lo mistérico, lo atávico. En su nota a la edición de Alianza Editorial, Amalia Rodríguez Monroy enfatiza el carácter resistente tanto de la postura de Dickinson al sentido como de sus poemas a la

[110] Un compendio de lo que expuso realmente como gustos personales y prácticas cotidianas es recopilado para el diario La Razón en 2006 con el título "El fin de semana de Angélica Liddell. Unas tardes de película". Pasear, el rastro, la buena comida pero barato, poco teatro, el cine y la filmoteca forman parte de su vida cotidiana y las cañas en verano solo por el día para reservar tiempo a la lectura. Aún así, estas actividades pueden ser juzgadas como retiradas o alejadas de trato con los otros.

[111] Camille Paglia resalta la línea de la rebelión que perfiló la postura dickinsoniana cuando reconoce que la poeta decimonónica, "como mujer romántica, debe sufrir y autoafirmarse. Desafiando al sexo, es simultáneamente «varón-heroína» y héroe romántico" (2006, p. 958).

[112] Por sus propias particularidades, la conexión entre Dickinson y sus homólogos coetáneos no siempre se ha establecido ni mantenido pero Margarita Ardanaz sí examinaba en el prólogo a su antología de la poeta estadounidense: "Su propia actitud vital y esa especie de impulso experimental hacia lo que hay dentro del propio texto más que a los aspectos extratextuales, históricos o sociales, es lo que, en mi opinión, puede acercar más la figura de Hawthorne a la de Emily Dickinson que a la de ningún otro autor decimonónico" (2010, p. 14). No hay que olvidar que en 2019 Liddell estrenó *The Scarlet Letter* sobre las nuevas formas de censura y el puritanismo en la sociedad contemporánea. Aquí se constata la proyección de Nathaniel Hawthorne dentro de la maquinaria creativa de Liddell.

hermenéutica, algo adelantado a su tiempo —por lo que alberga vigencias activas en la actualidad: "[…] El acontecimiento que es el poema se nos muestra abierto a la intemperie de la significación, se nos entrega como enigma. Enigma que exige reflexión" (2019, p. 223). Además continúa al comprobar su distancia respecto al régimen de mercado: "[…] adquiere una magia inesperada que nos permite revivir el misterio de la creación —del *exnihilo* de la creación— con el entusiasmo de quien se adentra en mundos prohibidos, en espacios raras veces transitados. Espacios que, de la mano de Emily Dickinson, nos conducen al lugar temible pero hermosos de la excepción, de la singularidad captada como abismo" (2019, pp. 223-224).

En cuanto a ambas vertientes, ocurre algo parecido en el caso de Angélica Liddell. En un escenario que llevaría a hablar de Foucault a De Certeau, Liddell trata de escapar de las sociedades vigiladas y las dinámicas de homogeneización contemporáneas de las sociedades occidentales. Por otro lado, las últimas apreciaciones de Rodríguez Monroy podrían adelantar el perfil decadente y hasta profético o infinito que después empleará Liddell, incluso enlazan con la (re)generación que desplegará la creadora española. En cualquier caso, una sensibilidad que pretende escapar de los límites de lo convencional —mientras que aquello que pertenece al dominio de lo hegemónico ejerce fuerzas contrarias hacia su asimilación— es el terreno de Dickinson, y seguramente algo alcanza a Liddell. Camille Paglia consideraba a Dickinson como "la madame de Sade de Amherst" (2006, p. 909).

La aproximación liddelliana se realiza sobre la postura cultivada por Dickinson, la imagen de dicha poeta que ha perdurado y, también, sobre su poética[113]. La poética-estética, textos y otras herencias de la poeta estadounidense no solo funcionan como epígrafes de las obras de Liddell, sino que la atraviesan completamente. No se trabaja desde la imitación ya que Liddell no elige el encierro total en una casa. Tan solo se da cuenta de una aproximación desde las trazas hereditarias que aparecen en Liddell, que observa a/en Dickinson (desde) su postura rebelde[114].

Ahora bien, la idea de Dickinson que ha prevalecido se alimenta de un escenario doméstico y de una enunciación singular muy ligada a su proyecto autorial. El quiebre de la casa en Dickinson se expande y se despliega; la casa sobrepasa sus límites. Precisamente esto se aprecia en el poema 657 de la escritora estadounidense:

> I dwell in Possibility—
> A fairer House than Prose-—
> More numerous of Windows—
> Superior—for Doors—
>
> Of Chambers as the Cedars—

[113] Una observación anecdótica pero iluminadora que sitúa en paralelo a Dickinson y Liddell se halla en las compilaciones selectivas más recientes de la poeta estadounidense. "Morí por la belleza" fue el encabezado que porta la edición de Random House España (2017). También la última antología que ha editado Nórdica sobre Dickinson (2018) lleva el título "Preferiría ser amada". Análogo es el caso de Alianza (2019) que eligió el título de "Palabras como espadas" para su antología. Curiosamente todas estas oraciones planean sobre la poética de Liddell y son núcleos que la artista española ha desarrollado o, directamente, suscrito en los mismos términos.

[114] Si en algo se ha puesto de acuerdo la crítica dickinsoniana ha sido en el lugar de la subjetividad y la problemática con la instancia autorial en el poema, así como el conflicto con las convenciones literarias de la tradición. Valga mencionar el texto 1456: "So gay a Flower/ Bereaves the Mind/ As if it were a Woe—/ Is Beauty an Affliction— then?/ Tradition ought to know— " (1960, pp. 617-618). Así se traslada la misma tensión entre la belleza y el horror, base esencial de la "Historia de Ahmed y Loubna" en Liddell (2020).

Impregnable of Eye—
And for an Everlasting Roof
The Gambrels of the Sky—

of Visitors—the fairest—
For Occupation—This—
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise— (1960, p. 327) [115]

En Liddell, la posibilidad de apertura, de lucidez, en lo cotidiano también aparece, aunque de diferentes maneras[116]. En *Los deseos en Amherst*, la destrucción de dicho imaginario también construye cierto concepto de soledad, más tormentosa. El vaciamiento de la estancia; de los objetos de comodidad y de deleite o placer pueden apuntar a lo extremo, a la desposesión de todo lo que la sociedad considera parte de su bienestar.

El camisón ha salido ardiendo una pelota roja va detrás ya
no me gustan las flores por eso las arrojo contra el camisón y vacío
la casa (2007, p. 11)[117]

El motivo del lecho será fundamental para la conexión con la modernidad estética, en el próximo caso sustentado por las sábanas y el espacio del dormitorio. La corrupción corporal, aquí, se evidencia en las venas envenenadas. Además, lo abyecto y la sexualidad hacia lo brutal, tal y como suele trabajar Liddell, construyen un concepto de aislamiento *per se*.

Escupo en el lecho podrido la soledad es perfecta lo dicen mis
venas amarillas menstruaciones azafranadas será la muerte o el miedo
y yo que aspiro a un final doméstico sin tigres sin conclusiones adi-
vino por los gemidos la fruición de otros memorizo un texto corrupto me
masturbo entre la sangre no lavada (2007, p. 55)

[115] Cuando se atiende a la composición de los versos en *Los deseos en Amherst*, se encuentran paralelismos de espacios blancos y guiones, tal y como anota Amalia Rodríguez Monroy sobre Dickinson: "Cuando la autora trastoca la sintaxis, fuerza a la palabra a asumir nuevas funciones, cuando elimina signos de puntuación, aísla partículas, altera etimologías, crea neologismos y hace ese uso sorprendente del guión que señalábamos, está buscando el alejamiento de lo ya dado, creando una nueva topología de significaciones en que acomodar su deseo, en que alojar su ser" (2019, p. 230).

[116] Al respecto, en *Le Jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert,* se produce una confluencia de lo cotidiano y lo excepcional en un monólogo, sobre la base de aquello que Liddell cultiva como su postura/imagen, llena de desagrado y de malestar. Aquí se transcribe el fragmento fundamental: "Mientras grababa las dos voces,/ la voz de Pascal Rambert y la voz de Alfred Deller/ la lavadora centrifugaba,/ un aparato eléctrico calentaba agua/ y yo terminaba de cenar un plato de cereales con leche./ Hay un momento en que se me caen los cubiertos de las manos/ Los dejo caer en el plato/ Caer de 'tomber amoureuse.'/ Los cubiertos cayeron enamorados./ Se escucha en la grabación./ El momento en que se me caen los cubiertos./ Y pienso, sí, me he enamorado de la voz de Pascal Rambert./ Puesto que se me han caído los cubiertos.// Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert,/ dejé de odiar el teatro./ Yo, la que odia./ Escuché la voz de Pascal Rambert./ Y empecé a amar el teatro" (2011, pp. 14-15). Es más, el prólogo breve ya indicaba que "És una peça que parla del moment, de l'agudesa dels sentits, de la contemplació d'instant, de la quotidianitat, de l'harmonia, del ressò, de la voluntat musical, de la seducció del verb, de la precisió del terme i de la reconciliació, de l'evocació de la nostàlgia expressiva, de l'amor i de l'avidesa de desig" (2011, p. 7).

[117] Afianzar el valor de la destrucción como estado absoluto también se encuentra en el poema 1512 de Dickinson, una brevísima composición que conecta con Liddell: "All things swept sole away/ This —is immensity—" (1960, p. 635). Por otro lado, merece la pena aclarar que la presentación de los poemas de *Los deseos en Amherst* en esta tesis reproducirá el formato original en su mayor exactitud.

Estos dos textos comparten la primera persona del singular, más claramente afianzado en el próximo poema, donde la referencia a Dickinson se consolida en el blanco del vestido que a su vez conecta con los marginados sociales o en la prescindencia social. De hecho, Luna Miguel prologa: "También se tacharon sus versos de paganos. Se la acusó de delirar. Se la encasilló en el negro pozo de «lo femenino», o lo que es lo mismo, en el escalón que precede al olvido por «mujer», por «delirante», por «acomodada», por vestir nada más que pijamas blancos" (2019, p. 27). Igualmente, resulta indiscutible que la decisión de permanecer en casa dialoga con la poeta decimonónica. Véase también este poema de Liddell:

> Mi deseo consiste en vestirme de blanco y encerrarme en casa - imitando aquella elección si ellos pueden vivir perfectamente sin mí (2007, p. 195)

A propósito de los deseos, conviene hacer un inciso: es evidente que el título de su primer poemario, *Los deseos en Amherst,* servirá de puente, marca una primera etapa creativa y caracteriza a su primera obra catalogada como poesía. Además, el término "deseos" se reitera posteriormente a lo largo de su poética, como en *Dicen que Nevers es más triste* bajo el epígrafe "El verano de la absolución VI en vez de escribir":

> —¿Qué estás haciendo este verano, chica?
> —Comprar matarratas. Compro matarratas todo el tiempo. No sé expresarme de otro modo salvo comprando veneno. Cuando no sé qué cosa escribir compro matarratas. Es más fácil que moler cristales. ¿Entiendes? En vez de escribir compro matarratas, siempre *en vez de escribir*.
> —Pero, ¿qué es todo esto?
> —Deseos, deseos, son deseos […] (2019, p. 54).

Esto remite siempre a las fricciones entre palabra y acción. Esta asimilación del *logos* como arma también construye un puente entre Liddell y Dickinson. En Angélica Liddell los deseos apuntan a la potencialidad; esto es, hacer literatura en vez de matar, disparar, etc. El poema 8 de Dickinson aporta otra dimensión. La asimilación del lenguaje a lo bélico, a la lucha otorga una dimensión poderosa: el poema como batalla, como si su propia materialidad fuera beligerante. Su triunfo como arma están en la base del poema.

> There is a word
> Which bears a sword
> Can pierce an armed man—
> It hurls its barbed syllables
> And is mute again—
> But where it fell
> The saved will tell
> On patriotic day,
> Some epauletted Brother
> Gave his breath away.
>
> Wherever runs the breathless sun—

Wherever roams the day—
There is its noiseless onset—
There is its victory!
Behold the keenest marksman!
The most accomplished shot!
Time's sublimest target
Is a soul "forgot!" (1960, p. 9)[118]

Para retomar la línea principal de argumentación, en el siguiente poema la primera persona concentra la atención, pero en esta ocasión, no se sitúa sobre un *ethos* concreto, aunque sí pertenece al campo de lo adverso: la instancia enunciativa se aproxima a la postura e incluso deja traslucir algo de su concepción negativa, lo cual puede compartir con Dickinson.

Soy el lugar del fracaso para encender la luz he de golpear-
la tengo ganas de morirme pero estoy tan alegre ¿qué otra cosa puedo
desear? los viejos mueren en hospitales horribles y yo me acuesto en
una casa oscura pero tranquila rodeada de gente tranquila como
yo los viejos duermen atados a las camas y yo me levanto a orinar
cuando quiero muchos se suicidan es entretenido el programa de
televisión esos viejos cagones todavía me perfumo __ _ huelen
bien mis sábanas encenagadas (2007, p. 59)

Mientras que en Liddell es "del fracaso", la voz de la doliente en el ámbito doméstico, en el interior de una casa que alberga diversos elementos yacientes, en Dickinson es el "ser digno de olvido" y se acompaña de una voz pasiva en segunda persona del singular que también conecta con Liddell. Véase el texto 1560:

To be forgot by thee
Surpasses Memory
Of other minds
The Heart cannot forget
Unless it contemplate
What it declines
I was regarded then
Raised from oblivion
A single time
To be remembered what—
Worthy to be forgot

[118] Tal vez para aclarar la relación bidireccional de la palabra y la acción que se erige en Dickinson, sea necesario meditar sobre la exposición de Rodríguez Monroy: "El lector de Emily Dickinson se encuentra, en efecto, confrontado a esa relación, siempre equívoca, entre el verbo y la carne […] En sus textos el cuerpo, que nos presenta siempre fragmentado, aparece mortificado por la letra, como para decirnos para la encarnación es un tormento; Dickinson plantea hace ya siglo y medio lo que pensamiento actual se resiste todavía a formular: que el sujeto del significante sufre una mortificación, pues si la palabra es la muerte de la cosa, el lenguaje separa al sujeto de lo real, introduce el vacío. De esa separación da cuenta la poesía dickinsoniana con un desgarro del todo inédito en la tradición poética de su tiempo. El sujeto poético se sabe enfermo de lenguaje. Pero sus versos muestran también el reverso de esa experiencia y testimonian el efecto, el poder, de la palabra sobre el sujeto […] Límite escueto, mínimo, que en esta poesía de lo sublime se encarna con insistencia en un punto del cuerpo que señala muy directamente al dolor y a la muerte" (2019, p. 228). El fragmento ya avanza muchas claves que también conectan a Dickinson con Liddell: la relación y el manejo de la palabra por el sujeto de la enunciación, el quiebre del "ser" o la muerte.

Is my renown (1960, pp. 648-649)

La (re)creación de aquella figura dickinsoniana que ha pervivido en el imaginario occidental se extiende a diversos poemas, entre ellos, el siguiente, aunque adoptará diversas formas e imágenes, tales como la dinámica de encierro, el comportamiento o la contemplación. En la segunda mitad de la composición, se retorna a lo sucio y a los insectos que Liddell nunca rechaza; las acciones "correctas" revelan fines bajos y emerge lo que estaba oculto, es decir, aquello que está intrínsecamente relacionado con lo humano.

> Una ventana cerrada es lo que veo a través de mi ventana cerrada ha sido aniquilada la ventilación la cama impecable a todas horas ordenar es una acción muy importante gracias a la limpieza puedo ver los insectos nauseabundos más claramente (2007, p. 77)

La línea de la casa permanece hasta *Una costilla sobre la mesa*. La estancia sellada o la clausura de la residencia completa resultan tormentosas para Liddell. Estos interiores se articulan con el orden; una disposición, una lógica que se ven violentadas. La soledad se une a la creación de un entorno propio, de nuevo, ligado a lo abyecto que atraviesa el concepto liddelliano de poesía:

> Traté de mantener la casa ordenada.
> No podía hacer nada más.
> Suplía lágrimas con orden,
> pero limpiar no limpiaba.
> Hasta ahí no me alcanzaban las fuerzas.
> Sin piel y sin huesos ordenaba,
> yo una bolsa entre más bolsas (2018, p. 151).

El último poema de este apartado ya avanza la próxima sección. El entorno continúa siendo el mismo. Se trabaja con una primera persona del singular más dañada o herida —lo cual Liddell ha mostrado como parte inherente a sí desde el comienzo; la indiferenciación entre los restos y la persona viva aboca hacia la muerte. También enlaza con el mito de la artista suicida, es decir, aquella que muere por escrito perpetuamente. La infinitud de la vida-muerte, que acontecen constantemente, crea un ciclo de sucesión y repetición:

> En lugar de entrar yo deberían entrar mis cenizas en este dormitorio que desaparezca ya el revoloteo de los buitres tanto es el hedor de la infelicidad el frío no lo detiene sólo espero el momento del desprecio las garras de un final ridículo y manoseado (2007, p. 47)

Debe verse en paralelo el poema 1732 de Dickinson:

USC

> My life closed twice before its close—
> It yet remains to see
> If Immortality unveil
> A third event to me

So huge, so hopeless to conceive
As these that twice befell.
Parting is all we know of heaven,
And all we need of hell (1960, p.702-703).

De este modo, Liddell llega a sobresalir tras la poética-estética de Dickinson para desarrollar sus propios términos para hablar y vivir de/en soledad y aislamiento. En cuanto a la enunciación, para cerrar este apartado, las palabras de Rodríguez Monroy sobre Dickinson ayudan a dibujar una poética aun en funcionamiento, que transita hacia la contemporaneidad eficazmente:

> Emily Dickinson construye su propio mito desde la máscara central de la fragilidad y el aislamiento. […] El lector necesita acortar distancias, introducir lo imaginario de todas esas referencias extratextuales capaces de dar cuerpo a la voz que parece hallarse en otra parte, en un abismo exterior. ¿O es interior? Es ambas cosas; es lo más propio vivido como extraño, como «otro», es lo *éxtimo*, […] remite […] al encuentro con lo Real, momento que el verso dickinsoniano captura con insistencia y persigue en sus diversos rostros hasta plasmarlo en su clímax, el instante de tránsito que separa la vida de la muerte (2019, pp. 232- 233).

La "estela" de Dickinson se propaga en los otros mitos de artista introducidos y, de una forma sutil, se reafirma constantemente. Más allá del "yo", la relación (conflictiva) con un "él" también surge en claves dickinsonianas, que dialoga con la tradición mística pero también con la pareja decadente. Ambas voces en consonancia y/o disenso se (con)forman en su génesis y su destrucción. Así, se alimentan mutuamente en el poema 754 de Dickinson.

My Life had stood—a Loaded Gun—
In Corners—till a Day
The Owner passed—identified—
And carried Me away—

And now We roam in Sovereign Woods—
And now We hunt the Doe—
And every time I speak for Him—
The Mountains straight reply—

And do I smile, such cordial light
Upon the Valley glow—
It is as a Vesuvian face
Had let its pleasure through—

And when at Night—Our good Day done—
I guard My Master's Head—
'Tis better than the Eider-Duck's
Deep Pillow—to have shared—

To foe of —I'm deadly foe—

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

None stir the second time—
On whom I lay a Yellow Eye—
Or an emphatic Thumb—

Though I than He—may longer live
He longer must—than I—
For I have but the power to kill,
Without—the power to die — (1960, p.369-370)

La dinámica dual se mantiene en Liddell, pero existen excepciones[119]. Esto parece enlazar con un desprendimiento o desposesión de la vida civil, para "ascender" a una vida poética, una vida ritual. Todo ello influye en la formación de la imagen de Angélica Liddell que se suele conocer, así como de su poética. Véase a continuación la filiación con el mito de la artista suicida.

2.3.2. (Mito de) la artista suicida

El mito de la artista suicida detenta una gran tradición en la literatura, así como en otros campos de las artes. Ejemplificar esto derivaría en construir una relación de nombres improductiva para el caso concreto que atañe a esta tesis[120]. Esta toma de postura, proyección de imagen y/o enunciación de sí supone la inscripción en un debate aún activo sobre las estrategias literarias centradas en el eje de la vida y la muerte. Aunque haya poéticas que lleven esta tensión hasta el extremo para reafirmar(se en) un vitalismo firme, resulta indiscutible la relación de tendencias modernas-decimonónicas con lo suicida.

En Liddell, el impulso suicida se sustenta en llevar el resentimiento y la vulnerabilidad hasta el extremo. La construcción de este sentir podría apoyarse exclusivamente en los parámetros de su poética, pero también se recogen otras expresiones (para)literarias integradas en su postura. Buenos ejemplos pueden encontrarse en sus ensayos/entrevistas de *El sacrificio como acto poético* cuando afirma en un diálogo con Zangarini que: "Lo primero que tengo que decidir por las mañanas desde hace muchos años es si quiero seguir con vida un día más. Si las ganas de ahorcarme no son muy fuertes puedo hacer muchas cosas" (2015, p. 126). Lo mismo ocurre en una entrevista más reciente con Ávalos para el periódico *El País*: "Todo lo considero desde la perspectiva de mi muerte. No sé vivir, no sé" (2021). Este se traduce en sus poemas:

De silencio a silencio para acabar el día en la no creencia no
quiero saber cosas de la madre duermo bajo mi caballo muerto que ya
no pesa de silencio a retransmisión de guerra mudos como dientes los
que vamos a morir o no sólo pienso en allí (2007, p. 177)

[119] El ellos (depreciado) frente al tú que despierta al yo también se revela en el monólogo teatral de Liddell. El fragmento de *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert* apunta al "otro" cómplice; ambas partes como necesarias para entender(se): "Eso debe significar que he conocido a mucha gente que me ha hecho odiar el teatro./ Pascal no./ Solamente diciendo eso tan bonito, 'bla bla.'/ Pascal Rambert est tombé amoureux de Gennevilliers/ et, moi, je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert./ Esa es la suma, la resta, la operación, el amor./ Yo, la que odia./ Y puesto que existen los zafios, vulgares, estúpidos y ruines/ corro a escuchar la voz de Pascal Rambert/ y Pascal Rambert triunfa sobre la fealdad y la vulgaridad del mundo./ ¿Cómo no vamos a amar la voz de Pascal Rambert/ después de soportar a la escoria humana?" (2011, p. 16).

[120] Meramente por ser el referente de la sección anterior, Dickinson es digna de mención. En el poema 1062, realiza una enunciación del suicidio en tercera persona: "He scanned it—staggered—/ Dropped the Loop/ To Past or Period—/ Caught helpless at a sense as If/ His Mind were going blind—/ Groped up, to see if God was there—/ Groped backward at Himself/ Caressed a Trigger absently/ And wandered out of Life" (1960, p. 484).

En sus textos, el *ethos* de la artista suicida se traslada a los poemas. Sigue el ser del desprecio que trata de escapar del aislamiento, pero apunta ya hacia la muerte. Aquí vivirá un día más, en paralelo a su presentación de sí en las entrevistas previas, pero continúa la recepción del repulsa. La recurrencia al blanco es muy activa en el siguiente poema:

> Son un incendio blanco mis noches de niña mal alimentada la moto gime al pie del acantilado clavo mi rodilla en el límite estoy dispuesta a amar a cuantos me desprecian lo digo con una bolsa negra de basura cosida a la cara mientras el blanco no cesa me atormenta desayuno un día más (2007, p. 93)

Si bien la vinculación suicida con el discurso amoroso se remonta al comienzo de la carrera artística de Liddell[121], poco a poco se disuelve la presencia amante y se torna más firme el ser que tiende a la muerte. El retorno la devuelve sobre una mística situada en el umbral. Al igual que en escena, el espectador asiste a un sacrificio ritual oficiado por el cuerpo artístico Angélica Liddell, en el poema la voz consagra su propia textualidad como un ser liminal:

> Como una prostituta virgen mis deseos insatisfechos me hacen virgen _ más virtuosa y más casta que cualquier otra mujer lo digo con la mirada blanca sin pensamiento ya con la cabeza cortada sobre la silla sucia los muertos no pueden mentir el cabello rígido casi de hierro une mi cabeza al puño amnésico de los amores imposibles un vómito choca contra los dientes _ pronto serán dientes de calavera el niño encuentra un colmillo dentro del paquete de arroz (2007, p. 131)

Así se consolida la figura de "la que no se puede suicidar", lo cual la devuelve a un entorno donde se equipara con los seres marginales socialmente, una cuestión que en su etapa más política y estética se desarrollará más:

> Cuando abrevio un precipicio para descalabrarme antes el vértigo me rechaza me devuelve al asco rutinario no es fácil ser aceptada por la muerte junto a mi hombro un estudiante no me mira y por lo tanto soy monstrua alguien pasa y me roba el bolso comparto denuncia con la esquizofrénica con la borracha con la rica con el señor elegante con el turista con la inmigrante resentida (2007, p. 191)

Se explora el umbral de la no muerte y se produce una suspensión hasta el retorno de esta no aceptada. Ni con la mayor desposesión esto se logra. La figura de "la que regresa de entre los muertos" se apuntala en el traer una parte del mundo del que viene.

[121] La declaración de amor de Blanquita por Adán, una vez muerto, conecta con el discurso de amor místico y apela a la figura de la cautiva. Así aparecía en *Suicidio de amor por un difundo desconocido* (2002): "Tenho um laço de suspiros em redor do peito desde o dia em que fiquei derrotada pelos estragos da tua candura. E nem que mil demónios fustigassem a minha alma, jamais conseguiriam quebrantar a paixão que sinto e que é tão poderosa como as asas dos anjos. Fabricarei uma gelosia de ouro para encerrar este coração que só a ti pertence, não porque sejas Deus ou Ídolo, mas por seres belo e bom" (2002, p. 22). La presencia en portugués de este fragmento ha sido el único posible de conseguir ante la falta de ediciones de dicho texto.

Voy calzada con cabezas de pescado los cangrejos me han
dejado las pinzas creo que no he muerto el mar vomita a los indecisos (2007, p. 7)

Este estado umbral entre la vida y la muerte puede hacerse carne sobre este mito, que se reafirma en el siguiente poema. No obstante, además, ratifica el nexo de lo moderno: la dinámica del lecho (del río, de la muerte) revive en su polisemia un imaginario que puede llevar a la Ofelia muerta, a las ahogadas.

Los muertos me tiran de los pies.
La vida siempre me encuentra.
Me sujeta para después abandonarme
en la corriente del río donde flotan las románticas (2018, p. 143).

Una última muestra se localiza en este poema de *Guerra Interior,* que también conforma a la artista suicida, ya experimentada; la que finalmente no tomó la decisión. La advertencia compresiva o empática inicial parece dirigirse a otro desde la experiencia del yo. Así se induce a pensar en una suerte de dialogismo (que podría ser con uno mismo, en comunión con el título del poemario).

No temas, se tarda toda una vida en suicidarse (2020, p. 43).

En términos generales, Liddell no pretende la obra total articulada desde el suicidio, sino un perpetuo "formarse". Artísticamente tiene un peso importante, pero si este se traspasase a la vida civil, ya se habría suicidado. Por eso, no es preciso hablar de suicidio como huida de fantasmas o como lucidez que desvelase una dimensión determinante para su vida.

La tensión entre la vida y la muerte, que alcanza su máxima dimensión en el siglo XIX, también aparece en el decadentismo. Si bien parte del contenido de la artista suicida y puede inscribirse en el malditismo, la siguiente sección se preocupará más por las atmósferas, la figura del dandi y la pareja decadente.

2.3.3. (Mito de) la artista decadente

La modernidad estética se ha caracterizado por configurar y asentar un imaginario que ha persistido hasta el siglo XXI. Si bien actualmente no es la única representación mental activa de dicho siglo sino que forma parte de un conjunto sistémico y de un mundo global, aún conserva cierto peso en miradas sobre el presente y/o sobre el pasado. Concretamente la atención sobre el malditismo y lo decadente concentra gran relevancia en las figuraciones contemporáneas, muchas veces amparada en la convergencia de amor y muerte. Estos antecedentes encuentran cierta perseverancia de Angélica Liddell, quien se sirve de ambas tradiciones.

Aunque el origen de lo decadente se localiza en Francia y su máximo exponente en novela es *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, su desarrollo cultural se extendió por toda Europa. De hecho, es Matei Calinescu quien señaló la gran popularidad que el decadentismo cosechó y la amplitud de consideraciones que recibió después (1991). La referencia más conocida del dandismo reside en Hans Hinterhauser quien realiza un repaso diacrónico por las diversas facetas que esta figura ha desarrollado:

> El logro sublime del gran dandy consiste en hacer de su persona una obra de arte, en convertirse él mismo en una realización de la belleza. Belleza como artificio, belleza como acto de la fantasía, del entendimiento y de la voluntad, como encarnación antinatural y gratuita del principio estético: he ahí lo que da unidad y coherencia a las diversas facetas del dandismo de Baudelaire (1980, p. 77).

El preciosismo, la esteticidad extrema —que se cimienta sobre lo visual, lo auditivo, etc.—, lo exótico, etc. perfilan y alimentan el concepto de lo decadente. Existe una importancia recurrente del detallismo: descripción de colores y materiales y la luminosidad, que asienta una tendencia a la exageración. Esto también conduce al hombre decadente a una sensibilidad hiperestésica. Calinescu recuerda que "el placer más refinado de Des Esseintes es quizá saber que la naturaleza puede a veces obedecer las órdenes arbitrarias de la fantasía humana" (1991, p. 170)[122]. Así se convierte en creador de sí y de lo que le rodea.

El surgimiento del dandi instauró un modelo de comportamiento y de presentación social que fijó una forma muy particular de soledad: aquel que necesita la mirada hacia la sociedad para mantenerse al margen de ella y establecer una relación distanciada. Conviene volver a Hinterhauser quien recoge las reflexiones de Barbey sobre el dandismo: "Su ley de vida en sociedad es el amor a sí mismo unido al sentido del estilo; vivir en el mundo y, al mismo tiempo, mantenerse aparte" (1980, p. 74). De hecho, todo contacto social se cimienta en relaciones sociales fallidas o inexistentes. El aparente desdén por la civilización, no por el ser humano, se ampara en la necesidad del contacto para distanciarse. Por tanto, para la existencia de dicha desidia, es fundamental una mirada firme. Alentado por una actitud tan marcada, surge una incapacidad de adaptación a cualquier circunstancia o escenario no diseñado por él mismo. Así declara Huysmans sobre el Duque Des Esseintes: "Una vez que la existencia contemporánea había dejado de interesarle, decidió no introducir en su refugio obras pictóricas que pudieran provocarle repugnancia o arrepentimiento […]" (2010, p. 176). A una imagen tan perfilada entre filias y fobias también le acompaña un carácter particular basado en lo obsesivo (en determinados campos); así orbita en torno a lo taciturno y lo perspicaz. Al ser decadente se le asocian otros principios como la susceptibilidad y el egoísmo, amparados por una atmósfera elitista y misteriosa.

Al reforzar su vida y prácticas solitarias, las complejidades interiores del dandi en el texto se traducen en el sentirse raro, excéntrico, por lo que se revela un "ser no comparable a nadie". Se recurrirá a la novela más representativa de esta línea estética para presentar al duque Des Esseintes por parte de Huysmans:

> […] no le quedaba ya ninguna esperanza de encontrar en el prójimo aspiraciones y odios similares a los que él sentí, ninguna esperanza de acoplarse con una inteligencia que se complaciera, como la suya, en una laboriosa y esmerada decrepitud, ninguna posibilidad de poner en relación a un espíritu agudo y refinado como el suya, con el de un escritor o un hombre instruido (2010, p. 124).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[122] En su rastreo de una genealogía del artista moderno, Bourriaud destacaba la figura del dandi y sus cuidados por el detalle: "Formalizar el presente, inventarse a través de su obra: tal es el eje alrededor del que se forma la ideología moderna. Pero antes de convertirse en una teoría estética, la vida en tanto que obra de arte existía como figura literaria. […] El esteticismo generalizado de los «decadentes» fin de siglo prefigura así, de un modo elitista, el proyecto vanguardista de una estética unitaria de la vida cotidiana" (2009, pp. 44-45).

Esto también determina matices en la comprensión de la figura masculina decadente, la cual habitualmente se caracteriza por la reproducción de la histeria y la melancolía hasta manifestaciones delirantes y locura moral. Por otro lado, su sensibilidad conduce a un polo de intereses que se evidencian en una inclinación desproporcionada hacia lo onírico. El dandi se expone a vivir en un estado de semi-inconsciencia[123] y explorar los estados "narcóticos" en una atmósfera de silencio y soledad.

La actitud expuesta demuestra un desprecio por la humanidad a la que considera trivial, hipócrita, insensible y materialista. Por ello, alienta su propio sistema de pensamiento. Al estar elevado a su máxima potencia deriva, con frecuencia, en mitomanías. Así, el dandi se define por la elocuencia de pensamiento y palabra. El *logos* forma parte de sus prácticas cotidianas, sea en la lectura o en los pensamientos que constantemente articula.

Otro aspecto que desarrolla una continuidad es el tratamiento de la acción. En los decadentes era orientada hacia la aversión. Aunque pueda parecer contradictorio, el progreso de esta dinámica finisecular acumuló diversas modificaciones sobre la perspectiva esteta inicial: "El esteticismo, incluso en sus formas más ofensivas, ya no está separado de los diversos intereses de la vida práctica y, es más, ya no puede ser considerado como incompatible con la posibilidad de compromisos morales, religiosos o políticos de sus seguidores" (Calinescu, 1991, p. 172).

El comportamiento errático y el vivir aislado también es arrastrado por Angélica Liddell. A esta determinación poética le acompaña una decisión consciente civil, de renuncia o ajenidad total a una vida civil activa común, con lo que los escenarios (artísticos y públicos) por los que sí decide transitar son muy escasos. En Liddell, se materializa en la elección/construcción de una vida ermitaña tanto en el ámbito civil como artístico respectivamente. Por otro lado, el rechazo de la acción que defendía el decandentismo parisino no se encuentra en Angélica Liddell. De hecho, ella afronta la acción bajo un conflicto no resuelto con la palabra.

Al centrarse sobre el contacto con el otro, el interés por la pareja decadente es la línea en la que se inscriben las aproximaciones de Angélica Liddell. No obstante, no reproduce los parámetros sobre los que se funda la figura femenina y masculina y su relación, sino que la conexión mortuoria, en el límite entre la vida y la muerte, y la sexualidad serán los ejes que perduran en su trabajo. Por su parte, la visión enunciativa de los amantes permanece constante en todos los textos de Liddell. Esto entronca con una tradición y alimenta una postura literaria: la rehabilitación de una Modernidad estética oscura, con todas las "violencias" y rebeldías sobre los amantes, la implicación del dolor en las prácticas o la acometividad del cuerpo[124]. No obstante, será más violenta y brutal, incluso con comportamientos de subordinación, que otras manifestación moderna.

Aun así, es posible diferenciar alguna composición cuya inspiración inicial sí perteneciese, en su día, al movimiento romántico. La estampa de la amante será el eje. Sea el impasse que relata el "Primer sueño de Víctor" en *Frankenstein*:

[123] El capítulo VIII de la novela de Huysmans se construye sobre la convivencia del dandi con la mujer seductora y decadente que finalmente se evidencia como sueño. También la languidez acompaña al dandi, incluso en presencia de una pareja. La voluntad esteta del dandismo secuencia, incluso, la llegada de la muerte, con una progresiva pérdida de vigor, con la asimilación del acto sexual con el mayor afloramiento de la vida y la posterior tranquilidad con el devenir de la muerte o con los cuerpos yacientes.

[124] Esta línea del sufrimiento del otro remite a Sade y a la tradición que ha engendrado en la literatura occidental contemporánea.

> […] Besa los labios de Elisabeth,
> su amada,
> y cuando los despega está azul y muerta,
> los pómulos se corrompen,
> es el cadáver de su madre el que sostiene envuelto en un sudario,
> los gusanos reptan por los pliegues de la tela […] (2009, p. 20)[125].

Además de la sangría que distingue este fragmento del resto del poema, esta estrofa intermedia desarrolla esa relación Eros-Tánatos en una imagen, en una escena cerrada. La glosa de adjetivos "azul y muerta" sobre los labios rememoran a un sentido simbolista[126]. Enunciativamente, la figura femenina aglutina lo yaciente y una semántica de lo lánguido, lo reposado. Todo esto también está en el poema 1722 de Dickinson, incluida una mención al esperma, que Angélica Liddell también desarrolla:

> Her face was in a bed of hair,
> Like flowers in a plot—
> Her hand was whiter than the sperm
> That feeds the sacred light.
> Her tongue more tender than the tune
> That totters in the leaves—
> Who hears may be incredulous,
> Who witnesses, believes (1960, p. 699).

La pareja decadente implica un constructo articulatorio muy productivo, aunque tan solo los grandes rasgos revelan cierto paralelismo entre la modernidad estética y lo que cultiva Angélica Liddell. Dentro de los puntos comunes, el imperativo del otro, la "necesidad" de muerte y el acto sexual crean un arco entre ambas épocas[127]. El par enunciativo (o la pareja) encarna la visión del amor, con una gran consciencia de lo mortuorio, aunque desde una perspectiva distinta: si bien el dandismo decadentista veía en la muerte un momento culminante y siempre plácido, hasta la confusión con los éxtasis sexuales, y más cercano a lo tanático, Angélica Liddell trabaja la muerte violenta —*Keres*— y la necesidad de ser amada de forma extrema[128].

---

[125] Resulta llamativo cómo, en una misma edición de un libro y bajo la "etiqueta común" de "poesía", pueden converger textos tan dispares poéticamente como *Frankenstein* y *La historia es la domadora del sufrimiento*. Las asimilaciones de ambos textos con la época obsesiva de cada trabajo escénico análogo distancian ambas producciones. En este caso, es interesante valorar cómo Víllora considera que, temporalmente, *Frankenstein* se acerca más a la *Trilogía de la Aflicción*, en los primeros años del 2000, al culminar una "primera fase poética, ritual e intimista […]" (2009, pp. 7-8).

[126] La boda *postmortem* de *Suicidio de amor por un difundo desconocido* (2002) también apuntaba cierta dirección análoga. La presencia simbólica de los elementos mortuorios ya se localiza en el siguiente fragmento, aunque aquí la enunciación se orienta de un "yo" a un "tú": "Sempre que te vejo vou ao teu encontro. […] E assim poderia esperar por ti a vida inteira, porque não é preciso dormir para saber o caminho da tua alma e bordá-lo de beijos à medida que o imagino, suspendendo o tempo a cada passo, mimando-o, semeando rosas doentiamente delicadas, quase transparentes, únicas, e continuaría a minha sementeira mesmo sabendo que tanta plenitude não é mais do que uma primavera a caminho da morte. Esperaria por ti sob o orvalho do arsénico. Morreria, não duvides, morreria por ti, vestida de noiva murcha, com uma coroa de setas, pisando o desterro dia após dia, passeando a cauda da minha mortalha branca entre as papoilas desmaiadas, abraçando o ar acumulado da tua ausência. Morreria. Sempre que te vejo, vou ao teu encontro" (2002, pp. 22-23).

[127] De hecho, podría percibirse un cierto traspase finisecular en otros creadores del entorno liddelliano como Carlos Marquerie en *Entre las brumas del cuerpo* (2016).

[128] Las relaciones afectivas tormentosas también se plasman en "La historia de Ahmed y Loubna" de *Guerra Interior*. El deseo y lo insano permanecen en su trasfondo.

En cuanto al deterioro del ser humano, mientras que la conexión con lo mortuorio orbita en torno al héroe decadente, tanto en su linaje como en sus experiencias, la degeneración en Liddell desarrolla una manifestación más directa: primero ante sus experiencias con los principales trances del ser humano, y después, con el exceso. Así pues, a pesar del gran detallismo, languidez y sensualidad decimonónicas, que marcan una estética, que nunca podrían asimilarse a la de Liddell. Aunque haya un interés declarado por el binomio Eros-Tánatos, en Angélica Liddell la potencia de los amantes resulta sólida; nunca una pasión en declive. La vinculación de la vida y la muerte resulta más extrema, especialmente agudizada por la cercanía de la voz femenina a la "maldita envejecida", la enferma, la que desea que le induzcan dolor, mientras que la voz masculina se evidencia más joven, como en este poema de *Los deseos en Amherst*:

> Si mis pechos fueran propicios para las fieras te escogería a ti - joven inexperto no pretendo el orgasmo sino tu precocidad en mi garganta (2007, p. 17)

El acto de yacer ya supone un indicio decadente al que, en Liddell, se unen los sulfatos, que anuncian la podredumbre y la descomposición. Las sábanas juegan una doble semanticidad en el contexto amor-muerte, pero llevado al eje de la corrupción y la animalidad:

> Herida que dejaron los dientes en la parte donde mordieron _ carnicero impúber una quijada umbría es el lugar donde sufro pero tan bien trazada tan fascinante queridísimo mordedor hoy bebo solamente de esa dentellada dibujo sobre mi cama limpia un pájaro entre colmillos -no hay restos de semen inmaduro y feroz mi cama limpia y una niña lagrimea al pie de la película porno me duelen las muelas todo se pudre (2007, p. 105)

Por lo tanto, así se explora una inversión de los participantes en el escenario decadente. Los amantes nunca se muestran paralelos a los homólogos decimonónicos. Por otro lado, la erótica salvaje continúa en la línea de los opuestos: los juegos binarios entre lo alto y lo bajo, con lo infernal y la experimentada en la voz femenina perfilan la misma situación.

> He alcanzado la altura suficiente para tener bajos pensamientos _ guardar a los niños en armarios soy capaz de trenzarme con dos penes y usar palabras largas ¿no hueles mi panza de azufre? Los deseos descienden tanto que rozan el infierno la erección continúa (2007, p. 41)

Más allá de la amante, la voz femenina adquiere otras manifestaciones igualmente asociadas al par Eros-Tánatos. A medio camino entre enferma y la enfermera[129], surge el ángel de la muerte

[129] El *ethos* de la enferma también conserva matices decadentes en tanto lo irreversible que aboca a la muerte. En Liddell, será una enferma que no quiere sanar, la que desea el amor pero no ha sido amada: "A causa de una enfermedad innombrable / me hubiera // gustado tanto ser muy amada / por muchos hombres y muchas mujeres // amada / hoy muy enferma / me cuelgan agujas de los dedos / tobillos // perforados / úlceras y mocos para entretener a las mascotas / la sopa en // jeringuilla / meados sublimes / - / me mataré cuando esté curada / pero // antes los salmos traspasarán mi vagina / - / y déjame acabar este arroz" (2007, p. 171)

sexual. Además, la reaparición del ritual, en pos de una unión, se culmina apoyado en otros motivos como el velo o la sábana y la cama.

> Dentro de ese vestido blanco hay un cadáver mi enfermera anémica mi pobre enfermera con hígado roto y vodka beso al tuberculoso de la 2J2 le digo te amaré siempre la lengua de la enfermera va de boca a boca - entre el tuberculoso y yo transportando un gusano albino oficia el matrimonio ya que todos vamos de blanco sábana contagiada es velo y mi novio sin una sola arruga muere en mi laxitud la enfermera pacta con la fiebre me marcho a la cama sucia de otro moribundo (2007, p. 141)

El hilo amor y muerte abre incluso la posibilidad de un encuentro en/a través del trance con todos los patrones sobre los que Liddell se distancia del decadentismo: una voz femenina activa y una voz masculina secundaria —después se verá si por inalcanzable, misteriosa, etc.—, el acto de yacer con dolor, la presencia con el otro —sea reducida a la mera culminación del acto sexual…—, la brutalidad y lo tosco, la carencia de una esteticidad macilenta, la reconducción de la apetencia (corporal animal):

> Te buscaría mientras pudieras ser hallado
> si no me acostara sepultada en dolor.
> Arrancada al hueco de una cantera
> me levanto vestida con camisones de piedra (2018, p. 132).

También se evidencia el alcance de la poética de Liddell al desposeer de todo acto de la actividad de los participantes. Así la primera persona del singular se desprende de los amantes y la atención se enfoca sobre los restos del acontecimiento, con lo que parece entreverse un paisaje o una estampa posterótica/postmortem. Por tanto, demuestra que traspasa las bases finiseculares, el arte de acción y los trabajos corporales del siglo xx para (auto)inscribir sus huellas en un entorno absolutamente singular.

> El polvo del confesionario cae sobre el agua y es el agua que yo bebo en un vaso sin adornos moteado de excrementos blancos tal vez de una mosca blanca así triunfa el recuerdo cuando los amantes se han marchado satisfechos (2007, p. 155)

Conviene recoger las conclusiones de este apartado. Angélica Liddell se aleja de patrones modernos; por la distinta presencia de el/los amante(s), el tipo de relaciones que se establecen, así como por no reproducir la idea de la belleza marchita precipitadamente con toda su capilarización estética. No obstante, tampoco se inscribe en dinámicas contemporáneas, que precian la extensión de la juventud lo máximo posible, incluso por encima de las temporalidades naturales hasta la autoproducción del cuerpo.

Si bien es cierto que Angélica Liddell impregna su postura artística y su presentación de sí de matices y recursos modernos, no todo es estética de la modernidad, ni una herencia en firme. Liddell marca cierta distancia respecto a esta concepción de artista. Por un lado, la primera persona del singular y los monólogos, en particular, fagocitan una presencia discursiva casi

absoluta en su trabajo. Además, su criterio y voluntad se impone en un momento determinado para construir desde un gesto hasta un acto completo[130]. Es cierto que, por haber creado un universo tan particular, parece haberse instaurado una cosmovisión liddelliana que la aboca a la categoría de creadora-deidad y surge en torno a su pensamiento, cuerpo y voz[131]. No obstante, el concepto de "genio" no aplica en este caso. Ella transita hacia lo sublime, no hacia lo esteta. No se trabaja sobre el artificio elevado o sobre el elitismo de quien se pensaba el único ser capaz de entender y valorar el objeto artístico. Es una búsqueda en pos de una transformación; de sí y de los espectadores (o lectores). Por otro lado, aun con regresos sobre los escritos del yo, la exposición de la primera persona del singular no se realizará en los mismos términos que en el espectro discursivo romántico. El último aspecto en el que Liddell se torna diferenciadora es que la expresividad del yo no es tan previsible en Liddell al estar atravesada de voces que complejizan todo el aparataje enunciador.

2.4. OTROS COMPONENTES DEL "MARCO AUTORIAL" Y POSIBILIDADES DE "DESEQUILIBRIO"

El imaginario colectivo actual continúa, en cierta medida, influido por la idea de entender la vida artística bajo un filtro moderno, que parece reducir al artista a procesos creativos realizados un entorno privado o íntimo y los contactos con la vida civil puntuales. Ante la imagen formada a través de los mitos de artista previos, se perfila un marco postural que orbita en torno a Angélica Liddell, el cual recibe algunas herencias finiseculares pero también investiga sus propios registros.

En general, las apariciones públicas de Angélica Liddell suelen ser poco frecuentes —tal vez de cara a no vivir en una sobreexposición (no artística) constante o tal vez de cara a proteger una determinada imagen (de sí o de vida). De hecho, los momentos de mayor proyección pública se circunscriben a los lanzamientos —sean cuales sean sus materializaciones— de las diversas vertientes de su trabajo —conocidas son las conversaciones bilingües que se llevaron a cabo durante años en Avignon, con la ayuda de la dirección del festival y / o Christilla Vasserot. Y por el contrario, tras algunas experiencias en Avignon, especialmente tras el éxito de *La casa de la fuerza* y el trabajo con el horror, ella reconoció la necesidad de aislarse para poder continuar, ante la oleada de aplausos (2011). No obstante, un cultivo bastante exhaustivo de ciertas singularidades o una medida tensión entre vida civil y vida artística no siempre permanece estable a lo largo del tiempo[132].

---

[130] Podría tomarse como ejemplo la disciplina con la que ella se entrega a sus propias escenas y monólogos, pero se extiende al rigor general que siguen sus ensayos. En la película de Fernández-Valdés, se capta un momento que refleja cómo desea Liddell que un actor golpee a otro, con lo que la creadora repite una y otra vez la ejecución hasta lograr aproximarse a la idea decisiva.

[131] Aunque Angélica Liddell no ha declarado posicionarse como el origen o germen de la totalidad de su obra creativa, sí que, al estructurar su trabajo en ciclos obsesivos, localiza los ejes de pensamiento de cada una de las trilogías en su cabeza. Además, a nivel de responsabilidad escénica, casi todos "oficios" que ella desempeña se centran en la construcción de la puesta en escena, la textualidad o el vestuario y los no realizado por ella son emprendidos por alguien de su confianza, como la iluminación por parte de Carlos Marquerie.

[132] Valga como ejemplo la intensidad de trabajos de influencia "mística" que contrasta con las últimas apariciones en prensa de Angélica Liddell. Precisamente, se tornan más contradictorios que nunca en su trayectoria: sus últimas obras *Guerra interior* (2019) y *Veo una vara de almendro, veo una olla que hierve* (2021) se orientan hacia la dilatación de las instancias enunciativas iniciadas con *Vía Lucis* (2015) y la *Trilogía del infinito* (2016). Sin embargo, la actuación cívica emprendida paralelamente se inclina a querer conceder entrevistas y "mostrarse de nuevo ante la sociedad". Recientemente, la aparición de Liddell en medios informativos se ha incrementado tras la concesión de entrevistas a diarios de tirada nacional como *El País* (2021) con Ávalos o *El Mundo* (2022) con Darío Prieto. Por otro lado, se han producido firmas de libros en librerías de Madrid como la Rafael Alberti en abril de 2021. Todo ello converge en una limitación temporal específica. Conviene tener en cuenta que esta decisión no puede considerarse inocente. Desconocer las motivaciones hace que no se resuelva este punto pero,

El hecho de que esta fluctuación de imagen se mantenga con credibilidad se sustenta en un tejido muy armado entre su trabajo artístico y ella misma, así como su cultivo constante, defensa y preservación. Esto implica un equilibrio muy elaborado, que se entrevé en sus apariciones y sus heterogéneas producciones —sean literarias o no. Además, construir una imagen de sí ligada a la postura literaria requiere un mantenimiento de la misma. Aunque todo este repaso induzca a pensar en un trabajo artístico dentro y fuera de las tablas muy medido —aún con el peso de toda su desmesura poética—, es imposible pensar que este proyecto autorial fuera inquebrantable. Cabría reflexionar qué pasa si se violenta la imagen y si se quiebra el marco.

Hablar de una "idea de Angélica Liddell" y de la conservación de la misma induce a pensar en un artefacto incompatible con sus vivencias o su personalidad y, en última instancia, con lo real en su poética. Incluso podría leerse como un cuestionamiento el dolor como motor creativo o el sacrificio como acto poético. No obstante, también se produce la presentación de la persona en la vida cotidiana. Desde el marco de la sociología, Goffman halla en la lealtad, la disciplina y la circunscripción las tres virtudes para que una actuación sea perpetrada con seguridad (2009, p. 256). Sostener tal imagen requiere de un trabajo colectivo, especialmente de los agentes más próximos y los integrantes de su entorno, no solo se sustenta con los esfuerzos de la artista. Ese círculo de presencias de confianza también tiene responsabilidades sobre la imagen de la artista.

Angélica Liddell cuenta con el apoyo y respaldo de su gente de confianza—valga destacar a los valores incondicionales de Liddell, dentro y fuera de escena, tales como Gumersindo Puche o Carlos Marquerie[133]—, por ello la reclamación de un círculo de fieles que se repite en las puestas en escena. De hecho, en un principio el entorno de la compañía Atra Bilis garantizaba cierta unión y una permanencia reiterada en los espectáculos. Así habla con Ruiz Mantilla del amor-odio con los actores y la construcción de su círculo de confianza: "he encontrado a gente magnífica para acompañarme. Nunca me lo hubiera imaginado. Gente con la que me he compenetrado. Yo detestaba a los actores" (2010). En consonancia, durante su entrevista con Adler, también declara que si le importan las críticas es por "trabajo de los actores, que a mí me duele por ellos, que son mi gente, gente maravillosa que está entregándose en el escenario durante cuatro horas" (2017).

No obstante, también se han conocido fricciones puntuales, cuando recientemente expresa que "los actores son ruidosos, tontos, a Beckett tampoco le gustaban. Yo carezco de ese sentimiento de pertenencia a la comunidad teatral, al grupo" (2021). Incluso en experiencias más concretas, Liddell decidió expulsar a actores italianos por falta de conexión personal, tal y como explicó en la entrevista que concedió en la Biennale de Teatro (2016). No es el único choque conocido con Liddell. El mayor proyecto de proximidad al mundo de Liddell se constató con la experiencia del rodaje de la película *Angélica. Una tragedia* de Fernández-Valdés[134]. En esta muestra, se produjo una aceptación inicial del proyecto y, sin embargo, se cerró precipitadamente ante cierto rechazo[135].

---

contextualmente, es necesario subrayar que se produjo durante la pandemia de la COVID-19. En España, el sector cultural ha sido y es gravemente damnificado mediante, durante y tras los estados de alarma, al haber sido sometido a restricciones severas, la clausura completa indefinida de cualquier acto y muchas otras limitaciones.

[133] En otro nivel, en distintos periodos se ha contado con Christilla Vasselot. También cabe destacar el respaldo de la dirección artística de ciertos teatros en España —como El Canal en Madrid— que le programa los espectáculos cada año y de la crítica que le demuestra respeto.

[134] Este filme cosechó seis candidaturas a los Premios Goya en el año 2018, entre ellas a mejor película documental, sin conseguir ninguna nominación finalmente.

[135] No es la primera vez que se produce una grabación del *making off* de un trabajo escénico. Este escenario ya se dio cuando Jeff Dupre conoció a Marina Abramović tal y como testimonian sus memorias: "Filmó el taller [*Limpiar la casa*] y

Por otro lado, cabe valorar la influencia de agentes externos, algo propio del teatro posdramático cuando se inclina a contar con la colaboración de no profesionales. Esta incursión, hasta cierto punto, "incontrolada" puede derivar en sensaciones variadas, productivas. Liddell siempre ha reconocido los beneficios de trabajar con gente no profesional del gremio teatral: "Ils apportent des choses inattendues. Cela dit, je ne travaille pas avec des non-professionnels pour être en position n'y a pas là de concept intellectuel. Tout part de l'expérience vitale, de la rencontré avec des gens qui permettent d'exprimer mon monde" (Abrecht y Desarzens, 2017, p. 299). Tal es el caso de la suma de una pareja de artistas chinos que bailaban en la calle, con los cuales sí entabló una relación para *Ping Pang Qiu.* Atiéndase ahora a la convivencia del proyecto autorial con la audiencia o los lectores.

2.4.1. El papel de la audiencia y de los lectores

Es inevitable pensar en la actitud que audiencia/lectores han desarrollado con los años respecto a todo lo que implica Angélica Liddell. Las preguntas que subyacen a su poética son constantes. En su charla para el periódico *El País* en 2010, Jesús Ruíz Mantilla se interesa por los espectadores al cuestionar "¿Qué buscan? ¿Qué les da? ¿Qué comparten?" a lo que Liddell responde "Que todos somos casi iguales, que a todos nos pertenece la tristeza, la alegría, el dolor" y ante la pregunta de Ruiz Mantilla sobre cómo es el público que acude a sus espectáculos, Liddell respondía "No lo sé. Me gustaría que me amaran todos, que nadie se fuera, sentirme amada. Eso es lo que espero: que me amen" (2010). El mayor peligro al que se expone Liddell es el de no emocionar, de no conmover nada. Sin embargo, la reacción de aquellos que contemplan su obra sí puede haber variado. Observar todas las actitudes de los asistentes implicaría tomar decisiones reductoras ante distintas variantes. También los resultados divergirían si se tratara de un estudio centrado en sus primeras incursiones escénicas o en las últimas. Por ello, solo se formulan unas observaciones generales.

Sin duda, la confusión ha sido una de las sensaciones más emitidas por sus asistentes. No obstante, a parte de la expectación propia de quienes ya conocen a Liddell —porque suele congregar a gente que ya ha tenido contacto con sus textos o *performances*—, hay asistentes que mantienen su admiración e incluso su devoción (por ella, por su trabajo).

Por otro lado, a pesar de la aparente atmósfera consensual que genera Angélica Liddell a su alrededor y la comunión de valoraciones y opiniones "positivas"[136] que, especialmente a partir del *Tríptico de la aflicción,* rodea toda operación creativa bajo la etiqueta de dicho nombre propio, no se puede concebir ni aspirar a una respuesta/reacción homogénea y unánime a su trayectoria. Al afrontar una exposición de sí, tanto en el escenario como fuera de él, suelen surgir escépticas líneas, dispuestas a "abatir" la imagen de la "persona" que se presenta. Desde la sociología, así lo explica Goffman:

> Como integrantes de un auditorio, es natural que sintamos que la impresión que el actuante trata de dar puede ser verdadera o falsa, genuina o espuria, válida o «falsificada». Esta duda es tan común que, […] con frecuencia prestamos especial atención a rasgos distintivos de la actuación que no pueden ser

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

luego decidimos que él y su equipo me seguirían durante el próximo año para grabar los preparativos de *La artista está presente*" (2016, p. 284). No obstante, este proyecto sí se concluyó con un final positivo.

[136] Se entiende por "positivas" la asunción de ser un referente para la escena teatral contemporánea europea, con una apuesta creativa en firme y de contrastado reconocimiento internacional en toda su carrera.

> manejados fácilmente, permitiéndonos así juzgar la confiabilidad de las sugestiones más tergiversables de la actuación. […] Y aunque, de mala gana, permitamos que ciertos símbolos de status establezcan el derecho de un actuante a un cierto tratamiento, siempre estamos listos a abalanzarnos sobre fallas de su armadura simbólica a fin de desacreditar sus pretensiones. […] Con frecuencia sentimos que un actuante honesto puede evitar precisamente estas terribles eventualidades, que resultan del hecho de ser sorprendido *flagrante delicto* en un acto patente de tergiversación (2009, pp. 73-74).

Y más sucintamente, en cuanto a la "mistificación" del sujeto que se gesta y desenvuelve en la actuación, Goffman ofrece su visión: "Cualquiera que sea su función para el auditorio, sus inhibiciones dan al actuante la oportunidad, limitada, de crear una impresión de su propia elección y le permiten funcionar, para su bien o el del auditorio, como protección o amenaza susceptible de ser destruida por una inspección minuciosa" (2009, p. 85). Así, en Angélica Liddell, se debe estimar que sus apariciones generan impresiones diferentes dentro y fuera de escena y se retroalimentan entre sí.

De regreso al caso de Liddell, aunque la continuidad de la actuación dentro y fuera de la escena es parcialmente tangible y se puede valorar que una actitud escéptica ante las tablas se extienda a la lectura de entrevistas y declaraciones, el acopio de opiniones e, incluso, impresiones (parciales o totales) por parte de la "audiencia" en términos generales, se suele armar de manera unidireccional; esto es, a partir de su trabajo escénico. Este campo parece ser el que recibe la atención primaria, se explore después o no su trabajo editado. Es más, inicialmente la crítica teatral condujo la emergencia de Liddell; a veces con obras que eran consideradas herméticas u oscuras que más tarde se revelarían como "molestia" o incomprensión. En otros, esas críticas la llevarían hacia ciertas benevolencias, como lo no acabado (o las debilidades del texto) pero con la solvencia escénica de la llamada "Angélica Liddell Zoo" o "Angélica Liddell". Más adelante, el reconocimiento le ha sido otorgado por parte de la crítica periodística y por los investigadores en las artes escénicas, entre otros. Todo esto presupone y mantiene la unidad entre Angélica González/artista y Angélica Liddell/directora, actriz, performer y voz poética. En este sentido, sí es cierto que el lugar común de lo "enigmático" ha envuelto vida y obra de una artista desde sus comienzos hasta la actualidad[137]. Cabe abrir un último apartado a continuación centrado sobre las problemáticas que implican el proyecto autorial que ha elaborado.

2.5. PROBLEMÁTICAS

Es evidente que el paso del tiempo ha redirigido tanto los intereses de Liddell como sus métodos de trabajo y exposición hacia diversos puertos. Igualmente las observaciones y apelaciones de la crítica, así como el trabajo de los estudios teatrales, están en permanente recodificación, lo cual ha motivado cambios en las consideraciones teóricas sobre la artista o su espacio de trabajo y su lugar en el campo cultural. Este "constructo Liddell" que divide la responsabilidad de creación entre diversas agencialidades y enunciaciones, sean propias o ajenas, también se sujeta a fórmulas impresas en su marco histórico y sociopolítico. Inevitablemente habrá que repensar

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[137] La pertinencia del adjetivo solo se explica en un sentido amplio, ya que seguramente sea el único que puede aplicarse a su caso con cierta flexibilidad y, así, abarcar desde la vida civil/artística suicida, de sus primeras obras, hasta el halo de misterio sacral que reciben sus últimos trabajos.

las problemáticas de las bases creativas al pertenecer a un (poli)sistema en constante cambio. Es importante pensar la inclusión de esta artista en los circuitos de mercantilización cultural (sea sobre las tablas o sobre papel) y cómo esto ha provocado la adjudicación de ciertas etiquetas. Conviene reflexionar en torno a las contingencias de su posición en el campo cultural ante las metodologías y herramientas de las que se ha servido.

Liddell cultiva exposiciones de sí en su poética e, incluso, de la utilización material de "sí", lo cual abre el planteamiento de una exposición excesiva de lo íntimo, a riesgo de la "extimidad" de base lacaniana. ¿Qué ocurre si se está alcanzando un "yo" hecho producto? Cabe preguntar si el "yo como producto/discurso" consumible conserva la voluntad crítica o si, en su reproducción fuera del aparataje liddelliano, construido más allá de lo artístico, pierde su eficacia. Lo mismo ocurre con todos aquellos "productos/libros" que portan la firma de Angélica Liddell y su extensión hacia el futuro[138]. Habrá que hablar del peligro de la museificación del yo.

Desde una perspectiva combativa, Boris Groys subraya la importancia de este conflicto en el artista contemporáneo y la producción de un yo público: "Es claro que los artistas de vanguardia se convirtieron en una marca comercial hace tiempo. Siguiendo esta línea de argumentación, es fácil percibir cualquier gesto autopoético como un gesto de mercantilización del Yo" (2016, p. 17). También subraya su "comodificación" del yo, por ello el pensador alemán aboga por pensar el arte en términos de poética, no de estética (2016, p. 15)[139]. No obstante, las aportaciones más lúcidas sobre este aspecto también se encuentran en los teóricos del discurso. En términos dialogantes con Meizoz y, en segundo nivel, con Booth, este riesgo se implanta desde la imagen de autor, concepto de Amossy. Cuando esta se consolida, sufre el peligro fagocitarse y entrar dentro de una mercantilización que, incluso, pueda reducir su carga y espíritu críticos. Es útil rescatar aquí a Meizoz y sus comentarios sobre la *personalización de la obra*, como una metonimia del autor, en el creciente régimen de singularidad: "De esta personalización de la obra surge una nueva percepción de las producciones artísticas en su materialidad. Poco a poco, se empieza a observar un fetichismo de la grafía del autor" (2015, p. 33)[140].

Al final resulta ineludible que Angélica Liddell sea vista como producto cultural. Sin embargo, reside en su poética la capacidad de quebrar esta dinámica al conservar y cultivar el sustrato crítico, político. Por un lado, su continua evolución de intereses, que alberga cierto impulso rupturista con lo teatral-performativo previo y consigo misma, parece evitar que se consolide en una estructura inmóvil, esto es, su condición de estar constantemente en proceso de trabajo, de pensar(se), de construir(se) puede entenderse como mecanismo contra la mercantilización. Además, ser consciente del entramado de *ethea* también contribuye a una

[138] No es cuestión de observar la obra de Angélica Liddell como un almacén de piezas —y así desprenderlas de todo el sentido social y en los cuerpos que sustancia su trabajo escénico— o sus libros, como una colección, pero el objetivo de esta tesis es estudiar los otros materiales potencialmente escénicos de Angélica Liddell, principalmente los poemas.

[139] Más literalmente maneja autoficción y museificación del yo Robin quien los aplica a los comentarios de Christian Boltanski sobre su propia obra cuando este trataba de "constituirse a sí mismo en museo, en especie de oficina de objetos perdidos" (2005, p. 52), esto era, una "experimentación sobre las ficciones del yo, sobre un yo vacío" (2005, p. 52). No obstante, esto no deja de ser un estudio de caso que no es el foco de la presente investigación.

[140] No solo es la grafía, sino que va más allá. Meizoz dedica un par de páginas a la marca asociada a la idea de autor. Así declara: "Premièrement, un marque est une réalité juridique et commerciale, mais avant tout elle suppose un jeu de langage: lorsque la marque s'origine dans un nom propre, son usage évolue alors vers celui d'un nom commun. Le nom du créateur devient le nom de l'objet. […] On peut ainsi parler de l'ethos d'une marque en élargissant cette notion venue de la rhétorique" (2016, pp. 75-76).

resistencia activa, ya que en y tras el "yo" hay mucho más que una relación directa y transparente entre autor y enunciación. Por otro lado, en cuanto a la imagen de autora y la dinámica que abrían Amssoy y Meizoz, habría que contemplar la colección de todos los textos de la autora por parte de sus seguidores, pero seguramente no por las enunciaciones del yo de manera específica, sino por ser actual "símbolo" de la "vanguardia" del teatro español.

En otro orden, las siguientes líneas se preguntan qué pasa cuando el yo hacedor y el yo que articula la voz no coinciden; es decir, se pregunta por la documentación de la *performance* y su realización sin Angélica Liddell[141]. Aunque no parezca relevante en el marco de la escena, sí lo sería cuando existe una primera persona sólida en la actividad creativa que, además, rondan los límites de la autoficción y que alimenta una postura literaria que sobrepasa la esfera de lo meramente artístico.

Este asunto ya había sido muy levemente aludido, en sus inicios, por José Ramón Fernández, quien observa en Liddell un espectro de posibilidades en potencia, que habría que reconsiderar hoy en día: "A veces ocurre con los autores que montan sus propios textos que entre la profesión se produce una especie de temor a entrar en competencia con su mirada de autor. […] En el caso de Angélica, que suele ser actriz y directora de escena en sus obras, apenas se han podido ver las aproximaciones de otros directores a sus textos […]" (2000, p. 25).

Ser considerado más teatro que *performance* reabre el debate del registro de la actividad artística —sea de los textos, de las imágenes o de los restos de la acción— y su conservación. En pocas palabras, el arte de la *performance* ha sido reconocido como cambio; implica "evento", inestabilidad (Fischer-Lichte, 2014, p. 41) por tanto su "archivo" nunca será en los mismos términos que lo considerado "teatral"[142]. Por un lado, Patricia López-Gay trata las problemáticas de archivo en el terreno de la autoficción —aunque centrada en Vila-Matas y Marías. Para ella, "los archivos autoficcionales de vida no son una tentativa de *totalización* del mundo, sino que buscan persistentemente *relacionar* fragmentos del mundo entendido como totalidad inarchivable" (2017, p. 255)[143]. Por otro lado, Lola Hinojosa dedicó su capítulo, en *Llámalo performance*, a indicar que no se despiertan los afectos de igual manera tras observar realizaciones de *performances* de Marina Abramovic por parte de otros artistas (2015). Esto resulta especialmente relevante porque la poética de Liddell halla en este alcance uno de sus ejes más estimulantes.

Una edición de los textos (escénicos) influye en las posibilidades de que artistas ajenos a un círculo de trabajo más cercano y de confianza tomen la iniciativa de llevar a escena

[141] Ya se ha señalado que los cometidos artísticos de Liddell parecen relacionarse íntimamente con las funciones troncales de sus espectáculos y textos. Así que aquí solo se atienden casos en los que ni la dirección de escena ni la articulación monologal recae en Liddell. La artista parece no albergar el mismo interés por otras profesiones. Durante una entrevista para la publicación *Primer Acto*, de Francisco planteaba a Liddell la posibilidad de dirigir textos de otros, a lo que la artista responde: "No me siento capaz de ello, de abordar otro mundo con otro texto. Como actriz sí, me encanta que me dirijan" (2002, p. 138). De este modo, el vínculo entre texto-mundo creativo parece más infranqueable que ponerse en manos de otra persona como actriz. Tal vez considerar el ser actriz una profesión distinta sea una respuesta, que sí permite el mantenimiento de una distancia con respecto al artista. Recientemente, en la entrevista con Ávalos, Liddell va a un paso más allá, coherente con la línea de "sumisión" que actualmente cultiva: "sí aceptaría trabajar como esclava. En 2013 le dije a mi ayudante de dirección que quería que Israel Galván me rompiera todos los huesos del cuerpo taconeando encima de mí. Llegamos incluso a escribirle. En el cine, trabajar como esclava de Albert Serra me haría muy feliz" (2021).

[142] Sobre la misma base planteaba su reflexión Isaac Lourido en su intervención en Oporto como parte del coloquio del Proyecto de Investigación Internacional POEPOLIT "O poético e o político na actualidade".

[143] En el caso de Liddell, al servirse de distintas etapas de su vida como materia prima de sus exploraciones, no se concibe con una voluntad de compilatoria, como un artificio de "momentos vitales". Así no existe una estudiada perspectiva de continuidad archivística, si bien los libros editados plasman ciertos mínimos y las *performances* grabadas para Centros de Documentación se almacenan como fondos.

determinados espectáculos. Afrontar dicho reto, aun con la persona creadora en activo y la poderosa referencia del estreno de los espectáculos, dirigidos por el mismo "productor" de escena, supone un cuidado y un esfuerzo notable. Al preguntarle por el hecho de que otras personas que no son él o de su círculo trabajen sus textos, Rodrigo García decía que: "Te guste o no lo que hagan con tu obra, si no estás agradecido eres un mamonazo. Asimismo, nunca sentí curiosidad. Si puedo evitarlo lo evito, no voy a ver mis obras montadas por otros. De lo que sí disfruto es del contacto con los traductores" (Tamames, 2020, p. 593).

Aunque parezca que el cordón umbilical que une obra y creador es inapelable en el caso de Liddell, sus textos pueden subsistir sin su personal mediación. Es más, sobre los trabajos liddellianos se constatan diversos intentos de llevar a las tablas sus piezas. No obstante, la crítica no siempre ha alabado los mismos empeños ante la ausencia de la artista original. *Mi relación con la comida* fue puesta en pie por la compañía La República, dirigida por Fernando Rengifo, en 2006. No obstante, tal vez la más conocida aproximación a la figura del "yo" escénico sin Liddell la haya encarnado Esperanza Pedreño, junto a Isidro Paterna, en una apuesta de El Buco Producciones para llevar una puesta en escena de *Mi relación con la comida* al Teatro Galileo de Madrid el 4 de noviembre de 2014. En cuanto a la recepción, Noelia Camacho entrevistó a Pedreño que reconocía un fuerte compromiso con el texto. Comulgar a todos los niveles con la propuesta suponía una ventaja para ella, que a su vez ve reducido el filtro "ficcional" que rodearía el montaje, incluso hasta asumir el pronombre de primera persona del singular:

> Yo estoy muy de acuerdo con lo que dice el montaje. Esta obra, este tipo de teatro es mi acto de rebeldía. Cuando termino, me quedo muy conforme, no sufro como actriz. La obra apela a una forma intelectual de lo que, creo, debería ser el teatro. Establece unas preguntas que el público debe hacerse. Para mí es un placer. No puedo contárselo de otra manera al espectador. Por eso, lo defiendo a muerte (2016).

Al crear una vivencia compartida del teatro con Liddell, también resultaba muy interesante una reflexión a propósito de las características de la conexión "afectiva" que la obra puede establecer con el espectador que, como señala Pedreño para el diario *Las Provincias*, no se relacionan en exclusiva con lo doloroso, sino con la enunciación y con la proyección intelectual:

> En favor de la obra he de decir que es un largo poema que está escrito sin acotación de ningún tipo. Es una vomitona de realidad, que rompe eufemismos y que tiene un lenguaje muy directo. Abre heridas en el público y es algo que está muy bien porque el teatro debería conmover y proporcionar un debate por encima del entretenimiento. Pero no es tan dura como se puede pensar. Juega mucho con la bufonada, con la hilaridad. Te ríes aunque lo que te están contando son verdades como puños (2016).

Contar con una declaración de otra profesional del mismo campo ayuda a reforzar la búsqueda de Angélica Liddell, incluso a expandir su objetivo de la movilización del espectador por el pensamiento. Ambas se situarían en el mismo plano real en el que se inserta la voluntad de la pieza, aunque la garganta fonadora que no articule no sea la de Liddell. Aunque la génesis dolorosa sí esté en Angélica Liddell, la ejecución no requeriría el mismo grado de afección, solo de compromiso.

La convicción también la alcanzaba para Marcos Ordóñez sin necesidad del artificio: "Quiero decir que, tal como lanza y respira y vive el texto Esperanza Pedreño, hasta inmóvil me atravesaría. A pelo" (2015). Del mismo modo y aun con ciertas reservas sobre las acciones en escena o la contundencia, Miguel Ayanz escribió, en ese momento, una breve crítica a la puesta en escena alejada y soportada sin problema por otra persona que no fuera del círculo liddelliano: "Es interesante hoy comprobar cómo la obra no es un traje a medida, sino un material dramático de libre uso: Pedreño, actriz con mayúsculas, lo asimila en una interpretación memorable. Suya es la rabia de Liddell ante la pobreza y el hambre, suyos la ironía y el sarcasmo hacia el *statu quo* que lo permite" (2014). La enunciación adquiere un cariz más singular, sin recurrir a la imitación de la expresión excesiva de Liddell, si se sigue a P.J.L. Domínguez: "Última mención para la voz de la actriz. Usa a veces un tono nasal que otorga a las palabras un matiz difícil de describir, entre la ingenuidad y la ironía. Un logro" (2014). En efecto, las mismas virtudes de la actriz eran subrayadas por Santi Fondevila, aunque él insista en la pesadez del texto: "La capacitat terapèutica de l'art no garanteix que el que és positiu per al creador ho sigui també per a la resta" (2015).

Otro buen ejemplo es que, en 2007, Producciones Adolfo Simón y Dante Teatro pusieron en escena *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* de Angélica Liddell en la Sala Triángulo. Este último caso es interesante por ser una de las pocas obras que Liddell no ha trabajado desde la escena y simultáneamente el "yo" construye sus enlaces con la artista. La pagina web "Que revienten los artistas" recoge una noticia de Juan Ignacio García Garzón para el *ABC Cultural* donde Adolfo Simón valora la experiencia de trabajar con un texto de Liddell:

> Creo que Angélica escribe en trance, como una médium y si estás disponible, la experiencia de trabajar en su obra se convierte en eso, en un rito ancestral donde el tiempo se detiene y te obliga a caer en un abismo del que van surgiendo flores monstruosas de gran belleza que hablan por sí solas en la escena, creando un universo único y transformador para quien lo hace y quién lo observa desde el escenario (2016).

El estreno por parte de Producciones Adolfo Simón y Dante Teatro escasamente acaparó comentarios ya que la crítica apenas mencionó algo de la puesta en escena. El común denominador entre noticias destacaba que el texto había sido galardonado con Premio Dramaturgia Contemporánea de Casa de América y el festival Escena Contemporánea. Rafael Esteban, en el periódico *El Mundo*, aprovechó la circunstancia para hablar de la entrada de Liddell en el CDN y su derecho a ello, fuera de cualquier concepto de privilegio (2007). J.I.G.G. en el diario *ABC* sí se molestó en valorar la decisión de Adolfo Simón en dividir el monólogo "para ofrecer un espectáculo de suma dureza, descarnado, al borde de la agresividad (aunque medida), desasosegante e impregnado de oscura belleza intransigente" (2007). E incluso subrayó cierta similitud lograda por el trabajo escénico: "Los intérpretes se dejan la piel en el pequeño escenario de la Sala Triángulo, entregados a sus cometidos de gran exigencia física y psíquica, en un montaje áspero y tan inquietante como lleno de interés, aunque, lo subrayo, no para todos los públicos" (2007). Un par de años más tarde, Rosa Molero afirmó respecto a las decisiones de dirección: "El espectáculo es sin duda impresionante. Por una parte el propio texto implica una dureza y una agresividad que remueve al público. Por otra, la apuesta de Adolfo Simón permite que las palabras nos lleguen de manera más directa, más cercana y por

tanto, más impactante" (2009). Por último, es Manuel Barreiro para el periódico *La Voz de Galicia* quien lanza una advertencia:

> *Nubila*, más que un drama o un diario, pretende ser un testamento estético y ético sobre el arte y la vida. Para los que lo llevan a escena supone «vivirlo apasionadamente, como fue escrito, dejando el sueño y la realidad en el camino para abandonarse al rito brutal y aceptar que el fracaso también es un equipaje, en la vida y el teatro. Y a pesar de no sentirse amado nunca, y aún así, seguir en el inútil empeño» (2009).

Mediante estos dos ejemplos vinculantes se evidencia que otras compañías pueden trabajar con los textos impresos de Liddell, aunque el número de reseñas que reciban es siempre menor. Por otro lado, parece inevitable ser absorbido por el universo liddelliano y saber recoger núcleos de su trabajo se torna fundamental para tener opciones de alcanzar la transformación de los espectadores.

Por lo demás, solo cabe contemplar una mínima relación de piezas abordadas por otras compañías. Aunque es más antigua, en 1999, Ernesto Caballero produjo *Suicidio de amor por un difunto desconocido* en el V Ciclo SGAE de Lecturas Dramatizadas. Respecto a *La casa de la fuerza,* la heterogeneidad de aproximaciones dibuja un espectro sobresaliente. Cabe destacar la perspectiva "convencional" de la compañía Kilimak Teatro, dirigida por Javier Liñera en 2019. Más selectiva ha sido recientemente la Compañía de Teatro da USC, con una producción estrenada en mayo de 2021, dentro de la XXI Mostra de Teatro Universitario de Galicia, donde contemplaban tan solo un intervalo de páginas; de la 52 a la 82 del texto de Angélica Liddell.

Una distinción aparte merece la compañía Escuela Navarra de Teatro (ENT) que en 2018 produjo una puesta en escena llamada *Eché mi corazón a freír en la sartén*, bajo la dirección de Ramón Vidal, basada en los textos de Angélica Liddell. El cartel del espectáculo incluía la siguiente aclaración: "es una descarnada reflexión sobre la condición de la mujer en el siglo XXI y, por extensión, sobre el machismo". Tal ha sido su repercusión que, desde entonces, cada año ha obtenido un espacio escénico en torno al día 8 de marzo, Día de la Mujer. En cuanto a la reacción de la crítica no se encuentran importantes aportaciones.

En torno a *El Matrimonio Palavrakis,* la compañía Katarsis, Mía Cía, con la dirección de Maite Sánchez y Josep P. Ortiz hizo una propuesta escénica en 2006. Más tarde, surgió la iniciativa de la compañía Teatro Círculo, dirigida por Beatriz Fariza en 2013. Enrique Herreras le dedicó una nota de prensa con el título "Bailes, susurros y conmociones", donde mostraba reservas sobre el impacto ocasionado en sus espectadores: "[…] no termine de contagiar al espectador. Hay más distanciamiento que sangre y obscenidad. Se debiera unir más las turbadoras palabras con imágenes igualmente turbadoras" (2013).

Queda claro por tanto que sí es viable que otras compañías se acerquen a los trabajos de Liddell, aunque este ejercicio no respalda que el impacto, el despertar afectivo y, en última instancia, la transformación del espectador se logre en los mismos términos que de la mano de la artista original. Además, también parece estar claro que el compromiso del elenco con el texto debe existir para hacerlo propio, por tanto se intuye que la relación entre el enunciador y los discursos del yo no son tan débiles ni tan fácilmente intercambiables como en otros casos.

Los capítulos uno y dos de esta tesis comparten ciertas bases que permiten una aproximación en firme al sujeto del enunciado y al sujeto/instancia de la enunciación, así como

a las imágenes de sí proyectadas por Angélica Liddell. Así pues, es objeto de ambos capítulos estudiar su postura literaria, aunque cada uno tenga autonomía por sí mismo. Todo ello contribuye a la construcción del proyecto autorial de la artista.

No se pretende hacer de estos dos primeros capítulos una aglutinación de motivos para defender una visión impuesta de la esfera liddelliana. Tampoco se trata de un cuestionamiento a su poética, sino de construir una lectura teórica de Angélica Liddell, en tanto poco a poco avanza hacia convertirse en una artista consagrada. Se ofrece un panorama de claves teóricas desde las que pensar todos los campos que implica (ser) Angélica Liddell. Valga reconocer que, lejos de comulgar con visiones devotas de la identificación de una poética, trayectoria artística e incluso resultados de la exposición de un trabajo, con la persona real y civil que lo desarrolla o simultáneamente, en el extremo opuesto, lejos de su asimilación plenamente ficcional, esta tesis es sensible a la naturaleza híbrida de una exposición de sí muy pensada y elaborada. Así se construye una postura de ser y estar en permanente reequilibrio.

Este segundo capítulo se ha encargado de una parte más concreta de su trabajo: introduce la idea del poema actual. Numerosos son los estudios que se encargan de los proyectos escénicos que desarrolla Angélica Liddell. Aun así, no todo su material creativo se abarca bajo el enfoque teatral-performativo. La baja atención a los poemas, entradas de diario o fotografías convierten estos textos en focos de interés para un acercamiento investigador más actual a la artista. Además, hacer dialogar los poemas con las líneas teatrales fundamenta una visión más integradora de todos los prismas de su trabajo. Al priorizar sus poemas, este capítulo sienta las bases para el resto de la tesis y garantiza un enfoque original sobre estas textualidades subordinadas.

También se encarga de exponer la porfía permanente entre escritura y praxis, entre *logos* y acción que acompaña toda la trayectoria de Liddell. En última instancia, esto la inserta en un debate actual sobre la capacidad de acción real de las artes. Más adelante, observar a Liddell desde las herencias finiseculares de la modernidad estética otorga la visión retrospectiva de una poética artística híbrida, que se sitúa constantemente en un límite. Estos dos subapartados funcionan en paralelo al conformar, en última instancia, las dos caras de Angélica Liddell: la antigua y primitiva —incluso decimonónica y barroca, a pesar de lo paradójico—, frente a la acción contemporánea y performativa.

De este modo, la localización en el "entre" es fundamental en esta artista. Hasta ahora se ha visto en Angélica Liddell una postura singular que emerge en la cohabitación con el ser civil y la civilización, pero en su separación de ambos: Angélica Liddell se resiste a la idea del ser en comunión con lo plural y lo común, tanto aplicada a sí misma como a la recepción de su espectador. Además, también se sitúa en otra posición "entre": desafía lo preexistente —literario o espectacular— y simultáneamente se empapa de la tradición literaria occidental.

Tampoco se olvida una visión global de la posición liddelliana. Liddell se sirve de su poética insertada en lo sistémico para aspirar a acciones que, dentro de la maquinaria, sean quebradoras de unas prácticas y de las maneras de pensar dominantes a día de hoy. Así se puede hablar de unas instancias enunciativas, de unas imágenes y de una postura liddelliana disidente.

Calibrar una poética de la desmesura, que se ha calificado de excesiva, y de los deseos resulta complejo. Sin embargo, mediante una segregación perimetrada por los ciclos obsesivos de la artista se podrá realizar una aproximación más ecuánime. En el siguiente capítulo se

aborda la incursión de Angélica Liddell en el campo de los crímenes contra la humanidad, genocidios y masacres. El capítulo cuatro aborda el tema de la belleza y el horror, mientras que el capítulo cinco se encarga de la línea de inspiración mística. En todos los casos, la atención de Liddell sobre el ser humano en particular y las formas sociales en general se descubre en cada incursión teatral, poemas y cualquier otra manifestación artística.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3. LA OTRA HISTORIA/IDEA DE LA HUMANIDAD

> Sin embargo, mi valle, al que vuelvo a subir, está desierto, las casas no tienen luces. Puedo apagar también las luces del coche, no encontraré a nadie, nadie tendrá que ceder el paso. No veré ningún rostro ni oiré ninguna voz. Y esto me parece injusto y malvado. En la ciudad era espectador, aquí tengo que vivir. ¿A dónde han ido? ¿Por qué se han ido? (Morselli, 2009, p. 11)

El capítulo anterior se proponía señalar la heterogeneidad de informaciones que pueden intervenir en la conformación de la postura de la artista. Se analizaba cómo los mitos eminentemente finiseculares aportan un abanico de recursos que nutren la actividad profesional del creador, su presentación de sí e incluso su postura. Además, si el artista muestra un interés específico por la soledad o el aislamiento, puede fortalecer la solidez de dichos mitos y el intercambio entre el artista y el mito de artista se enriquece con cada aparición, sea literaria o no.

Aunque el epígrafe de Guido Morselli parece suscribir esta dedicación, abre un nuevo escenario. Esta cita presenta una voz enunciadora que asiste a un acontecimiento sin precedentes: la repentina desaparición del género humano la misma noche que el protagonista pretendía suicidarse. Precisamente plantea cómo el ser individual —que comulga con la idea de soledad, aislamiento e incluso extinción— se relaciona con la idea de ser en conjunto antes y después del evento que impide lo social. El sentirse actuado en un escenario social conduce al personaje de Morselli a tomar un lugar activo ante unos términos conocidos que se han reinventado ante unas circunstancias desconocidas. Las dos preguntas —¿A dónde han ido? ¿Por qué se han ido? —, enunciadas del "yo" hacia el "ellos" de los habitantes desaparecidos, no solo marcan lugar y causas de lo inexplicable, sino que también sitúan al enunciador como objeto de reflexión; esto es, un cuerpo pensante de su posición, de su actuación y de la definición de sí en relación con su entorno. Incluso connotan que dicha relación debe resignificarse ante el acontecimiento. Con la sobrevenida desaparición, la voz protagonista se convierte en el único agente que conserva la capacidad de obrar, que puede enunciar y que tiene una vida activa.

Además, el epígrafe también presenta una dimensión postural: *Dissipatio humani generis* fue la última novela que escribió Morselli antes de su suicidio. Por tanto, existe un paralelismo entre los diversos estratos de lo literario y lo civil. Así pues, la bisagra entre el ser/sujeto/individuo y las reflexiones sobre la sociedad y el pacto social también se materializan en la cita de Morselli.

Por otro lado, el breve fragmento de Morselli incita a pensar qué se entiende por mirar y si es (siempre) una actividad pasiva. La circunscripción de la facultad de observar se produce en el mundo del capital desde dos regímenes de la mirada que desarrolla Marina Garcés: uno "[…] esgota hoxe a totalidade do visíbel e proclama que non hai máis nada que ver […]" (2009, p. 76) y otro presenta "[…] a xestión da vida á vez como autores e como público da nosa propia imaxe" (2009, p. 77). Mientras que la segunda vertiente fue explorada en el capítulo anterior,

el primer régimen es materia de este tercer capítulo: precisamente la "sumisión" a los segmentos de realidad más visibles y la invisibilidad de todo lo restante forman parte del marco contextual. Aun en este escenario sistémico, ser espectador no implica la pasividad, tal y como Rancière reivindica en su célebre propuesta: "La emancipación […] comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción" (2010, p. 19). Sobre dicha sujeción se establece la piedra angular que lleva a Angélica Liddell a proponer su teatro, poesía y trabajo político. La movilización de sí, mediante el sacrificio y la tragedia individual (y colectiva), será la movilización del otro.

A pesar de los paralelismos con Morselli, Angélica Liddell no precisa presentar una desaparición masiva de la humanidad para revisar qué implica ser humano, el hecho de pertenecer a un estado y/ o (con)vivir en sociedad. Pero sus deseos de extinción unidos a sus meditaciones sobre las diversas formas de barbarie y sobre las atrocidades del ser humano componen un marco interesante para transitar de la cita de Morselli al interior del capítulo tres, que se encarga de pensar si es posible otra idea de humanidad, otra idea de civilización y, en última instancia, otra idea de historia, de relato.

Conviene proponer un mapa de seguimiento del capítulo. La dimensión política que se desenvuelve en este apartado ancla sus fundamentos en piezas literarias y espectaculares de Angélica Liddell concentradas entre los años 2003 y 2009 aproximadamente —aunque se podrían extender hasta 2011 y 2013 con las dos primeras piezas que componen *El centro del mundo*. Por ende, los títulos repasados en profundidad serán: la trilogía *Actos de resistencia contra la muerte — Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Y cómo no se pudrió, Blancanieves* (2005) y *El año de Ricardo* (2005)—, *Perro muerto en tintorería* (2008), *La casa de la fuerza* (2006, 2011), *Mi relación con la comida* (2005), *"Maldito sea el hombre que confía en el hombre": un projet d'alphabétisation* (2011) y *Ping Pang Qiu* (2013). Secundariamente también se mencionará *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Todas ellas tienen puntos en común y se intercalarán, de manera yuxtapuesta, a poemas y textualidades no estrictamente teatrales de *Los deseos en Amherst, Una costilla sobre la mesa, Dicen que Nevers es más triste* y *2006: la historia es la domadora del sufrimiento.*

Esta fracción de su trayectoria ha recibido mayor atención crítica e interés mediático o periodístico al albergar trabajos como *El año de Ricardo* o *La casa de la fuerza*. No obstante, este conjunto de obras integra el ciclo político o, en términos más afines a Liddell, la "obsesión" política[144]. La artista no articula un compromiso político global sobre los conflictos a gran escala, sino que aborda figuras y voces enunciadoras capaces de enunciar al ocupar espacios marginales en los sistemas sociopolíticos tradicionales, como el bufón o el loco, o emerger ante las formas más actuales de barbarie en los siglos XX y XXI. Esto genera que los focos de discusión sean concretos, como el drama de inmigración a Europa, la realidad de China o la violencia cotidiana contra las mujeres, a pesar de pertenecer a marcos mucho más amplios,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[144] Ante observaciones por parte de la crítica que situaban un cambio notable de sus intereses creativos tras el *Tríptico de la aflicción* hacia un dolor común a la humanidad, Angélica Liddell respondía en una entrevista con Eguía Armenteros: "Fue una transición inevitable, en el sentido de que me resultaba imposible, absolutamente imposible, escribir acerca de otra cosa. Era un dolor-humanidad que se me imponía de una manera atroz" (2007, p. 193). El final de dicho sentir se localiza tras *La casa de la fuerza.*

como la hipocresía occidental[145]. Aunque se ha asociado su poética con la aniquilación de las sociedades del bienestar y del confort, el presente capítulo también pretende exhortar a la realización de las lecturas políticas más cercanas a la disidencia o la resistencia sobre el trabajo de Angélica Liddell.

Aunque las propuestas que construye Liddell sean limitadas sobre realidades concretas, todas ellas se unen por un sustrato común que se erige desde su poética. De este modo, imponer una aproximación metodológica única discriminaría inevitablemente los matices que Angélica Liddell se encarga de cultivar. Aunque en algunos momentos dominen las aproximaciones a la filosofía política posmarxista y a la biopolítica, no se impondrá una perspectiva señera. Si bien tampoco se realiza un repaso exhaustivo sobre las principales aportaciones de ambas teorías políticas, se recurrirá a sus aportaciones puntualmente para aclarar miradas singulares de "momentos políticos" concretos, si se toma cuidadosamente el sintagma de Rancière (2011).

También conviene señalar que parte de la agenda de este capítulo atañe a la construcción de un marco para la visión de lo político bajo el neoliberalismo contemporáneo. Sobre bases conceptuales como la "persona" o la "colectividad" se asientan múltiples doctrinas o sistemas de la filosofía occidental, que quedan en el trasfondo filosófico para abordar las democracias occidentales. Otra base que refuerza el desarrollo de este capítulo se localiza en el estudio de la comprensión histórica de las prácticas de "dañabilidad" y "vulnerabilidad". Específicamente, se aborda qué se entiende por una creación poética que cultiva cierta vertiente política en relación con los crímenes contra el ser humano, genocidios, masacres y otras formas de barbarie. Si bien los acontecimientos vitales, como la muerte, son el tejido común de las fases de pensamiento liddellianas, desde una perspectiva política, esto se traduce en que la columna vertebral del capítulo se erija sobre el sufrimiento como columna vertebral de la humanidad.

Por otro lado, se podría hacer una relación de autores que establecen compatibilidades con los trabajos de Liddell. Sin embargo, las mayores afinidades devienen de confluencias actuales (y aún activas) con coetáneos que trabajan en Europa. Rodrigo García y Romeo Castellucci serán los creadores elegidos para acompañar el desarrollo de este capítulo. Son tres autores que no comparten sus posiciones ideológicas; más bien el tratamiento de los conflictos los inscribe en coordenadas análogas. Aunque no se desarrolle una confluencia plena con la Socìetas Raffaello Sanzio, esta agrupación ya trabajaba escénicamente a finales de los noventa muchas de las propuestas que se reflejarán en Liddell y García unos años después. Por su parte, el acto de compartir determinada cartografía "temporal" sí se ha señalado en el caso de García, con sus analogías poéticas a partir del año 2000. La lectura paralela entre Liddell y García —como figuras, poéticas y trabajos— los ha llevado a recibir las apelaciones de los *enfants terribles* del teatro hispánico contemporáneo[146].

En resumen, se comienza por un preludio encargado de establecer el pensamiento sobre lo político contemporáneo, concretamente respecto a la esfera del poema; tan solo una breve aproximación servirá de preámbulo para cimentar un pensamiento situado que avance el marco

[145] Secundariamente, es de interés comprobar si logran conservar el componente de resistencia y molestia que las originó fuera de las manos de Angélica Liddell.

[146] En el caso de García, las interacciones se efectúan desde sus poemas o textos teatrales. Sin embargo, la producción del *logos* en la Socìetas Raffaello Sanzio solo se realiza desde la escena. En una entrevista con Caruana para el diario *Público*, el artista italiano declara: "yo trabajo mucho con textos. Lo que pasa es que no los ilustro. El teatro no es una rama de la literatura, sino un arte de la carne" (2008). Por tanto, más relevante es la encarnación de la voz y el trabajo sobre el mirar del espectador, que afecta a los trasvases de la poética a la postura literaria de Liddell, pero no a una presentación de sí ni a la conformación de *ethe* enunciativos.

de creación de Angélica Liddell. En él aparecerán conceptos como resistencia, vulnerabilidad e intimidad. El apartado 3.1. se ocupa de establecer la idea de lo que se llama teatro político y su pertinencia actual, así como la implicación afectiva de lo teatral-performativo y la atención al espectador. Resulta difícil fraccionar las partes de una argumentación teórica que se nutre de una misma base creativa. De este modo, en un primer subapartado con un enfoque plenamente teatral, se trata la relación que Liddell entabla con el estado, las implicaciones representativas y las voces marginales, como la de los locos y los bufones. La aproximación a los poemas se hará mediante el segundo subapartado: la creación de un diccionario propio y otra historia de la civilización (occidental) —que abarca desde los "*ethe* del yo" como la desposeída o la marginal hasta la ermitaña, la huraña.

3.0. BREVÍSIMA INTRODUCCIÓN CONTEXTUAL

Si se habla de daños y crímenes contra la humanidad, los ejemplos son incontables a lo largo de los siglos. La historia del sufrimiento humano y del dolor se ha supeditado al mal. Todos son conceptos y experiencias que forman parte del patrimonio del ser humano. La investigadora Ana Carrasco-Conde dedica su último libro a plantear una explicación diacrónica. Así dice:

> En la tradición filosófica, los rompecabezas habituales en los que hemos estado inmersos para explicar el mal son tres y los tres deben ser repensados: aquel que sostiene que existe un orden bueno frente al que se opone el acto calificado como «malo» (Platón, Agustín de Hipona, Schelling); aquel según el cual el orden mismo se basa en una convención de lo que se considera bueno o malo (Sade, Bataille); o el que afirma que el mal es resultado de un orden estructural que no sólo lo produce (Arendt, Adorno), sino que lo normaliza (Segato) (2021, pp. 20- 21).

Justamente, en la última etapa de su itinerario por las principales propuestas filosóficas que abordan el mal —esto es, de lo cruel y lo cruento para acercarse a lo crudo—, la filósofa madrileña se aleja del mal identificado con el acto hacia el mal entendido como parte de un orden específico o, incluso, normativizado.

> La repetición del mal se produce, en definitiva, por un modelo operativo interno de funcionamiento que no es sólo individual, basado en nuestras experiencias y tendencias, sino también social. El mal no se agota en las tres perspectivas habituales para abordarlo: el agente, la víctima o el orden, sino en la dimensión de un «entre» cuyas dinámicas dan forma a lo que entendemos por mundo y propician la irrupción del mal cuyas formas, por normalizadas, son a veces imperceptibles salvo para aquel que recibe un daño y no entiende, ni siquiera él mismo, cómo se ha hecho la herida. No es por tanto, natural, pero tampoco eminentemente social, sino que forma parte de la naturaleza intersubjetiva de los seres humanos (2021, pp. 200-201).

De este modo, el mal se desliga de la ontología o la moral en pos de una visión estructural o sistémica. Hoy por hoy, los casos de exterminio de la población en diferentes zonas de Europa son un lugar común para cualquier persona. No obstante, también se abordarán algunas

realidades fuera de dicho entorno. El repaso de la historia se enfrenta a una reconsideración, que devuelve el interés al título de este capítulo[147].

Por otro lado, a pesar de los crímenes de lesa humanidad, las formas de violencia no solo orbitan en torno a la dañabilidad más evidente del ser humano. El paso entre el siglo XX y el XXI ha consolidado un capitalismo imparable de creciente dominio único y agresividad. Aun si no se renuncia a los grandes conflictos armados en el mundo contemporáneo, las sociedades occidentales canalizan la violencia hasta una extensión prácticamente capilar, hasta ocupar una dimensión estructural y así prácticas de virulencia no delimitada. Las micromanifestaciones de violencia copan toda ramificación sistémica, de complejidad directamente proporcional al actual dominio del capital.

Las argumentaciones vertidas en torno a/sobre lo político son tan vastas como las problemáticas asociadas a lo neoliberal, que han recibido una amplia atención desde todos los campos de las humanidades. Su expansión inconmensurable ha sido materia señalada desde Fredric Jameson (1991). El estadio presente del capitalismo ha recibido una adjetivación de "avanzado" y/o "agresivo" de seguimiento compartido por los estudios filosóficos y económicos. La amplitud del desarrollo del capital ya era asunto de *Imperio* de Michael Hardt y Antonio Negri, publicado en el año 2000, cuyas capacidades se extendían incluso hasta la superación de lo material. Valga añadir concepciones posteriores, como "semiocapitalismo" de Antonio Caro:

> […] el *signo* de la mercancía se hace objeto de la producción sustituyendo a la mercancía y *aparentándose* como mercancía: esto es, como producto dotado de un *valor de uso* e intercambiable por consiguiente en el mercado en consonancia con su *valor de cambio*; cuando en realidad se trata de un ente *inmaterial* […] cuya *necesidad* proviene de la propia producción y que solo llega a alcanzar una determinada demanda en el mercado en virtud de la *adhesión* obtenida entre sus destinatarios a favor de la *significación* construida en torno al mismo (2011, p. 164).

Al diagnóstico contextual, cuyos cimientos podrían remontarse hasta los primeros teóricos del siglo XX y las sumas posteriores en un capitalismo entre galopante e inconmensurable, pueden sucederle consecuciones en todas las esferas de la estructura económica, social, cultural, etc., sean de la naturaleza que sean. Cualquier resquicio de derrumbe sistémico parece inimaginable y no faltan aportaciones al próximo estadio del sistema como el "realismo capitalista" de Mark Fisher (2017) o el "aceleracionismo" al que tanto han contribuido Alex Williams y Nick Srnicek (2017).

Existen diversos itinerarios teóricos para abordar la complejidad sistémica que constituye parte de las sociedades occidentales. La filosofía política se esfuerza por suscitar y asentar bases —en mayor o menor grado de novedad— y herramientas que permitan reflexionar las dimensiones que componen la actualidad. De honda tradición en los siglos previos, dos líneas de pensamiento servirán para construir los ejes de aproximación. El empleo teórico de la biopolítica que encuentra su germen en Foucault: sustantivos como "disciplina", "castigo" o "control" de los cuerpos forman frecuentes sintagmas definitorios de las sociedades

[147] Aunque este apartado contenga contenido teórico, el objetivo no es el repaso de toda la filosofía política contemporánea. Tan solo se proporcionará un acercamiento a una realidad contextual de necesario reconocimiento para entender el espacio de trabajo de la artista Angélica Liddell.

contemporáneas, especialmente tras la publicación de *Vigilar y castigar* (1975). La concepción del derecho implica la violencia (Esposito, 2017, p. 114), una lectura siempre sostenida y desarrollada por Roberto Esposito: "La política de los cuerpos, sobre los cuerpos y en los cuerpos es el único tipo de política que existe, no opuesta al espíritu, sino en un tejido que integra el cuerpo en el *bios* como una forma completa de vida" (2017, p. 93)[148]. Es más, la perversión del concepto del *demos*, tal y como demostraban Negri y Casarino (2011, p. 128) se trataban en *Multitud* (2004) pero más incisivo resultaba el filósofo italiano al tratar la monstruosidad biopolítica endémica unos años después (2011).

Las aporías en torno a la libertad y a la amplitud de posibilidades y decisiones fundamentan la comprensión de las sujeciones (no) visibles en los sistemas supuestamente garantistas de la determinación libre de los individuos. Las problemáticas claves de dichos escenarios eran diagnosticadas por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en los siguientes términos:

> En nuestra opinión, el problema con las democracias liberales «actuales» no tiene que ver con sus valores constitutivos cristalizados en los principios de libertad e igualdad para todos, sino en un sistema de poder que redefine y limita la operatividad de esos valores. De ahí que nuestro proyecto de «democracia radical y plural» se concibiera como una nueva etapa en la profundización de la «revolución democrática», entendida como la extensión de las luchas democráticas por llevar la libertad y la igualdad a una gama más amplía de las relaciones sociales (2001, p. 20)[149].

Del mismo modo, la vida recibe la misma afectación directa de las presiones del sistema. Los regímenes de dominación de la vida se han convertido en objeto de investigación actual. Es más, la atención del arte hacia esta realidad toma plena consideración con lo que adquieren relieve las palabras de Groys: "el arte se ha vuelto biopolítico, porque ha comenzado a producir y a documentar la vida misma […]" (2016, p. 78). Sobre las sociedades occidentales, Herbert Marcuse señalaba la desaparición de fuerzas históricas que encarnaban la posibilidad de "otras" formas de vida como el gran acontecimiento político reciente (2016, p. 48).

Por su parte, las referencias puntuales al marco posmarxista son necesarias para abordar determinadas aproximaciones hacia la posibilidad de fracturas y líneas de fuga. La convergencia de ambas propuestas se traza de la siguiente manera por Maurizzio Lazzarato: "Por lo general, los marxistas aceptan la descripción de las sociedades disciplinarias ofrecida por Foucault, a condición de no considerarla más que como un complemento al análisis marxiano del modo de producción capitalista" (2006, p. 74). No obstante, esclarece él mismo:

> En el capitalismo, lo que hay que tener en cuenta no es un «drama único» —el del Espíritu (en Hegel) o el del Capital (en Marx)—, sino una «multiplicidad de dramas sociales». No es a las fuerzas «inmensas, exteriores y superiores» de la dialéctica (capital-trabajo), sino a las fuerzas «multiplicadas infinitamente,

USC

[148] La particular elusión del *zoe* de Giorgio Agamben inclina a Roberto Esposito hacia la imposibilidad de la propuesta de una "vida nuda". Esto tendrá su relevancia de cara a los exterminios europeos que se produjeron en el siglo XX, un aspecto que tratará Liddell con vistas a su diccionario propio y las muertes "de baja intensidad", si se toma el préstamo léxico de Méndez Rubio (2017).

[149] Precisamente, más adelante se verá que la postura, la presentación de sí y los *ethea* de Angélica Liddell se apoyan en los quiebres o fracturas de la apariencia ilusoria ideal de las sociedades occidentales contemporáneas.

> infinitesimales e internas», a lo que haya que referirse para captar su dinámica (2006, p. 75)[150].

El relato del bienestar concentra un poder aparentemente inquebrantable que Marcuse ya apunta hacia un razonamiento base para la carencia de rupturas:

> […] no hay razón para insistir en la autodeterminación, si la vida administrada es la vida más cómoda e incluso la «buena vida». Ésta es la base racional y material para la unificación de los opuestos, para la conducta política unidimensional. Sobre esta base, las fuerzas políticas trascendentes *dentro* de la sociedad son detenidas y el cambio cualitativo sólo parece posible como un cambio desde *el exterior* (2016, p. 83).

Marcuse no deja de atender a las manifestaciones artísticas cuando resuelve que los cauces para localizar las muestras que desafían el orden de una vida "normal", tranquila ya no son tan identificables, reconocibles o perdurables. Si bien la apuesta de Marcuse trata un aspecto fundamental en las dinámicas sociales occidentales, siempre lo hace bajo la suposición dialéctica entre lo de *afuera* y lo de *dentro.* Tal vez el enfoque que más se ha estimulado sea el del acontecimiento[151]. Lazzarato definía que "un acontecimiento no es la solución de un problema, sino la apertura de posibles. Así, para el filósofo ruso Mijail Bajtin, el acontecimiento revela la naturaleza del ser como pregunta o como problema, de manera que la esfera del ser es la esfera de «las respuestas y las preguntas»" (2006, p. 37). Y unas páginas después matizaba: "Abrirse a lo posible es recibir […] la emergencia de una discontinuidad en nuestra experiencia, y construir, a partir de la mutación de la sensibilidad que el encuentro con el otro ha creado, una nueva relación, un nuevo agenciamiento" (2006, p. 41). Para enraizar una línea de pensamiento inicial, se podría enlazar con la aproximación de Rancière a la política:

> Politics is first of all a way of framing, among sensory data, a specific sphere of experience. It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them. It is a specific intertwinting of ways of being, ways of doing and ways of speaking (2010, p. 152).

Más tarde, definirá el consenso como "un régimen determinado de lo sensible, un modo particular de visibilidad del *derecho* como *arkhé* de la comunidad" (2012, p. 136). Rancière insiste en la limitación de lo político, dado en un quiebre del consenso en escenas concretas, en momentos:

> Hablar de momentos políticos es ante todo decir que la política no se identifica con el curso ininterrumpido de los actos de los gobiernos y de las luchas por el poder, que existe cuando la gestión común de sus objetos se abre a la cuestión de lo que ella misma es, del tipo de comunidad que ella concierne, de aquellos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[150] Las observaciones más filosóficas en torno al marxismo o al evolucionado posmarxismo han sido estudiadas por Göran Therborn en su trabajo *¿Del marxismo al posmarxismo?* (2008).

[151] Para una lectura más fecunda sobre este tema, el estudio *Vivir el acontecimiento. Aproximaciones desde el pensamiento contemporáneo* (2017) de Abraham Rubín aglutina las principales propuestas de los últimos dos siglos.

> que están incluidos en esta comunidad y bajo qué título lo están. La política entra en juego en el mismo momento en que se vuelve claro que los equilibrios —de poblaciones, de presupuestos u otros—, que los poderes manipulan — conllevan— una imagen de la comunidad (2011, p. 10).

Ante este planteamiento, que tendría mucho recorrido filosófico por sí mismo, las manifestaciones de lo político son un preámbulo teórico-filosófico para transitar hacia lo político que reside en lo literario. Tampoco se pretende convertir este texto en una cartografía de relevancia, visibilidad, dependencia, etc. de distintos agentes sociales en la estructura de poder a través de la literatura. Sin embargo, el interés se centra en construir otra idea e historia de la humanidad, aguzar la reflexión sobre el conflicto entre lo cognitivo y los cuerpos y considerar si es viable un despertar de los afectos en un modo teatral que no haya renunciado completamente al lenguaje.

Si bien resistencia, contracultura o emancipación aparentan ser conceptos cercanos o al menos compartir un sustrato común, cada uno desenvuelve una línea particular. En cualquier caso, valga recordar que no son transtemporales ni esencialistas. Los anclajes de la dificultad de cualquier iniciativa de resistencia están en el sustrato de cualquier deliberación bajo el sistema del capital. Por su parte, Arturo Casas y Ben Bolling han postulado su propia iniciativa de reivindicación:

> The term 'emancipation' highlights the need […] to conceive strategies and practices not only for the defence of certain rights and possibilities actually under attack from neoliberal policy […] but also to perceive and design a future or possibilities not based on perpetual economic growth […] or the reinforcement of existing privileges, in particular through the preservation of rights for the few […] at the expense of the lives of many (2011, p. 4).

Más detalle ofrece la iniciativa de Carmen Pino y Alfonso Arnau, la cual se orienta a diferenciar de resistencia e insumisión, previo examen de ambos como procesos activos: "La insumisión puede considerarse incluso como una revolución pacífica que va hasta las raíces, pero no debe confundirse con movimientos de desobediencia civil que, al final, no sean sino resistencia social a las reglas de juego […] sin cuestionar radicalmente el proceso de creación de valores por una y otra minoría dominante" (1995, pp. 141-142)[152].

La decadencia de las democracias actuales y la multiplicación de descontentos podría instigar otra línea de pensamiento[153]. De hecho, sobre el concepto de resistencia, merece la pena

[152] De la línea teórica de aquello que se ha llamado "insumisión" se han ocupado con notoriedad Pino y Arnau. Su trabajo, con antecedentes fijados sobre la evolución diacrónica de esta base conceptual, recoge un repaso general por algunas propuestas con y sin mediación posible. Si bien el reconocimiento y normalización ha llegado para diversas "luchas" catalogadas por ambos como "líneas de insumisión consolidada", sean la condición femenina, la ecologista y la antimilitarista (1995, pp. 212-221), también existen otros focos "emergentes" de insumisión. Lógicamente debido a las heterogéneas direcciones que aborda Liddell, la mirada no se puede nutrir desde una perspectiva unilateral. No obstante, aunque la pretensión fuese el acercamiento o la asimilación a las clarificaciones que ofrecen Pino y Arnau, tampoco sería posible ensamblar la creatividad de Liddell en líneas definidas. Tal vez la única salvedad resida en una "insumisión psicológica en un campo subjetivo como el saber" (1995, p. 227), sin mediación, una mención apenas explicada.

[153] Precisamente, uno de los factores que agudizaron la crisis de 2008 en España se basaba en el malestar provocado desde la carencia de compromiso con el acto parlamentario y el actual descrédito de la representatividad. En este contexto, habrá que cuidar que el uso reiterado de determinados conceptos como resistencia o participación no llegue a saturarlos o distorsionar su potencia de acción. A base de repetirlos, estas unidades de significación pueden debilitarse. Por tanto, conviene preservar el sentido de una participación que no transite hacia la baja intensidad. Según Rafael Pinilla, en el sistema

compilar las ideas de Étienne Balibar, que se mostraría más explícito y concreto. La médula competería a una regeneración del sistema democrático:

> Esta alternativa es, por ejemplo, la que indica Claude Lefort en términos de invención continua de la democracia. No se trata de invertir la idea de constitución a favor de la idea de insurrección, sino de hacer vivir la potencia insurreccional de la emancipación en el seno de La constitución política. Se trata pues de concebir las "cartas de derechos fundamentales" (la primera de las cuales es la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano) como la expresión simbólica del conjunto de poderes conquistados por el pueblo a lo largo de su historia, la totalidad de sus movimientos de emancipación y el punto de apoyo de nuevas invenciones antes que la coraza de un orden establecido (2013, p. 34)[154].

Por tanto, la convergencia para enfrentar posibles procesos de democratización reales en la sociedad, según Balibar, se inscribiría en que: "[…] parece que eso depende de las capacidades de supervivencia de ese conjunto en el cual la identificación colectiva con el Estado y el desarrollo de la burocracia como intermediario entre los ciudadanos y sus propias prácticas, se combinan con las prácticas y los movimientos de lucha social organizada […]" (2013, p. 42).

En el contexto contemporáneo la capacidad de escindirse de claves sistémicas no está asegurado, de ahí la amplitud de estudios e investigaciones abiertas sobre las aproximaciones a la grieta en todos los capilares del sistema alcanza cuestiones tales como cómo reflexionamos el mundo, cómo dirigimos la mirada o cómo enunciamos. La base sobre el pensamiento es recuperada por Lazzarato: "«Existir es diferir»: pero la diferenciación es todo momento incierta, imprevisible, arriesgada. El capitalismo intenta controlar estos mundos siempre virtualmente posibles por medio de la variación y la modulación continua" (2006, p. 106). La afirmación de Lazzarato incumbe a todos los parámetros de la vida. De nuevo, añade: "Las luchas contemporáneas hacen emerger lo que sólo existe virtualmente en la cooperación entre cerebros a través de los actos de resistencia y de creación. La lucha es así una singularización política de la cooperación que la sustrae a la captura del «capitalismo cognitivo»" (2006, p. 134). La depreciación y/o pérdida del pensamiento crítico entabla una conexión con el lenguaje, que sí es pertinente en tanto capacidad efectiva, real y perdurable de la enunciación artística, objeto último de esta tesis. Así lo expresa Marcuse la necesidad de huir del lenguaje funcional:

---

democrático, muchas veces ciertas capacidades de acción real se ven reducidas: "[…] las posibles coartadas participativas que se proclaman por aquí y por allá tienen en la figura del demócrata su personificación acabada; un demócrata que nos repite hasta la saciedad que la política es indisociable del hecho de tomar la palabra […] ese tomar la palabra muchas veces no pasa de ser una fórmula propia de un 'orden del discurso' que promueve una ideología del diálogo de discreto alcance político; una ideología que precisamente debido a la reciente apoteosis comunicativa tiende a reforzar una política de 'baja intensidad' atrapada en el mero exhibicionismo de subjetividades atomizadas […]" (2014, p. 19).

[154] El filósofo francés pone el foco sobre "[...] la posibilidad de no ser excluido/a del derecho a luchar por sus derechos. Y es contra este obstáculo contra el que tropiezan muchos de los grupos sociales en nuestras democracias, incluso liberales, al experimentar el límite fluctuante entre la resistencia (de la cual podría decirse que es el derecho mínimo) y la exclusión (que es el no-derecho)" (2013, p. 109). Conceder a esta aclaración de Balibar un espacio será útil de cara a los subcapítulos próximos. No obstante, conviene incorporar también la matización de Esposito sobre este tema: "El concepto de persona, que en principio debería conducir a la universalización de derechos inalienables, ha sido usado durante mucho tiempo para excluir a algunos tipos de humanos de los beneficios concedidos a otros. Ha sido usado para convertirlos en cosas-persona expuestas al uso y al abuso. La única diferencia entre la esclavitud de la antigua Roma […] y la de hoy es la brutalidad de las formas actuales" (Esposito, 2017, p. 44).

> […] la tensión entre el «es» y el «debería ser», entre esencia y apariencia, potencialidad y actualidad: el ingreso de lo negativo en las determinaciones positivas de la lógica. Esta tensión sostenida cubre el universo bidimensional del discurso, que es el universo del pensamiento crítico y abstracto. Las dos dimensiones son antagónicas entre sí; la realidad participa de ambas y los conceptos dialécticos desarrollan las verdaderas contradicciones. En su propio desarrollo, el pensamiento dialéctico llega a aprehender el carácter histórico de las contradicciones y el proceso de su mediación como proceso histórico. […] La supresión de esta dimensión en el universo social de la racionalidad operacional es una supresión de la historia, y éste no es un asunto académico, sino político (2016, p. 124).

Los discursos del arte desarrollan y establecen el conflicto entre la cosa y la competencia generativa y esto va en contra de una "lógica de la unidad". Si bien Marcuse subraya que esto abre el abanico de posibilidades para abordar la historia, la definición de sujeto o revalorar lo que se entiende por sociedad civil también se verá afectado. Así abogará por habilitar otra enunciación, sensible a otras realidades, con la garantía del respeto por la amplitud e incluso la aceptación de la inabarcabilidad de todas las dimensiones del pensamiento.

La confluencia del arte con la reivindicación política o con el compromiso social arrastra una extensa tradición de innumerables matices y ejemplos acordes a las diversas corrientes de la filosofía política occidental. En el contexto actual, uno de los peligros más contrastados y notables reside en la fagocitación de todo producto artístico por parte de las dinámicas sistémicas y la introducción en sus circuitos. Puede parecer que el desarrollo de la alternatividad artística pasa por el reconocimiento de los discursos y agentes dominantes que contribuyen a la persistente estabilidad del sistema para adoptar posiciones de resistencia. *Happenings*, *performances* y otras *mise-en-scéne* encabezan desde el siglo XX no solo una línea subversiva de actuación, que reformuló la idea de objeto-sujeto artístico sobre las líneas ya adelantadas en las vanguardias históricas, sino que también encarnan tensiones que pugnan tanto por su visibilidad como sonoridad. Los esfuerzos por indagar en la posibilidad de expresión, de la corporalidad e, incluso, por residir realmente en los márgenes de la constante fagocitación cultural motivan constantemente iniciativas de investigación.

Aun si se exploran teóricamente los "márgenes" de los circuitos sistémicos, la posibilidad de inscribirse en lógicas críticas no está garantizada, ni el impacto tiene por qué ser máximo, efectivo o realmente activo. La disolución de los límites adscritos al control capital provoca que la designación de márgenes sea confusa y las distorsiones proliferen sin diferenciación evidente de umbrales. Simultáneamente, los impedimentos para resistir la fagocitación de cualquier tentativa de resistencia se multiplican a pesar de la absorción de todo tipo de discursos. De hecho, en términos de legitimidad y de persistencia, todos los debates se tornan pertinentes[155].

[155] Marcuse subraya precisamente el objetivo último del control de la sociedad actual: "La desublimación [artística] parece ser así un aspecto de la «conquista de la trascendencia» lograda por la sociedad unidimensional" (2016, p. 108). Someramente y sin tratar de reducir la elaborada argumentación de Marcuse, se puede afirmar que así se conforma el subsuelo para la emergencia y consolidación del "pensamiento y conducta unidimensional" (2016, p. 50), tan masiva como asoladora de cualquier perspectiva o realidad no alineada. Esto se traduce en la carencia irreversible de libertad real: "[…] porque su administración total es una sistemática restricción de: a) tiempo libre «técnicamente» disponibles; b) la cantidad y calidad de los bienes y servicios «técnicamente» disponibles para las necesidades vitales individuales; c) la inteligencia (consciente o inconsciente) capaz de aprehender y realizar las posibilidades de la autodeterminación" (2016, p. 82). Las ramificaciones del dominio del capital sobre el arte alcanzan diversas dimensiones, incluso conectan con la pérdida del aura (Walter Benjamin) y las dinámicas de reproductibilidad en el contexto actual.

Fisher apunta no a la incorporación de material subversivo sino a su "precorporación" (una y otra vez): "'Alternativo', 'independiente' y otros conceptos similares no designan nada externo a la cultura mainstream; más bien, se trata de estilos, y de hecho de estilos dominantes, al interior del mainstream" (2017, pp. 30-31). Esto entronca con la tesis principal de Caroline Levine que reclama la constantemente regenerada "*logic of the avant-garde* […] in the public sphere" (2007, p. x) que provoque tensiones en los estados democráticos. De regreso al teórico británico, afirma la necesidad de una contralibido para tensionar el estadio actual del capitalismo tardío, así como una nueva esfera pública (2017, p. 151):

> Nadie dudaría de que el lenguaje de los "flujos" y la "creatividad" se encuentra exhausto precisamente porque las "industrias creativas" del capitalismo se lo han apropiado. Y sin embargo, la proximidad de algunas ideas de Deleuze y Guattari con la retórica del capitalismo tardío no es una marca de su fracaso, sino de su éxito patente al descifrar algunos de los problemas de la organización política bajo el posfordismo (2017, pp. 146-147).

Si bien los espacios de transición serán tan imprecisos como las posibilidades reales de resistencia viables, tal vez solo en los discursos en circulación persevere cierto "poder" subversivo[156]. Para concretar, las prácticas contempladas en esta tesis se relacionarán con el deseo de abolición de la "comunidad", la vulnerabilidad y lo íntimo expuesto. Si bien la evasión de la "comunidad" entabla una relación muy personal con la artista Angélica Liddell, la vulnerabilidad y la intimidad constituyen ejes que se pueden avanzar.

No es posible ni útil enumerar las potenciales tentativas de fuga o vías para estudiar iniciativas de resistencia. Además, esto conlleva continuos debates sobre la metodología que las distinga o sobre si las herramientas analíticas llegan a ser satisfactorias. Investigaciones recientes han explorado la importancia del espacio público, de las intervenciones urbana, de otras estéticas, etc. a la hora de aproximarse a otros modelos de poeticidad y nuevas poéticas.

Para evitar las problematizaciones con el concepto *culturas de la resistencia* resulta preferible y acotador referirse a *poéticas*[157]. Cornelia Gräbner y David M. J. Wood señalan así que la obra de arte puede traspasar los propios términos artísticos: "[…] the porous autonomy of the work of art opens up political potentialities that draw on but exceed the space of art and cultural production; however, how this potentiality is then translated into political realities is a question that remains unresolved" (2010, p. 7).

Los marcos conceptuales "político", "resistente", "crítico", "antagonista" en el terreno del poema o la poética son del interés de muchos especialistas, como teóricos o filólogos, incluso filósofos[158]. Entre otros, Isaac Lourido ve la poesía como una posibilidad alternativa y el patrón

[156] Recientemente las enunciaciones literarias derivadas de la crisis de 2008 se interrogarán en torno a la necesidad de espacios de fuga a las imposiciones sistémicas y a los mecanismos de control de las sociedades occidentales, así como a las experiencias del malestar y la indignación actual. Las motivadas por las dificultades de la (re)presentatividad o el cambio social-político efectivo quedan fuera del alcance de esta tesis, pero habría múltiples recursos para acudir a ellas, por ejemplo, en Jonathan Snyder y *Poéticas de la oposición* (2019) o Moreno-Caballud y sus *Culturas de cualquiera* (2017).

[157] Por su parte, retroceder hasta las aportaciones fundamentales del concepto "contracultura" enlazaría con referentes como Ken Goffman en su *La contracultura a través de los tiempos: De Abraham al acid-house* (2006).

[158] Aproximaciones desde la poesía a estos términos se pueden encontrar en pensadores heterogéneos. Por considerar un par de ejemplos: en base a considerar toda la poesía como política, Scully reafirma una distinción entre la protesta y la disidencia que salda con el respaldo de esta última por ser activa contra las fuerzas dominantes y abocar una vida realmente comprometida: "Es una poesía que contesta, que actúa como parte del mundo y no simplemente como un espejo del mismo. […] La poesía disidente observa, por tanto, conexiones que la ideología dominante establece que la «poesía» debería ignorar o suprimir, como

lírico como registro posible para vías no normativas[159], estas son, "(colectivizadas, despatriarcalizadas, diluidas, descentralizadas, inseguras, precarias, provisionales, autocríticas) o de experiencias culturales no suficientemente autorizadas en la opinión pública (la exclusión, la amenaza, el desamparo, el castigo, la impunidad)" (2017, p. 51) y que se traduce en términos lingüísticos en "un lenguaje poético que ahora se prefiere contaminado, heteroglósico o escindido, pero no necesariamente auroral o trascendente" (2017, p. 51). Así lo amplía:

> Se trata de comprender que la imaginación de un mercado global de prácticas y repertorios poéticos antagonistas (etc.) tiende a darse de bruces con las condiciones que impone un determinado estado de campo, unas determinadas condiciones históricas, materiales y simbólicas. De tal manera que las tentativas de intervención antagonista (aquí, transformadora, desestabilizadora) se verán necesariamente sometidas a condiciones específicas de adaptación, apropiación, interferencia en cada caso. […] De acuerdo con una determinada estimación de la noción de vanguardia […] parece claro que las poéticas antagonistas (etc.) aspiran en general al desarrollo de ciertas impugnaciones, primeramente en el ámbito estético y discursivo (2017, pp. 53-54).

Así, la aportación de Lourido se condensa sobre la reafirmación de la "poesía o poética entendida como *bien* y como *herramienta*. Es decir, como producto al que unas determinadas condiciones de campo otorgan valores de tipo sobre todo estético, histórico-social y patrimonial, pero también como modelo de comprensión y explicación del mundo (herramienta pasiva) y como estrategia —más o menos diferida y perceptible— de acción social (herramienta activa)" (2017, p. 56). El lenguaje tan solo es uno de los puntos de acceso digno de mención. La contribución de las reflexiones de Méndez Rubio para explicar la poesía con voluntad y potencia para la molestia se introduce a continuación:

> Los principios de (des)composición significante de una poética creativa y crítica, quizá (invisiblemente) revolucionaria, optan por el desplazamiento no tanto o no sólo en el tema, el significado o la referencia (objeto del texto), ni siquiera en el tipo de Yo (sujeto), como, más bien, en el espacio previo de enunciación desde el que el sujeto y el objeto se producen, se construyen. Por eso esta escritura es radical: por cuanto acude a trabajar con la raíz del sentido, no a ignorar todo significado sino a removerlo, a transformarlo, como efecto de un desplazamiento previo en el terreno materialmente movedizo y estallado del lenguaje y, a través del lenguaje, del mundo (2010, p. 259).

El depósito de aportaciones que se interesan por lo resistente en poesía sigue alimentándose hoy por hoy[160]. No obstante, merece la pena subrayar que atañen a cualquier aproximación al

---

la conexión entre empoderamiento social y valorización y la definición de lo humano" (2017, p. 12). Por su parte, Alberto García-Teresa asevera que "la poesía puede acompañar y construir antagonismo, colaborar en el trabajo revolucionario, extender la subversión y ayudarnos a comprender la realidad para lograr cambiarla" (2017, p. 18).

[159] Sería preciso reintroducir, en esta argumentación, la referencia a las investigaciones de Casas Vales como pionero en los estudios en poesía alejados de lo lírico. La investigación en este campo fue el principal objetivo del proyecto Poesía Actual e Política (FFI2016-77584-P), coordinado por Burghard Baltrusch.

[160] Tal es el caso de Araceli Iravedra al hablar de poesía y compromiso: "[…] no hay en ellos voluntad de articular en el espacio del poema un proyecto político de transformación del mundo ni de proponer alternativas sociales. Pero el escudriñamiento obstinado en la indigencia moral y material y su empeño en ofrecernos —a través de una galería de episodio

poema, no exclusivamente el concepto de "creación". El repensar el espacio de enunciación concierne a todo(s) aquel(los) que participa(n) de la construcción lingüística. Si bien queda claro que los productores de la voz ocupan una atención fundamental, sobre el lector y el espectador también recaen responsabilidades de activación.

Este eje acaba devolviendo el interés sobre estos grandes portadores de la mirada. Garcés ya apunta la necesidad de quebrar la dualidad de los regímenes de imposición de los ojos que ordena el mundo —reflejada en el epígrafe— y lo explica mediante la inclinación hacia la vulnerabilidad, que conecta con el primer capítulo:

> […] a visión periférica rompe o cerco de inmunidade do espectador contemporáneo, a distancia e o illamento que o protexen e que á vez garanten o seu control. Na periferia do ollo está a nosa exposición ao mundo: a nosa vulnerabilidade e a nosa implicación. A vulnerabilidade é a nosa capacidade de sermos afectados; a implicación é a condición de toda posibilidade de intervención (2009, p. 87).

Así se introduce la vulnerabilidad. La posibilidad de afectación mediante la vista y mediante el oído: Garcés apuesta por la exploración de la visión periférica para quebrar la inmunidad del espectador y así acercarse a su afectación. La condición vulnerable se convierte en un acceso a la conmoción del otro. No obstante, no solo la mirada sino también el oído son vías para explorar la vulnerabilidad e incluso otra perspectiva de trabajo.

Sea visión o sonido, Pinilla se encarga de reivindicar otro espectro sonoro del ciudadano. De una forma más vehemente, apuesta por reclamar la importancia de las manifestaciones más extremas de emisión de voz ante la conservación de cierto inmovilismo social, la demanda de no molestia: "[…] desmarcándonos de posturas que serán siempre bienvenidas para formar parte del *stablishment* o de la disidencia bienpensante, hoy día resulta más necesario que nunca hablar o callar sin concesión alguna" (2014, p. 20). Tan solo con esta intervención queda claro, una vez más, que el silencio y el ruido pueden funcionar en una dimensión política. De hecho, este es un lugar común ya consolidado que entronca con lo antropológico e, incluso, lo literario. Le Breton apuesta por vincular el concepto de lo "indecible" con los acontecimientos políticos más extremos y el silencio ante el horror (2006, p. 80). No obstante, la posibilidad del decirlos —al igual que la del pensarlos— es necesaria y factible, tal y como demuestra Carrasco-Conde (2021) con la distinción entre *onoma* y *logos*:

> Los griegos ya habían señalado la diferencia entre el nombre (*onoma*) y el discurso (*logos*). Decir el mal es por ello una forma de dar cuenta de que quizá, aunque las palabras no digan lo que queremos señalar con su nombre (*onoma*), sí podemos y debemos hablar de él en un discurso (*logos*), aunque a veces nos

del fracaso— el desnudo testimonio de la sordidez, arroja una representación poco complaciente de la realidad de nuestros días y termina por poner al descubierto las lacras y las grietas de la «Sociedad del bienestar»" (2010, p. 50). Este registro de realismo sucio que define Iravedra resulta muy interesante cara al desarrollo de este capítulo. Es más, esta profesora afirma poco después que "el abatimiento y el desánimo devienen entonces en protesta, y así se abren espacios para una activa crítica del mundo, más allá del puro testimonio, que no elude la reflexión sobre lo social e incluso lo político. Este sujeto en pie de guerra erige entonces una corrosiva mirada iconoclasta, refractaria a los lugares comunes e irreductible a las verdades gregarias, desoladamente lúcida e insultantemente franca, implacable con los imperativos de la corrección y resistente a las coartadas hipócritas de la sociedad biempensante" (2010, p. 53).

> falten las palabras porque con ellas tejemos y nos entretejemos con los demás haciendo visible los modos de relacionarnos (2021, pp. 13-14).

En el orden del sacrificio y el dolor, la intimidad o lo íntimo expuesto funciona como eje de resistencia. Esa recurrencia a lo mínimo puede desembocar en el impulso de la intimidad, donde las extensiones del sistema encuentren mayores dificultades para dominar. Broncano alude levemente al concepto de *extimidad* pero se centra en recalcar:

> No es pues extraño que las formas de resistencia contemporánea atiendan a la preservación o producción de intimidades: las ocupaciones de espacios vacíos para re-organizar zonas y espacios de vida en común, de ocio, creación, contacto. No es pues extraño que la autoridad siga y persiga sistemáticamente estos proyectos […] comprándolos y transformando esos espacios en «continentes culturales» sometidos a las nuevas formas de franquicia cultural (2018, p. 224).

Este argumento confluye con Marcuse. Aun bajo la idea de un repliegue hacia la interioridad, sea escindida o antagónica, como espacio no dominado y/o absorbido por las fuerzas sistémicas, surge aquello que el filósofo y sociólogo alemán denominó "introyección", la posibilidad real de preservar ciertos "entornos" ajenos a los circuitos sociales o comunes queda severamente restringida. Para concluir, la exploración de estos parámetros se canalizará hacia la estimulación y la intensidad afectiva. En el caso de esta tesis, se materializa en la rabia y la indignación. Aunque arrastre una gran tradición filosófica, Ernesto Castro aporta la siguiente reflexión más actual:

> En nuestros términos, la indignación consiste en la identificación afectiva con un ser sufriente que es reconocido en igualdad de condiciones desde la perspectiva de un espectador que está dispuesto a intervenir en una situación injusta una vez ha canalizado su hostilidad intuitiva hasta el agente moral que constituye la fuente primigenia del sufrimiento (2012, p. 18).

Vulnerabilidad, intimidad y afectos crean un trío plenamente eficaz en el caso de Angélica Liddell. Los tres ejes entroncan con el sacrificio (ceremonial) que acompaña toda su trayectoria artística, pero además se manifiestan en este ciclo político. El trabajo escénico de Liddell no solo aglutina estas claves sino que llegan a sus poemas. Este espacio de lo íntimo sirve para introducir el siguiente punto de esta explicación, que también conecta con una de las espinas dorsales de la poética de Angélica Liddell: lo político en relación con lo teatral, lo cual lleva a hablar de lo real. Ahora resulta necesario indagar sobre la idea "hacer lo político" en *performance* o teatro, para después avanzar hacia los poemas.

3.1. CIVILIZACIÓN: HACER "LO POLÍTICO"

Vista una breve aproximación a la posibilidad de resistencia en el poema, cabe abordar también las consideraciones en torno a dicho campo surgidas en la teatralidad contemporánea. La somera introducción previa no exime de dificultades a este tercer capítulo, las cuales ya se intuían con la presentación de la metodología al comienzo. De hecho, este procedimiento se reitera en los capítulos siguientes: la incapacidad de abarcar una historicidad de los conceptos

e implicaciones de un sintagma nominal tan amplio como "teatro político" en este caso, el conflicto entre ética y estética en el cuarto capítulo o la trascendencia en el último. Un repaso en firme sobre todas las posturas y comportamientos críticos y/o artísticos derivados de esta conjunción de prácticas, sean teatrales, poéticas, ensayísticas, etc. podría desembocar en una glosa constante de citas y referencias que entorpecerían una lectura fluida del texto. De este modo, se opta por dar unas breves nociones sobre cada asunto singular para una aproximación teórica básica.

En el caso de Angélica Liddell, comprender su poesía desde este marco político implica realizar una aproximación a las coordenadas teatrales en consonancia con dichos parámetros. La cercanía de estas manifestaciones artísticas e incluso los trasvases —de significación, de lecturas, etc.— crean una relación de interdependencia que provoca que una lógica conjunta construya con mayor entidad el sentido de la totalidad de una poética. Las transferencias revelan una mayor porosidad entre todas las modalidades expresivas de Liddell, que conciernen también a los textos ensayísticos o a las entradas de diario.

Las posibilidades reales de hablar de teatralidad y política actualmente ha sido objeto central de pensamiento y discusión, entre otros, para el proyecto PERFORMA[161]. Debatir la pertinencia y eficacia de un teatro político fue materia de interés durante años. No obstante, con los avances en el campo de las teatralidades expandidas, este aspecto se torna centro de nuevas intervenciones y replanteamientos.

Como resultado de sus menciones a Laclau o Mouffe así como de centrarse en lo moderno, surge la aproximación de César de Vicente. En un análisis más escrupuloso y dispuesto a segmentar los aspectos que conforman la teatralidad política, desenvuelve su estudio sobre convenciones afines a las claves tradicionales de análisis de la obra teatral, desde la atención a la escritura y, por tanto, al texto dramático político con sus subapartados clásicos del conflicto, situación, acción, personajes, tiempo o espacio dramático, entre otros. La línea más propositiva se halla en la compilación de una hilera de condiciones para la producción del texto dramatúrgico político, en la cual establece una serie de críticas susceptibles de desarrollarse; desde relaciones históricas como el valor artístico, la tradición o el canon hasta la fijación específica como el fetichismo. Aunque sus observaciones sobre el teatro político conlleven factores de interés como la siguiente afirmación, su análisis se circunscribe a unos contenidos acotados, ya que siempre la lectura se orienta hacia que "la estética del Teatro Político tiene una problemática epistemológica, un modo de conocimiento: el *realismo crítico* […]" (2018, p. 14). Así lo desarrolla:

> Una de las funciones fundamentales de la dramaturgia política es la producción de contrapoder, es decir, de un conjunto suficiente de ideas, imágenes y representaciones sociales (en el caso de una de las formalizaciones escénicas) y de acciones e intervenciones (en el caso de las realizaciones) capaces de definir los mecanismos de dominación y coerción, y oponerles una fuerza emancipadora, de ruptura radical; al mismo tiempo que participar en un proceso de acumulación ideológica antagonista que posibilite la hegemonía del discurso crítico sobre los discursos del poder. La hegemonía supone la posibilidad de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[161] Dichas inquietudes fueron materia de debate en el congreso "Colloque International Le Théâtre hors de lui: performativités politiques dans le contexte hispanique actuel", organizado por el Proyecto de Investigación PERFORMA y celebrado en 2018 en la Université Toulouse - Jean Jaurès.

> poner en juego todos los niveles articulatorios del "texto" teatral para sobredeterminar los elementos constituyentes del poder (2018, pp. 72-73).

Esto le lleva a restringir su observación sobre el trabajo de Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Peter Weiss, con base a una concepción aun distinguidora de la escritura dramática, la interpretación y la puesta en escena (de Vicente, 2013). La apuesta por autoridades nominales del campo teatral eurocéntrico y dramaturgias concretas le ayuda a enfatizar la unidad fundamental de su investigación. No obstante, estas consideraciones resultan insuficientes al contemplar el mismo asunto a la luz de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Tan solo el apartado final otorga un espacio a la discusión de estas premisas al amparo de la posmodernidad, de la cual se concluyen el activismo y acción directa o lo que él ha llamado "prácticas cotidianas de oposición" (2013, p. 296):

> […] las posibilidades de un Teatro político posmoderno proceden del campo del arte y se refieren a prácticas de contexto: prácticas artísticas, social y políticamente articuladas que toman partido por procesos de producción social más amplios mediante un trabajo mediante el cual se critica o se postula todo un contexto relacional y situacional (2013, pp. 295-296)[162].

En la misma intersección que De Vicente, se centra Plana cuando pretende tratar la confluencia entre teatro y política, aunque resuelve con una soltura más amplia el dilema:

> Il s'agit, par conséquent, de tisser des relations, d'associer des éléments contradictoires, d'expérimenter des *rapports*. Le théâtre est alors perçu comme un *laboratoire* où l'on s'attache à représenter des relations «politiques» (rapports de forcé, de domination, de pouvoir) en les considérant à la fois comme des *réalités de la sociétés* (dont il faut déjà constater qu'elle est «inhumaine», qu'il faut comprendre et refuser en même temps) et comme des *problèmes à résoudre* (puisqu'il faut chercher à savoir «comment être humain» dans cette même société) (2014, p. 19).

Consciente de las herencias que el siglo XX lega, Plana se propone hablar más allá de los referentes dramáticos firmes en el tratamiento político, para afrontar una mayor complejidad del espectro que une política y escena:

> Le théâtre politique est le lieu d'un questionnement et d'une recherche sur l'état du monde et l'action des hommes dans leurs aspects politiques et publics. L'œuvre est alors la mise en acte, en processus, de deux réflexions politiques combinées, celle de l'artiste et celle du spectateur. À l'intérieur de l'œuvre, l'artiste, quels que soient ses engagements personnels, dialogue avec lui-même, explore équitablement des thèses contradictoires sans se prononcer sur elles en amont de la création, des modes d'explication ou d'action opposés, sans se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[162] Las claves relacionales, que hallan en Bourriaud su precursor, hablan de la obra de arte como intersticio social o como un "estado de encuentro" (2008, p. 15). Este "lugar de génesis" que apela a una lectura susceptible de los afectos se retomará más adelante: "Nuestra convicción […] es que la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo" (2008, p. 23).

> risquer à une synthèse finale, sans anticiper ni sur le résultat ni sur l'effet de sa recherche sur le public (2014, p. 39).

Con relación a los obstáculos que rodean lo/la político/a, Plana propone una serie de condiciones para que emerja un "nouveau théâtre politique" (2014, p. 32), distintivo de otros conceptos aparentemente análogos y más coherente con la evolución de aquello que denominamos "dramático". A pesar del inicial análisis de las distancias entre los sintagmas y definiciones del "théâtre à thèse", "théâtre engagé" y "théâtre militant" (2014, pp. 36-39), con el intento de avance e incluso superación de lo dramático, surgen nuevas problemáticas relacionadas con la paralela transformación del contexto hacia la globalización. En este punto se comienzan a inscribir las dificultades para Plana, que en estrecho seguimiento de los postulados de Lehmann, concluye en remarcar el conflicto que establece el paradigma posdramático con el tratamiento y representación de lo político.

> La difficulté du théâtre postdramatique à représenter le politique n'est donc pas liée à l'impossibilité de représenter le pouvoir parce qu'il n'existerait plus ou parce qu'il ne serait plus concret (norme et interruption de la norme ont toujours existé et existent toujours). Elle est liée au fait —et c'est ce que souligne peut-être un peu malgré lui H.T. Lehmann— qu'au lieu de confronter norme et interruption de la norme et de creuser leur relation sur la scène comme tout théâtre politique tend nécessairement à le faire, le théâtre postdramatique a choisi son objet *hors du politique* et a *pris parti* pour l'interruption, pensée comme définitive et désirable, du politique. En effet, en se résignant à ne représenter que cette interruption, en la présupposant à la fabrique de l' œuvre elle-même, il a renoncé à représenter *la relation* entre l'interruption et la norme, entre ce qui est politique et ce qui ne l'est pas, ce qui revient au bout du compte à renoncer à *penser le politique* (2014, pp. 50-51).

La suma al debate de factores como la dispersión o la imperceptibilidad de la distribución y ejecución del poder obligan a una reconsideración de las posibilidades de lo político en clave teatral. De esta misma dificultad, también era consciente Pavis, quien se esfuerza por mencionar las desconfianzas y abandonos del teatro político para alejarse de los férreos inicios que lo definen en el siglo XX —en especial que el teatro brechtiano imprimió en el sintagma nominal "teatro político"— y de subrayar su evolución desde los años sesenta, con singular incidencia en las circunstancias de crisis económica desde 2008[163]. En consonancia con los cambios de época y de funcionamiento del mundo, prefiere desplazar la atención desde los temas "políticos" a la "manière de créer et de produire le théâtre dans un monde globalisé et déréglementé" (2018, p. 282). En la misma línea, Lehmann afirma que:

> El teatro […] será político […] a través del contenido implícito de su *modo de representación.* Esto implica, por cierto, no solo determinadas formas, sino

[163] En la veloz enumeración de las propuestas de Pavis "*le théâtre populaire* […]", "le *verbatim theatre* […]", "l'a*ction politique militante"* […] (2018, p. 283), "l*e théâtre militant et le retour du collectif*", "*Choralité*" […], "l*e théâtre appliqué*" […] y el desarrollo *"traversée des frontières*. […]" (2018, p. 285), merece la pena detenerse en la autobiografía, que encuentra su máximo representante en Guillermo Gomez-Peña, "mêlée à des considérations générales sur *la vie sociale* renouvelle autant la performance autobiographique des années 1960 que l'analyse plus objective d'une situation sociale à travers le document ou la fiction" (2018, p. 284). Tal vez, sea inevitable asociar los tintes de lo autobiográfico al trabajo de Angélica Liddell pero también recoge otras opciones que apelan, una vez más, a la correlación de lo íntimo, el sacrificio y lo político.

> también un modo de trabajo específico. […] El teatro, no como tesis sino como práctica, representa ejemplarmente un entrelazamiento de elementos heterogéneos que simbolizan la utopía de *otra vida;* una vida en la que se concilian el trabajo mental, el artístico y el corporal, con actividades individuales y colectivas. De este modo, se puede afirmar una forma práctica de resistencia que diluye la cosificación de acciones y trabajos en productos, objetos e informaciones; en la medida en que el teatro impone su naturaleza de acontecimiento, manifiesta el alma del producto muerto, el trabajo artístico vivo, para el cual todo permanece imprevisible y todavía por descubrir. El teatro es, pues, político y virtual en la constitución de su *práctica* (2013, p. 434).

De hecho, como referente teórico en el terreno teatral, Lehmann continúa apuntando años después de su célebre texto *Teatro posdramático*: "El teatro definitivamente sintió y siente una necesidad por ocuparse más directamente de temas políticos incluso aunque no tenga soluciones o nuevas perspectivas para ofrecer" (2011, p. 313). Las dudas a este respecto se mantienen en el subsuelo de este debate hasta la actualidad. Generar quiebres no es labor en la que realmente se implique el teatro posdramático, según Plana. No ahonda en los fundamentos o raíces de los lugares políticos actuales, para solo ocuparse de ser un reflejo o una constatación del dolor, la violencia, etc. De nuevo en palabras de la teórica francesa:

> Non seulement l'art prend alors le risque de se vider de sa puissance subversive au profit d'une transgression consensuelle et commercialement confortable parce que devenue systématique et répétitive mais court aussi le danger, plus inquiétant encore, de s'y substituer comme valeur sociale supérieure et comme nouveau discours de vérité […] (2014, p. 57).

Las contradicciones no pueden desprenderse de dicha relación y la dependencia de estos riesgos ocupa uno de los ejes.

> Comment sortir de cette aporie? En imaginant tout simplement que le théâtre (du moins l'écriture dramatique) comme laboratoire du politique puisse être *en avance* sur la société, s'en décoller, et amorcer la transition du monde postmoderne vers ce qui lui succédera et qu'il ignore encore, un monde dont on ne sait s'il sera meilleur ou pire. Le théâtre peut avoir de ce monde, justement en se faisant politique, la *prescience* ou le *désir*. […] Mais les artistes devront alors non se poser en producteurs de spectacles susceptibles de refléter la déliquescence de nos sociétés (R. García) ou même de nous en consoler (W. Mouawad), mais en penseurs et en rebelles (S. Kane, E. Jelink) inventeurs d'œuvres susceptibles de décrire, de critiquer, de démonter les mécanismes idéologiques contemporains, de façon à en prendre conscience et à s'en libérer (2014, pp. 61-62)[164].

Aunque sería preferible la apuesta más radical que haga de los dramaturgos seres de vida civil y postura real disidente que en su contexto sean "radicales", los espacios donde fracasan las sociedades occidentales y las carencias de la representación son focos de interés. Hal Foster asienta esta dirección al señalar que "[…] el arte político no se concibe ya tanto como

[164] Sobre esta afirmación de Plana, se dibuja un espectro en el que Angélica Liddell puede insertarse de una manera híbrida, con la excepción de cualquier consuelo o desahogo o incluso de cualquier sentir común colectivo.

representación del sujeto de clase […] sino como crítica de los sistemas de representación social […]" (2001, p. 97)[165]. También Cornago apunta que, con la derrota de las políticas de representación tanto en el arte como en el ejercicio de la democracia. Poco a poco, "la responsabilidad se desplaza hacia el público, hacia lo público, como estrategia para salvar al individuo de la derrota del proyecto social" (2015, p. 277). Un recorrido por las variantes "teatrales" —mencionadas aquí o no— no sirve más que para constatar las posibilidades exploradas, que simultáneamente se someten a la pérdida de su eficacia crítica y se pueden convertir en (más) recursos afines a las dinámicas sistémicas. La pregunta por la capacidad real de hacer, de crear pliegues, ya está en Lehmann cuando habla de "la *eficiencia* o el efecto político real —un criterio por el cual se debe poder medir el teatro intencionadamente reivindicativo al igual que la acción política misma […]" (2013, p. 429). En tanto a la carencia del pensamiento crítico, la resistencia en lo teatral es un tema que ha explorado Eduardo Pérez-Rasilla ante una sociedad que tal vez apunte hacia el "hacer de otra(s) forma(s)" o hacia una negatividad del hacer. Consecuentemente el reflejo sobre el espacio teatral se manifiesta así:

> El denominador común de lo que plantean estos pensadores (y sin duda otros muchos a los que podría recurrirse) se encuentra, por tanto, en la crítica a una conducta impostada e hiperactiva, a una compulsiva necesidad de hacer y de adaptarse, consecuencia de un imperativo asumido tan alegre como irresponsablemente, que conduce a una interminable serie de falsas elecciones presentadas por parte del poder como paradigmas de lo democrático, pero que constituyen una expresión de inautenticidad y vacío (2018, p. 168).

También introduce una extensa enumeración de aspectos localizados en las obras que podrían responder al adjetivo "resistente". Las más pertinentes en el caso de esta tesis, no solo en el contenido observable en este capítulo sino también en su direccionalidad hacia un "otro" paradigma de la transcendencia, serían:

> Neutralización de la oposición entre el espacio de exhibición y el espacio íntimo. […] bien porque el escenario se ve despojado de sus atributos representacionales y de su comúnmente admitida condición de lugar dotado de una aureola de excepcionalidad para transformarse en una prolongación del ámbito de lo íntimo.
> La disociación (palabra/acción, voz/cuerpo, voz/palabra, etc.).
> El recurso a formas de vacío, de oquedad o de silencio.
> La inacción o, al menos, la indolencia.
> Las acciones de dudosa utilidad, de significado borroso, lúdicas o artesanales.
> La improvisación, la interrupción, las acciones demoradas, precarias o frustradas.
> La exploración de lo insólito/próximo.
> La informalidad, el desenfado, la irreverencia, la burla o la provocación amable.
> La propuesta de una singular libertad para mirar o para escuchar.
> La compulsión como elemento de contraste (2018, p. 172).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[165] Ante el desafío de las convenciones, Paul Ardenne lo definía como un acercamiento a lo sensible: "Un arte llamado 'contextual' agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de 'tejer con' la realidad. […] preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real" (2006, p. 15). Este registro, creado en base a la conformación de una posible afectividad común, podría enlazarse con las propiedades poéticas.

Tal vez la idea de tratarlas dentro de su vulnerabilidad implique imbricarlas en los propios mecanismos sistémicos y ejercer su "acción" desde lugares, agentes, fuerzas "desdibujadas" y no es una opción despreciable, ya que cualquier acercamiento que pretenda "desvelarlas" y analizarlas las hace vulnerables y menguan su capacidad de acción. También es cierto que la vertiente de las teatralidades performativas actuales tratada en esta tesis prima el pensamiento sobre la representación, más afín a las prácticas de enfrentamiento de lo real y menos atraído por la tematización de lo político. Así lo entendía Maryonne Saison (1998, p. 9). No obstante, las prácticas de lo real se tratarán con mayor profundidad en el próximo capítulo.

Otro aspecto que puede desplegar un prisma político es la conexión con los afectos**,** un territorio donde esta tesis también puede inscribirse. Conviene considerar las recientes contribuciones de una, cada más firme, teoría de los afectos. La actualización de los afectos se ha apoyado o impulsado en el "giro afectivo" teorizado por Patricia Ticineto Clough y Jean Halley en 2007 y las investigaciones posteriores que ha suscitado en las heterogéneas ramas del conocimiento, con especial atención lógicamente a las humanidades[166]. La propia Ticineto Clough incluye un intento de acotación conceptual en el preámbulo al volumen colectivo que coordina:

> […] affectivity as a substrate of potential bodily responses, often autonomic responses, in excess of consciousness. For these scholars, affect refers generally to bodily capacities to affect and be affected or the augmentation or diminution of a body's capacity to act, to engage, and to connect, such that autoaffection is linked to the self-feeling of being alive—that is, aliveness or vitality (2007, p. 2).

La perspectiva sociológica también contribuye a perfilar brevemente las aproximaciones metodológicas interesadas en la afectividad. El sociólogo Goffman ha estudiado cómo la inserción de una persona en un entorno social ya supone una determinada selección de acciones que perfilan una presentación. Incluso dentro de la vida cotidiana, recurrir al espacio público, a un auditorio, a la creación de un entorno ya introduce un panorama de viso "teatral", en tanto exposición al otro. De este modo, Andreas Reckwitz entiende los afectos como construcción social: "not subjective, but social; affects are not properties, but activities; affects are states of physical arousal, of pleasure or displeasure, directed at some definite person, object or idea" (2017, pp. 118-119). Esto influirá en la repercusión performativa de los afectos más adelante. Así matiza:

> The practice theory approach brings about a fundamental change of perspective on affectivity. It approaches affects not – as the terms emotion or feeling have traditionally suggested – as interior properties of individuals only accessible to an introspection plumbing the depths of the psyche, but places them instead on the level of social practices themselves. Affects are then properties of the specific affective 'attunement' or mood of the respective practice (2017, p. 119).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[166] Si bien es cierto que la filosofía o la sociología han afrontado esta metodología o planteamientos con encomiable interés, no ha sucedido exactamente lo mismo con la teoría literaria o la filología, o al menos no se ha producido con el mismo ímpetu.

Esta comprensión del afecto como algo "cultural" (2017, p. 119) no se desliga de una introducción al yo y la presentación al otro mediante la intervención de la presencia y el cuerpo acorde a las dinámicas particulares de cada sociedad. Por tanto, el terreno de los afectos puede aproximarse a las prácticas de presentación al otro, sean o no de génesis artística o parte de una poética concreta.

Dentro de la perspectiva occidental, otra de las claves que señala Ticineto Clough es que el cuerpo se convierte en un eje fundamental, así como los modos de "hacer", "estar", que tantas veces se han encauzado bajo el foco teórico de los sistemas de control[167], pero también en otras líneas filosóficas. De obligada mención en este contexto son los trabajos de Michel de Certeau sobre las actuaciones y tácticas en entornos de lo cotidiano con la intención de escapar de las dinámicas de dominio que permean de forma capilar hasta lo "micro".

Observar los afectos bajo un marco contextual contemporáneo también implica un interés por la definición del espacio social y los ciudadanos que lo llenan de significación y viceversa. En un entorno hipermedial e influenciador o extensor de las premisas de afectividad, la proximidad de los cuerpos y la conjunción en lo "colectivo" abre un debate sobre la evolución de las democracias occidentales en términos de emocionalidad. Sobre el impacto capitalista en/bajo los afectos, se puede remitir desde los estudios reunidos por Paul Hoggett and Simon Thompson (2012), los compilados por Elin Diamond, Denise Varney y Candice Amich (2017), los trabajos de Anna Veprinska (2020) o, incluso, las aproximaciones de Judith Butler (2017) hasta *La democracia sentimental* de Manuel Arias Maldonado (2016) o los trabajos de Eloy Fernández Porta (2010) en ámbito europeo-español.

La eficacia de apelar a los afectos se ha vinculado principalmente con el cuerpo (o entre ellos, de una manera más deleuziana) o con la materialidad del cuerpo. Elspeth Probyn se apoya en Deleuze para explicar que "Affect in this model does not impinge on the body from the outside, nor does it erupt from the inside", sino que "the body is defined by kinetic and dynamic relations" (2010, pp. 76-77). La posición "entre" será fundamental para acceder mediante Deleuze a la atención de los afectos. Desde la propuesta de Kathleen Stewart y Alejandro Ponce de León Calero, esta teoría adquiere relevancia cuando apunta a que "la dimensión de lo afectivo ayudó a que la antropología regresara nuevamente a los sentidos y a las sensaciones, a la materialidad, y a lo visceral" (2019, p. 172). También puede producir una reactualización de ciertos conceptos anquilosados y la reafirmación de vías que reconducen, entre otros "lugares", al cuerpo.

Ante un debate que podría limitar la visión afectiva a un espectro de "instrucciones de creación", Probyn determina que no se restringen las posibilidades de ser afectado cuando afirma que "Thinking, writing, and reading are integral to our capacities to affect and to be affected" (2010, p. 77). Desde una visión más sistémica de los afectos, la red afectiva se extiende a todas las figuras implicadas en la producción literaria. Un proceso que, habitualmente se direcciona hacia el otro espectacular, no se puede disgregar de uno mismo, en tanto escritor. Anne Fleig lo argumenta así: "Affect is the dynamic relationship between bodies, including the interweaving of bodily memories, words, and worlds. […] If affect is always about 'affecting and being affected,' writing affect is about writing and being written" (2019, pp. 179-180). Acorde a estos argumentos, en cuanto a la génesis que suscita la aparición de los

[167] Desde hace años los filósofos asocian la regulación de las sociedades capitalistas contemporáneas con el biocontrol, a lo que Hardt añadió en 2012 un interés creciente por lo inmaterial, esto es, "bienes […] al menos en parte, inmateriales, como las ideas, el saber, las imágenes, las informaciones, e igualmente los afectos" (2012, p. 170).

afectos, María do Cebreiro Rábade Villar explica, de mano de Barthes, que, ni el texto es portador de unas estrategias o una voluntad del autor ni se puede calcular el efecto de una obra sobre un lector. Ella preferirá hablar del acto de lectura como "fuertes potencias de transformación" (2016, p. 94).

Por último, es de conocimiento común que los afectos se han asociado a los impulsos y/o lo espontáneo. Esta naturaleza "circunstancial" ha ayudado a conformar una idea de transitoriedad, de repercusión no completamente firme, que ha acompañado durante mucho tiempo a los afectos. Megan Watkins señala las cualidades de los afectos: "Against the more social expression of emotion, affect is often viewed as a preliminal, preconscious phenomenon. A consequence of this is that affect is often conceived as autonomous and ephemeral" (2010, p. 269). Aun bajo la sombra de lo puntual, lo que ella denomina *affectio* provocado por el *affectus* —en la línea de Spinoza a su vez, esto es, la fuerza de un cuerpo "afectivo" sobre aquel que es "afectado"—, sí puede perdurar: "It is this capacity of affect to be retained, to accumulate, to form dispositions and thus shape subjectivities that is of interest to me" (2010, p. 269). Bajo el germen del arte de acción surgido en los años 60 del siglo pasado que reintroducía lo inmediato, la idea del no archivo o lo no idéntico, entre otros aspectos en la red de pensamiento de la obra de arte, se produce un cuestionamiento de la forma de entender la teatralidad que los estudios de la *performance* y el teatro posdramático han asentado. Ambos ayudarán a estudiar cómo catalizan los afectos contemporáneos desde/en/sobre el espectador.

La pregunta sobre el sentir, proyectable sobre el espectador, es del interés de la teoría escénica y literaria. Además, en caso de Angélica Liddell, subyace a su trabajo artístico. Una teatralidad que, desde sus comienzos, se ha denominado "de las pasiones" no puede ser indiferente a un enfoque metodológico desde los afectos[168]. Por ello, el eje común será cómo despertar y "desarrollar" esos cuerpos sensibles (en vínculo)[169]. No obstante, antes de indagar en las singularidades liddellianas a la luz de esta teoría, resultará interesante contemplar la presencia de los afectos en la escena posdramática.

Conviene repensar esta emergencia de los afectos desde toda su potencialidad, sin pretensión de acotarlos o limitarlos. Tal vez en este sentido, la escena y concretamente la vinculación con la escena posdramática sea una posibilidad eficaz de abordar otras vertientes de trabajo. Para comenzar, la distinción conceptual que cimienta Marla Carlson es de utilidad:

> […] distinguishing the individual experience of sensation (feeling) from what circulates between individuals and their environment including but not limited to other individuals (affect), and both of these from that which is conceptualized, named, performed, and thus interpreted by others (emotion).

[168] Cuando aún firmaba como A. Liddell Zoo, escribió un texto titulado "El teatro de la pasión" para prologar *Leda,* en 1993, donde ofrecía una aproximación a su poética y a su práctica escénica.

[169] En su visión pionera, este asunto ya preocupa a Artaud (1938). En sus tesis ensayísticas, el artista francés incluso subraya primero el impacto individual: "Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese envolvimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala" (2011, pp. 126-127). Sin embargo, después propone para su teatro de la Crueldad "[…] violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores" (2011, p. 110) y aclara que su iniciativa se dirige a lo colectivo: "[…] el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles. El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad" (2011, p. 112). Así medita sobre un "espectáculo giratorio" que se expanda "para poder alcanzar la sensibilidad del espectador" (2011, p. 113).

> These definitions suit performance analysis and may not always correspond exactly to the ways in which another discipline uses a particular term (2018, p. 10).

Así la afectividad se desmarca de la sentimentalidad y de las emociones en el campo de estudio de este capítulo. La obra como acontecimiento escénico, la pluralidad de voces, la equivalencia entre todos los elementos de la escena son cuestiones base postuladas por Lehmann. No obstante, sirve la referencia de Féral que define como "acontecimiento escénico" "el momento en que la ilusión teatral se interrumpe y se construye la escena por medio de una acción que surge sin mediación (aunque no sin estar enmarcada) dejando un espacio al azar o al riesgo" (2015, p. 206). Sobre esta brecha de "descontrol", también resulta de interés la entrada de "afecto" en el diccionario de Pavis, visionado en la teatralidad contemporánea. La implicación del (cuerpo del) actor resulta ineludible pero siempre con relación al otro, al espectador: "L'art de l'acteur consiste à moduler, travailler, stylizer, esthétiser l'apparence corporelle, de façon à donner au spectateur la possibilité de recevoir ces variations comme des affects non contrôlés par l'acteur et par son personnage" (2018, pp. 25-26). Y concluye:

> L'affect, surtout dans l'œuvre d'art contemporaine non mimétique et psychologique, est caché, il s'est caché dans l'inconscient. L'acteur […] est en mesure de contrôler ou d'exposer ses émotions; il n'a plus à choisir entre l'identification et la distance. L'une ne va pas sans l'autre, ce n'est pas l'une ou l'autre, mais plutôt l'une et l'autre, l'une dans l'autre. L'affect, et singulièrement l'affect dans les arts, est une progression graduelle, une intensité variable. Il est pris dans une empathie affective, non pas dans une *emotional identification* à un personnage, mais dans une *affective encounter* (rencontre affective), là où les affects vont et viennent dans le théâtre infini des passions (2018, p. 26).

La enunciación desde el *ethos* y desde el *pathos* son complementarias y funcionan tanto en escena como desde los poemas. Si se retoma ahora a Meizoz y sus estudios ampliamente explicados en el capítulo previo, la fundación de la postura no solo competía a una exposición (discursiva) artística, sino también al comportamiento general que se desenvuelve en el ámbito de la vida. En este punto puede entroncar con lo político.

El itinerario político de Angélica Liddell pasa por todos estos aspectos. Con la finalidad de hallar la fortaleza en la máxima exposición al quebranto y su aceptación, la defensa de la exposición directa a la dañabilidad es el epicentro de la esencia (poética) liddelliana, independientemente de las migraciones entre lo teatral al poema o a los ensayos y viceversa. La corporalidad y la presencia constituyen ejes de trabajo que permiten acceder a dimensiones en y más allá de registros en papel. Aquí sitúa Liddell su anclaje teórico y se dibuja su postura (literaria) política, en la que se implican lo textual y lo contextual (Meizoz 2015, p. 11)[170].

Todas las atenciones sobre el espacio de lo teatral que confluye con el entorno público en tanto que lugar de reunión, de lo colectivo o ágora reciben un seguimiento puntual, en la medida

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[170] Al establecerse en este primer acercamiento una serie de reflexiones que rodean la conformación de la postura de Liddell, las referencias teóricas se intercalarán con meditaciones ensayísticas de la creadora que pueden bocetar un estado de las cuestiones sujetas a reflexión. Será necesario proceder de esta manera para conocer la gestión externa del discurso, antes de introducir las instancias autoriales.

en que alimentan la disposición del público y abocan el despertar afectivo. Ya se ha señalado que el trabajo sobre/en/a través de los cuerpos confluye con las características intrínsecas de la *performance*, pero también de las teatralidades expandidas[171]. Cornago analiza esas comunidades conformadas en el estado de congregarse como:

> […] fenómeno del público como representación inmediata de la gente común convertida en acontecimiento escénico. Si la dimensión dramatúrgica apunta a un relato que dé sentido al grupo en relación con el espacio en el que se encuentran, la teatralidad recurre a la Performatividad para expresar la cualidad plural y genérica con la que se identifica al público (2015, p. 224).

Además, el grado de conocimiento e investigación de lo teatral hoy por hoy configura una vivencia "otra" de conceptos clásicos como la catarsis o la empatía. La postura de los creadores de escena contemporáneos atiende principalmente a (la idea de) los asistentes al teatro y al conocimiento del espectador, lógicamente sin contemplar tanto a un lector[172]. De hecho, la propia Liddell demostraba pensar lo político al responder a una entrevista del mismo investigador madrileño:

> 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 inevitable, si no hubiera tenido en cuenta al espectador, no hubiera podido entablar una relación hiriente con el público. Es una voluntad declarada de hacerle participar como un monstruo. [...] [Tener en cuenta al ser humano] en lo que tú pretendes de ese ser humano, de esa conciencia individual que va a hacer el esfuerzo de unirse a tu propia conciencia individual. Son conciencias individuales que se unen, grandes esfuerzos individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación. Es algo muy primitivo (2005, p. 319).

Solo así parece factible indagar en una exploración afectiva. En Castellucci, el pensamiento está supeditado a la necesidad del espectador: "él piensa en mí, creador, cuando sí, a él, algo le falta" (2013, p. 109). Castellucci asimila las implicaciones del teatro sobre lo social, y se podría decir que en lo político por extensión a la "arquitectura que lo contiene" (2013, p. 112), esto es, "mi cuerpo de existencia, desde el escenario físicamente atraviesa los otros cuerpos en el flujo de la sensación. El teatro mezcla y entrecruza los cuerpos" (2013, p. 114). De hecho, en el texto que precede *La tragedia endogonidia*, figura la deliberación a propósito de la actualidad de la

[171] El debate "en" / "entre" tiene una vigencia muy activa desde Lehmann. Tan solo por añadir un estudio más especializado, sobre la presencia del cuerpo en un sentido político también se ocupa Christina Greiner quien cita algunos referentes occidentales e incorpora otros orientales, además de contemplar estudios de las ciencias cognitivas y filosofía política. Sobre esta base, inserta tres premisas que abarcan la reivindicación del cuerpo. Según ella, aparte de que la eficiencia política se relaciona con la presencia del cuerpo (lo cual también garantiza la visibilidad del pensamiento) y esta, a su vez, con la génesis de la mirada de quien testimonia (2009, pp. 56-57), aclara que los movimientos que hacen posible la presencia del cuerpo no siempre son perceptibles: "A súa forma perceptíbel nace do momento intersticial no que comeza o proceso de exposición ao «outro». Ao transitar entre lugares (do corpo e no corpo) ilumina a posibilidade da «diferenza»" (2009, p. 57).

[172] Aunque las menciones de este capítulo se centren en sobre Angélica Liddell, Rodrigo García y Romeo Castellucci, también otras asociaciones teatrales exploran cuestiones relacionadas con el espectador. Sirvan como ejemplos hispánicos actuales el valenciano Pablo Gisbert y El conde de Torrefiel o la gallega Ana Vallés y la agrupación Matarile.

tragedia: “Solo nella tragedia é possibile la confusione dei ruoli e trovarsi, inesplicabilmente, dentro lo spettacolo. Ci si trova soli e senza parole dentro lo spettacolo, perfino nel dubio di averlo generato con quello sguardo” (2007, p. 6)[173].

No obstante, en este escenario, no solo importa la presencia, sino que se resemantiza el acto del mirar. Una nueva variante de mímesis es señalada por Sánchez al concentrar sobre el espectador la posibilidad no de un lugar afectivo, sino de una mirada afectiva: “O coreógrafo […] *axita* a reserva cultural do mesmo xeito que antes *axitaba* os corpos, as sensación ou as emocións, e convidar o espectador a participar neste movemento que non necesariamente se produce no obxecto *mirado,* senón na *morada* mesma en cuxa construción actor e espectador participan” (2009, p. 27). Sánchez habla de un eslabón fundamental: la exposición de sí al otro como catalizador.

> Concebirse a sí mismo y a aquellos con quienes se interactúa en el marco de una situación social como personas (en cuanto actores sociales) y no como personalidades (en cuanto individuos que exponen su intimidad) constituye una condición de juego ineludible para el planteamiento de desacuerdos. La exposición del individuo en escena o en sociedad sólo puede despertar reacciones afectivas, siendo las más probables la crueldad y la compasión (2015, pp. 45-46).

Para quebrantar la impasibilidad y la pasividad del espectador, la recurrencia al cuerpo, no necesariamente el del director, aparece en escena. Es Cornago quien termina de moldear esta línea de pensamiento en términos parecidos: “La autorreferencialidad del gesto artístico […] termina haciendo presente el dispositivo del que nace, en definitiva, su causa final, el público que mira. Es una forma incómoda por violenta, y extraña a la vez, de implicar al que mira en aquello que está viendo” (2015, p. 182), es decir, “resulta inquietante imaginar ese pequeño grupo de personas que es el público reunido en torno a una acción de mirar, que está en relación directa con el acto de violencia escénica que ellos mismos provocan por hacer de público. Una cosa alimenta la otra: la mirada de unos abre la posibilidad parar la violencia de los otros” (2015, p. 183)[174].

Angélica Liddell hace de la escena un espejo de su espectador —muchas veces visto como monstruo—[175]. Si bien en el choque de miradas se produce la confrontación, cuestión revisada

---

[173] Para más detalle, en *La tragedia endogonidia*, la mirada sobre las butacas devuelve figuras espectadoras vestidas de conejos, principalmente en el episodio de Berlín (2003), aunque también portan cornamentas, lo cual subraya la perspectiva. Al respecto, Belén Tortosa, en seguimiento de Claudia Castellucci, afirma que no se trata de un teatro-espejo del mundo, sino de “un *teatro-forno*, es decir, ante un teatro donde el foco de proyección se centra en la capacidad sensitiva del espectador” (2020, p. 218). La importancia del acto de mirar y la fragmentación en/de la *mise-en-scène* se relaciona con la voluntad de no crear una explicación racional compleja de lo presenciado. En un sentido amplio, esto podrá avanzar el *ethos* huraño y “auto-desposeído” del pensamiento hacia el que se inclinará Liddell.

[174] De manera más concreta, la siguiente reflexión de Cornago sobre el teatro de Rodrigo García completa lo explicado previamente y sirve de aplicabilidad a las líneas de Liddell: “El grado de implicación física de los actores fue en paralelo al grado de compromiso social que quiso hacer visible en su obra. El trabajo de los actores ocupa el centro del escenario y el modo de exposición se hace más abierto, buscando un cara a cara con el público y con la sociedad. La obra transmite una actitud de confrontación, descaro e insolencia. [...] El escenario devuelve a la sociedad de consumo, moralista e hipócrita, su rostro degradado y cínico” (2008, p. 88).

[175] Prácticamente en términos similares ha declarado Romeo Castellucci a Caruana: “el escenario es un espejo, por eso a veces es embarazoso mirar, el espectador siente vergüenza de mirar. Descubrir la vergüenza en la mirada del espectador es un deber del teatro. […] En cierta manera se trata de entrenar la mirada del espectador y para eso hay que agotarla. La pieza es como un acordeón, pasamos de la calma a momentos que se sobrecargan, se trata de estresar la mirada para volverla activa,

durante la aproximación a las piezas en los siguientes capítulos, este proceso redefine el acto de asistir al teatro, de convertirse en espectadores en la medida en que miran y por lo tanto ser trasuntos de un sistema estable; consumidores de violencia que solo engrosa su apatía e indiferencia. No obstante, es preferible desglosar esto.

¿Quiénes van al teatro? La creación de estos artistas es muy consciente del asistente a sus obras; esto es, concentra gran atención a su contexto[176]. Resulta complicado diferenciar entre receptor real y el receptor implícito, términos que Marco de Marinis (1982) insiste en separar. Los ensayos de Liddell se centran en una imagen del receptor muy firme, tanto que traspasa la frontera ficcional y genera una proyección real. A pesar de que ya se avanzó este punto en el primer capítulo, debe resurgir para matizar que el acto de remarcar la variación de histórica del eje sujeto espectador-ciudadano ya apela a una perspectiva política. Así, Pavis se reserva un apartado para reconsiderar el estado actual:

> Le citoyen n'a pas renoncé à la pensée politique, comme on l'affirme souvent. Il est simplement devenu plus sceptique, plus exigeant, mais aussi plus ambivalent envers le rôle de la politique: d'un côté, il ne croit pas à l'efficacité de la critique politique dans l'art; de l'autre, il réclame que le théâtre fasse une critique radicale, claire et nette des situations (2018, p. 286).

La visión sistémica, más afín a las teorías de campo literario de Bourdieu, dan lugar a un acercamiento antropológico y sociológico. El reconocimiento de la asistencia al teatro como una posibilidad no extendida a toda la humanidad sí es un lugar común compartido entre García y Liddell. El primero atestiguaba en la ya mentada entrevista:

> ¿De qué vale un discurso disruptivo cuando tu público son neoburgueses que *van al teatro*? El mero hecho de *ir al teatro* a ver *esa clase de obras «comprometidas y/o modernas»* que yo mismo hago define a esas personas. No son de mi confianza. En el bar hablan de ideales humanistas que no practican. Son grises pero no tanto como para perderse una obra de teatro o una película «rompedora». Cuando en el *bistró* van por el segundo plato ya ni se acuerdan de la obra que vienen de ver. Mis esperanzas están puestas en los empresarios. Necesitamos que mejoren, educarlos. Bah, olvídalo, no ocurrirá. Ya has visto cómo tantos emperadores tiránicos de la antigua Roma tuvieron una educación inmaculada, rodeados de filósofos y no sirvió de nada… La ambición privada no tiene tiempo para distracciones (2020, p. 589)[177].

para despertarla. Hay que reconfigurar la mirada estresándola, hay que curvar la mirada, no podemos buscar una mirada bidimensional como la que tenemos ante los media y la información. En mi trabajo no hay información por eso hay que torcer esa mirada acostumbrada con la que llegamos al teatro. Siempre hay que pagar para mirar, por eso es trabajoso, por eso provoca fatiga" (2022).

[176] Con atención a los mismos parámetros, nCornago habla en términos paralelos de García: "Rodrigo García ha creado siempre desde una compleja conciencia del entorno en el que se encuentra, de su entorno personal, social y profesional; es por esto que en un sentido antropológico amplio del término su trabajo puede ser considerado como muy político" (2008, p. 87).

[177] Hace unos años, el creador de origen argentino era todavía más rotundo al hablar del público. En un libro sobre el imaginario creativo del siglo XXI compilado por Virgilio Tortosa, se incluyen estas reflexiones: "Queremos compartir la rabia y la esperanza de cambiar las cosas. El público no es masa, son individuos. […] Deberíamos tocar las conciencias de los que se sienten bien llevando una vida aparente, basada en el consumo y la incomunicación. Pero esas mujeres y hombres han llegado al límite y ya son imperturbables: son las bestias de nuestra época" (2006, p. 165). Sobre estos planteamientos, el trabajo se enfrenta a un reto: "Es una utopía necesaria para seguir trabajando pensar que uno puede hacer algo de daño al público. Es decir, que puede sacar a la superficie una realidad que ellos fingen ignorar" (2006, p. 166). Incluso determina un alcance más social: "Lo importante son las transformaciones culturales, los hábitos. Al final, somos nuestros hábitos" (2006, p. 169).

Por su parte, Liddell afirmaba:

> La existencia es fatigosa; la vida es fatigosa. El arte reflexiona sobre ello, no están las cosas para ser frívolo. Pero quitando eso, el arte es un lujo y un privilegio, primero para el espectador, que puede permitirse el lujo de una entrada, y es privilegiado por poder asistir a algo a lo que la mayor parte de la humanidad no puede asistir (Cornago, 2005, pp. 322-323).

La propuesta "radical" de Liddell pasaría por el enfrentamiento al público asistente, por ello aquí es complejo discriminar al espectador y desprenderlo de la labor enunciativa, motivada y articulada en la medida que existe este contacto. Uno de los riesgos asumidos por Liddell se basa en la no complacencia; en la estimulación y activación del espectador y el rechazo a lo circunscrito a normas sociales. Así se revela en "El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres":

> […] el espectador es cobarde por naturaleza. El espectador es el encargado de preservar lo comúnmente establecido, la opinión general, el discurso oficial, el estado de las cosas, experto en enmascarar la podredumbre de lo humano utilizando la podredumbre de su hipocresía. El acontecimiento escénico es una batalla entre dos mentirosos […] el hipócrita y el actor. Mientras el artista empuja con su provocación el progreso del mundo, el espectador, el hipócrita, se convierte en un freno del mundo, no por sí mismo, sino porque el espectador es la consecuencia de un orden social restrictivo, de una educación precaria, de las estrategias bisoñas del mercado, de la censura encubierta de la cúpula intelectual y de las políticas culturales, encargadas de segregar todo aquello que no está de acuerdo con su imponente criterio de corral (Diderot y Liddell 2008, p. 64).

El trabajo de Liddell afronta una ubicación de fuerzas políticas, económicas, sociales, etc. y se cuestiona un lugar ocupado por distintas líneas de protesta. El espectador, como consumidor e incentivador del sistema cultural, se percibe como agente que encarna armónicamente la conformidad con todos aspectos/problemáticas sociales, en sentido amplio: "El arte siempre es el encargado de luchar contra la cultura. Estos principios tienen que ver con el humanismo, es decir, lo que une a las artes son los principios éticos, la renovación estética es una cuestión ética" (Diderot y Liddell 2008, p. 70). Aquí el aspecto ético se eleva como eje conciliador entre los universos de lo estético y lo político, tantas veces enfrentados y declarados incompatibles. En la medida en que el compromiso se relaciona con lo real, se erige un segundo aspecto político que acompaña a Liddell-identidad creadora, que aspira a la acción en la dimensión no ficticia ni literaria. Al continuar la reflexión sobre el espectador, se discierne cómo la imposición y circunscripción de un prisma de pensamiento trata de romperse mediante la "sensibilidad" ante la exposición a la violencia (en escena), una violencia poética que no es mayor que la expuesta en el consumo mediatizado (aunque sí más rechazada):

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> 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 agreda. 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 televisiva deja intactas sus ambiciones. La violencia televisiva nunca ataca. Sin embargo la misión de la violencia poética es atacar, atacar sin descanso. A la violencia televisiva nos enfrentamos con la mezquindad del que elude responsabilidades. Frente a la violencia poética no podemos eludir responsabilidades porque como espectadores formamos parte del acontecimiento violento. La violencia real viene provocada por una imbecilidad atroz. La violencia poética por una lucidez atroz. Es triste, realmente triste, que la una no exista sin la otra (2008, p. 289).

En este punto, conviene recordar las propuestas de Artaud. Realmente no solo se asemejan en el esbozo escénico deseable para el teatro a(venir), sino que coinciden en el diagnóstico social que ha abocado a un teatro anodino. Para Artaud, "todo conformismo [incluido el burgués] nos hace confundir lo sublime, las ideas y las cosas con las formas que han tomado en el tiempo y en nosotros mismos; en nuestras mentalidades de *snobs*, de preciosistas y de estetas que el público no entiende" (2011, p. 101). Ante el deterioro del teatro occidental y al alejarse del psicologismo, Artaud ambicionaba: "[…] el Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones" (2011, p. 162).

Por su parte, de la Torre recalcaba las claves que se imponen en Liddell: "se censura que la violencia sea siempre justificada mientras sirva para devolver el orden jerárquico establecido por una minoría que detenta el poder" (2014, p. 60) y continúa "a causa de este mecanismo de sobreprotección [frente a las "amenazas" de las voces marginales y la polarización de las interpretaciones de la violencia], 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" (2014, p. 61). Así, Liddell observa en la sociedad un opositor ciego e inconsciente: "[…] no integra el arte como epifanía reveladora ni como alianza con el alma humana. No integran el arte como revolución ni como ratificación de la individualidad. […] el arte no puede ser social, el arte debe romper ese pacto, el arte debe ser antisocial para no ser hipócrita" (2008, p. 288). Hallar el epicentro de la revolución en la poesía también resulta un lugar compartido entre ambos, así como la exploración de otra dinámica. En su caso, el método para realizar esto se anuncia en *La indignación hace versos*:

> […] optamos por una objetualidad precaria, frágil, pobre, fea, en ocasiones obscena, como actitud beligerante frente a la vacuidad del truco estético, […]. La objetualidad precaria es una manera de trabajar políticamente, por una parte implica una rebelión frente a la economía como un sistema de rapacidad organizada deviniendo en una de las formas del crimen (tal vez habría que jalar de los crímenes que la economía perpetra contra la humanidad), y por otra parte implica un posicionamiento frente a las exigencias del mercado. A esta estética de lo precario nosotros la llamamos «realismo en descomposición». La llamamos así porque más allá de lo simbólico hay una profunda vocación realista, tanto en la elaboración de las imágenes como en la percepción que pretendemos del espectador (2015, pp. 55-56).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El camino de Liddell implica la violencia, pero no una violencia gratuita:

> 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 (2008, p. 290).

Hay una apuesta por tensar, por tratar de tocar los extremos. Ante la pregunta de por qué la violencia poética es necesaria, la respuesta será: "La violencia poética consiste en escapar de los tópicos, en escapar de la opinión general, es intentar que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción, es despiojarse de una vida de compromisos y medianías, es no mentir, es ver un poco más allá, es el ansia de lo realizable, es el hambre" (2008, p. 289). Para estas realizaciones performativas del quebranto en la enunciación del poema, se busca una resistencia mediante las pasiones.

No solo los textos ensayísticos exponen estas claves, sino que ella misma ha explicado en entrevistas aquello que denomina "podredumbre" y ha sido referido en otras ocasiones como "mediocridad", esto es, "no tener conciencia del otro, es no ser capaz de dar algo a cambio de nada, es no exigir una responsabilidad, independientemente del grupo, de la masa, de las direcciones […] La mediocridad personal pasa por no ser capaces de enfrentarse a nuestros propios sentimientos y a los sentimientos del otro" (2011). De este modo, queda claro que el rechazo de la colectividad —que lleva a Liddell a recrear un aislamiento de la sociedad civil— también se aplica, en cierta medida, al colectivo de espectadores, pero principalmente a cualquier doctrina o movimiento político asentado, que reduzca las posibilidades del pensamiento. Por el contrario, la búsqueda de las pasiones, de los afectos será medular en su trabajo[178].

Todo este diagnóstico contextual liddelliano —la retroalimentación entre el espectador y la instantánea cultural contemporánea, así como la labor del arte ante dichas tensiones— resulta

[178] No siempre este abordaje (del exceso) se ha considerado como un planteamiento válido para hablar de teatro político. De hecho, de Vicente llega a considerar que: "*Antígona, Ricardo III y Guillermo Tell* (significativo que sean individuos) no son análisis del poder sino, en el primer caso, una exposición del problema del exceso, la *hybris*; en el segundo, de la «naturaleza» humana, lo humano; en el tercero, del conflicto moral" (2018, p. 15). No obstante, en esta tesis, apostar por una visión más sistémica —en un sentido híbrido entre lo literario y lo sociológico— de una poética refrenda un planteamiento menos restrictivo y más complejo. De hecho, Angélica Liddell se nutre de la conjunción de las tres órbitas en muchas ocasiones. Es más, el hilo que conecta la provocación y lo político es fundamental, tal y como declaraba de nuevo a Cornago: "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 trasladas 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, la provocación tiene que ver sobre todo con una actitud política" (2005, pp. 319-320). La dialéctica de la provocación suscita distintas respuestas de sus contemporáneos. Rodrigo García afirma que "nunca un verdadero artista perdió su tiempo en ser transgresor; solo se limitó a dejar fluir su imaginario y darle forma con esmero. Personalmente me disgusta la obscenidad fuera del cotidiano, en el cotidiano ya hay de sobra. Del arte espero otra cosa: esperanza, luz" (2020, p. 591). Por su parte, Romeo Castellucci, en charla con Alberto Ojeda para el semanario *El Cultural*, comentaba que "El teatro tiene que ser violento, entre comillas. Me explico: debe zarandear al espectador, conmoverlo hasta el punto de modificar sus puntos de vista" (2014).

un eje estimulante. En *La taza de té de Wittgenstein,* desemboca en la acotación de lo que se entiende por cultura, tal y como está concebida en los sistemas occidentales[179]. La necesidad de "hacer rebosar" la taza de té o la huida de "esos" parámetros invita a reivindicarse como un derecho propio del ser creador.

> Una vez más me di cuenta de que el arte era, además de *un hecho*, un derecho de expresión individual, el gran derecho de expresión individual, y de que, más que mejorar al hombre, su función consistía en medir el grado de tolerancia de una sociedad, y el respeto que esa sociedad tiene por la expresión individual; es decir, consistía en medir la capacidad de la taza de té de Wittgenstein (2006).

García también hablaba de su derecho a crear en los términos que él deseara. Sin ponerle objetivos ni acompañar de hermenéuticas todo su trabajo. Así respondía a mis preguntas hace poco tiempo: "El arte no es una herramienta política, es una fuerza privada, individual, es un comentario de individuo a individuo, no es un mensaje mesiánico que llega para alumbrar a la masa… Invéntate tus mandamientos, úsalos hasta que se rompan y fabrica otros y vuelve a empezar" (2020, p. 581) y era bastante claro al sentenciar: "No busques en mi trabajo ni ética, ni resistencia, ni valores. Mi extensa obra es resultado de mis ganas de inventarme una alternativa para vivirla, hacer que mi vida real sea la de un hacedor de fantasías" (2020, p. 586).

Entender a estos creadores desde el derecho individual a la creación tal vez sea una problematización de ciertos planteamientos políticos. La unión que constituye el grupo, esto es, el ser cuerpo junto a otros cuerpos, la voz junto a otras voces, que han hecho emerger una dimensión política efectiva sobre la presencia, tan relevante para los movimientos sociales del siglo XXI como el 15M y la teoría performativa de la asamblea (Butler, 2017), recibe cierta resistencia tanto por parte de Liddell como por parte de García[180]. De regreso sobre la reflexión social, la conclusión a la que llega Liddell es muy clara:

> Me pregunto, ¿llegar a la masa es una de las funciones políticas del arte? No lo creo. Todo me empuja hacia el individualismo, un individualismo responsable, el individualismo como resistencia civil, como derecho a la libertad de expresión, y vuelvo a preguntarme: ¿cómo compatibilizar el individualismo con la responsabilidad social? Por encima de todo creo en la educación. Mientras la

[179] Sirva la puntualización de Broncano para contextualizar teóricamente: "[…] la cultura es el modo en el que una sociedad se reproduce y crea una copia de sí misma" (2018, p. 18), especialmente de "convenciones, costumbres, conocimientos y prácticas" (2018, p. 19) en un marco concreto.

[180] Véase el fragmento de *Gólgota Picnic* de R. García: "En el campo de fútbol o en una manifestación o en una canción: mi voz quiero que permanezca siendo mía / no quiero unirla a vuestras voces / Putos coros, puto fondo sur… / Nunca estuve tan callado, mudo, como cuando canté con vosotros o pensé como vosotros / Nadie quiere gritar solo, todos gritan en grupo, dicen que si uno grita en grupo, el grito tiene aceptación pero que si uno grita por la calle solo, ese grito está mal visto / y yo digo: el grito pude que esté mal oído, pero mal visto es imposible, gilipollas / No iré a perder mi voz mezclada a las vuestras gruñendo por lo que para unos es la mejor de las causas / y para los de enfrente es la peor de las causas / Y para los moderados es una causa perdida / ¡Qué risa los moderados! Si por ellos fuera, nos moriríamos de aburrimiento / Si cada cual de esos que unen sus voces en una sola voz se dedicaran a defender su voz individual, el mundo sería un calidoscopio milagroso / ¡Qué digo! Sería un cementerio de zombis deambulando sin contacto alguno / Unís vuestras voces cuando sois convocados a una hora precisa en un lugar preciso, tomáis buses y hacéis junto pancartas y volvéis a casa con la sensación de haber participado y actuado / Mientras tanto el mundo lo dirigen quienes no salen jamás de sus madrigueras y ni pisan la calle / Se baja un cuerpo muerto de la cruz, se derrumba la estatua de Lenin, de Franco, de Sadam y todo el mundo se apunta, todos son cronistas, todos quieren pintar el cuadro o sacar la foto ahora que no hay peligro, cuando ya / todo está cumplido" (2015, p. 80). La prioridad de "alentar" el pensamiento individual también es materia de *El mensajero de Asturias,* aun con las limitaciones directas o no de la censura artística reciente, en ese caso, por el bien-pensar.

> educación siga siendo mediocre, la relación con el arte será mediocre, o no existirá relación. La educación tiene que luchar contra la cultura. Las artes deben luchar contra la cultura. El individualismo debe luchar contra la cultura. La utopía debe luchar contra *lo cultural*. […] La cultura existe porque nadie pone al lenguaje en situación de crisis. Nadie crea lenguaje (2006)[181].

Así Liddell, García y Castellucci se respaldan en sus observaciones. Sobre si el teatro alberga o puede desplegar una función política, todos parecen coincidir. El italiano así lo expresaba a Ojeda: "No tiene o no debe tener una función social. Más que dar respuestas, ha de generar conflictos. Mi visión del teatro no es utilitarista" (2014). La fuga de todo didactismo o todo objetivo firme surge en Castellucci también, de nuevo en diálogo con Ojeda dos años después: "[…] huyo del teatro ilustrativo. Debe ser la conciencia del espectador la que complete el significado" (2016). Así, Castellucci alude a otro "impacto" y otra preocupación sobre lo que se entiende por "espectador activo". Esto acomoda recursos que resuenan a una posteatralidad, casi en términos de André Eiermann (2012).

> El espectador […] no debe optar o componer lo significados que ahí encuentra, sino ser alcanzado por un rayo. El momento «compositivo» es […] retrasado hasta cuando las palabras-clave se descompondrán orgánicamente convirtiendo su inicial aspereza en líquidos vivificantes que harán chorrear el cuerpo. Pero eso ocurre después, no durante. Eso ocurre una vez solos, no juntos. El drama se comprende solo cuando uno se ha marchado (2013, p. 105).

Lo mismo para García, que manifestaba: "Rol didáctico, ninguno. […] Yo creo en la fantasía individual, no me meto a defender ninguna verdad porque la verdad es la mentira colectiva procesada, como pienso para perros. […] No pensemos en otro compromiso más que con La Libertad" (2020, p. 589). De este modo, Castellucci abría la puerta hacia el espectador "autónomo" y García, hacia la potencialidad no etiquetada del arte, pero siempre con el trasfondo primordialmente individual y ambos dejan claro las pretensiones fundamentales sobre las que avanzar. De hecho, estas determinaciones podrían hacer dudar de una finalidad política, que si bien no se expresa ni reconoce como responsabilidad artística personal, sí desenvuelve una dimensión en su trabajo. Además, en la medida en que no se dedican en exclusiva a materializaciones de consumo individual, tantas veces asociadas con el formato libro comercializable y los tres se siguen definiendo como creadores escénicos, existe una brecha que hace de la comunión con el público un espacio de concentración de poder y simultáneamente de transformación.

En este punto resurgen los afectos, ya que la posibilidad de generar algo va de la mano de su estímulo, según Castellucci: "El arte no incide directamente sobre la realidad pero sí puede sensibilizar la conciencia humana, hacerla más empática. Es el primer paso para el cambio, por

[181] Estéticamente, las crisis son entendidas por Liddell como ocasiones para albergar un cambio, lo cual en el ámbito de la cultura, se traduce como otra(s) fórmula(s) de tener contacto con el lenguaje, eje sobre el que Liddell ancla el foco de su trabajo. La búsqueda de brechas en el lenguaje normalizado y normativizado, así como en el universo cultural (bien pensante) no la hacen controvertida *per se*, pero sí van a abrir un margen de posibilidades. Esto recordará mucho a lo que García afirmaba con vehemencia en una entrevista conmigo: "[…] la cultura es la regla, el arte es la excepción" (2020, p. 583). La pretensión de las rupturas de la expresividad tras y debajo de los circuitos sistémicos queda clara en la visión liddelliana de la cultura y Liddell en *La indignación hace versos*: "La crisis estética es la máxima expresión de un mundo libre frente a las políticas restrictivas que sobre la expresión y la interpretación ejercen los estados totalitarios, e incluso la intolerancia soterrada de los sistemas culturales de nuestras democracias imperfectas" (2015, p. 52).

eso es fundamental" (Ojeda 2016). Por tanto, la estimulación de una empatía generada no solo ante la (activación de la) mirada y el estar entre cuerpos tal vez se conecta con la consecución de la catarsis que Artaud reformula. Bajo su perspectiva, así concebía los afectos: "Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad. Conocer de antemano los puntos del cuerpo que es necesario tocar es arrojar al espectador en trances mágicos. Y de esta invalorable clase de ciencia carece la poesía en el teatro desde hace mucho tiempo" (2011, p. 181). El retorno sobre los factores que Artaud daba por olvidados es un campo de exploración muy ligado a lo primitivo y lo inexplicable[182]. No consiste solamente en que el público sea receptor activo, sino que se sitúe en una posición equidistante entre la producción y la experimentación del evento.

Todo esto tiene sentido respecto al espectador, pero entonces ¿qué pasa con el lector de poesía? La propiedad de lo performancístico o lo performativo —si se entienden los poemas como muestras artísticas incorporables a un discurso escénico— puede potencialmente instar a ocupar el espacio de la voz, por tanto los poemas serían parte de la totalidad poética susceptible de accionar(se). En la medida en que quiebran una forma de comprender el mundo, los poemas ejercen una herramienta pasiva política, según Lourido (2017, p. 56), pero también pueden llegar a ser activa. Podría subrayarse el ejemplo de orador en *Giulio Cesare* (1997) de la Socìetas Raffaello Sanzio donde un endoscopio permitía observar los movimientos de la laringe y las cuerdas vocales en la fonación, con lo cual se asistía a una presentación directa de la fonación del discurso, orgánicamente performada. Es más, Becerra de Becerreá habla de un poema en escena:

> Esa objetividad, casi científica, de mostrar cómo se produce la palabra en el aparato fonador, en vez de ser algo frío o aséptico, nos resulta algo asombroso, extraño, impúdico en lo que a tamaña desnudez interior se refiere. Porque Castellucci, aquí, nos está mostrando el verdadero interior de la palabra, ese interior que es carne irrigada por capilares sanguíneos y recubierta de mucosa (2017).

Cabe destacar este caso porque hace carne la palabra, aquello que "está siempre fuera de mí; ya no hay adherencia respecto a mi cuerpo" (2013, p. 75) se visiona en los pliegues del cuerpo, por tanto evidencia una contradicción que deja todavía más lejos el artefacto libro (2013, p. 76)[183]. Ahora bien, una vez asentadas las bases sobre las que se ha erigido lo político, hay que indagar, primero, en los espectáculos y, después, en los poemas de Angélica Liddell.

3.1.1. Estado, locos y bufones

Al dedicar brevemente este apartado a la relación que Liddell establece con el concepto de "Estado", no resulta tan interesante armar un entramado teórico que apoye una aproximación

[182] Vale la pena aclarar que la defensa de la individualidad en Liddell pasa por escindirse de los itinerarios predeterminados (socialmente) y comunes, en tanto masivos, hasta lograr constructos de trabajo propios; un camino que también se invita a recorrer al otro. Por tanto, no es un rechazo de la humanidad o a la pluralidad, sino de la comunidad "pretendida", creada por y para la aplicación de la "ley", sea cual sea, y se avanzará hacia lo ritual, susceptible de crear comunidad al "traspasar" a cada "ser".

[183] Por este motivo, jamás se podrá recurrir a un trabajo textual poético en Castellucci, como sí se hará en los restantes artistas contemplados en esta tesis. En su lugar, Castellucci ofrece una investigación en la "textualidad" en la *mise-en-scène*. Este "crearse la voz" en la garganta brinda un espacio a la materialidad más pura de la *performance*.

singular. No obstante, es posible que el núcleo de debate se halle en torno a la persona, el ciudadano, el individuo, tres nociones cuya carga semántica y filosófica ha requerido los esfuerzos de incontables especialistas, que no se pretende compendiar ahora. Tan solo se pretende proporcionar unas mínimas nociones.

Filosóficamente, se ha acentuado la implicación del plural en la designación de la unidad. Resulta interesante que, para Jean-Luc Nancy, la esencia humana sea singular plural: "[…] la filosofía comienza con y en la co-existencia «conciudadana» como tal […] O más bien: la «ciudad» no es en principio una forma de institución política, sino que es primero el ser-con *como* tal. La filosofía es en suma el pensamiento del ser-con, y por esto es también el pensar-con como tal" (2006, p. 47).

Políticamente, cómo nos relacionamos con los diversos sistemas de orden social comienza en el concepto de "persona". Esposito otorga un gran seguimiento a las tensiones entre personas, objetos y cuerpos. Lo primero que define es que, desde la tradición romana, la definición de persona requiere "tener", no "ser" (2017, p. 117). Concretamente, "un ser humano es una persona si y solo si es dueño absoluto del animal que habita en su interior" (Esposito 2017, p. 44)[184]. Desde este enfoque, habría que precisar qué implica ser reconocido como un sujeto enunciante, cómo se sitúan los sujetos, en tanto individuos, en relación con determinados conceptos como la justicia o la vida natural, y cómo se mueven acorde a los circuitos de los que forman parte. En *El espectador emancipado*, Rancière establece:

> La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes (2010, p. 61).

Estos conceptos colisionan a su vez con el de ciudadano. Más concretamente, la explicación de la inclusión y exclusión, bajo el arco de la ciudadanía de un estado, ha sido objeto de estudio de numerosos filósofos hasta Balibar (2013). Lógicamente esto se imbrica con la construcción de la política en un momento específico. Si bien no es preciso recurrir a la taxonomía de revolución sugerida por Badiou, sí conviene recuperar la definición de verdad política relacionada inherentemente a la Idea y el acontecimiento. De su propuesta se extraen heterogéneos conceptos como "intensificación", "contracción" y "localización", pero aquí compete reavivar la idea de que "[…] el Estado crea la ficción de un *objeto identitario* […] al que grupos e individuos tendrán la obligación de parecerse lo máximo posible para merecer la atención positiva del Estado. Quien sea considerado diferente del objeto identitario atraerá también la atención del Estado, pero en un sentido negativo (sospecha, control, reclusión, expulsión…)" (2012, p. 124).

[184] No es esta la única propuesta del mismo pensador a propósito del cuerpo y lo que posee cada individuo. Esposito publicó hace unos años su teoría del sistema inmunitario, en oposición a cómo lo ha explicado la tradición al establecer una distancia insalvable y conflictiva entre lo inmunitario y lo común. El filósofo italiano prefiere explicarla como una identidad cambiante y abierta a la interacción: "el cuerpo, lejos de constituir un dato definitivo e inmodificable, es un constructo operativo abierto a un continuo intercambio con el ambiente circunstante" (2005, p. 30). Así logra una redefinición del Otro respecto al sí mismo: "Lo otro es la forma que adquiere el sí mismo allí donde lo interior se cruza con lo exterior, lo propio con lo ajeno, lo inmune con lo común" (2005, p. 244).

Seguidamente remarca las herramientas desenvueltas por y para el Estado, una disposición que no solo atañe a los cuerpos sino también a la acción de nombrar: "Un *nombre separador* designa una *determinada manera de no parecerse al objeto identitario ficticio*. Permite al Estado separar de la colectividad a determinados grupos recurriendo a medidas represivas" (2012, p. 124). Por tanto, este es un "poder" que el acontecimiento también puede problematizar y reformular. Así concluye Badiou:

> Cuando un acontecimiento popular de masas tiene lugar, tiende, por su propia naturaleza, a acabar con el objeto identitario y con los nombres separadores que conlleva que son sustituidos por una presentación real, por la afirmación de que quien existe y quien de forma incondicional y dictatorial proclama lo que existe y lo que debe existir, son las personas que están actuando juntas, cualquiera que sea el nombre que el Estado les asigne. En este sentido, la revuelta histórica *establece nombres* (2012, pp. 124-125)[185].

Por un lado, la capacidad de nombrar o de tomar su voz converge con los conocidos "sin parte" de Rancière (2010). Por otro, en el contexto contemporáneo, Athanasiou y Butler piensan cómo las nuevas manifestaciones de dañabilidad atañen a la producción de la identidad bajo el riesgo de, en su oposición, perpetuar y reafirmar "las estructuras de dominación que han causado el mismo daño que se sufre. […] El desafío, entonces, es cómo apoyar el reclamo por una vida vivible sin dar por sentado o incluso colocar fuera de la discusión a esos sujetos encarnados como un punto de comienzo para la política" (2017, p. 168). Los núcleos de debate filosófico políticos son sólidos e, incluso, se ha teorizado la performatividad de los cuerpos.

Por tanto, esto redirige el debate contra factores del "buen" convivir, del "buen" comportamiento como la obediencia, la sumisión a un código de normas reconocido como "ley". Así, en la tercera acepción del lema "ciudadano" en el Diccionario de la lengua española, figura "persona considerada como miembro activo de un Estado, titular de derechos políticos y sometido a sus leyes" (2001). En este escenario, los rechazos constantes de la vida civil y concretamente del modelo burgués de estabilidad de las democracias occidentales, y por extensión contra el artificio asimilado al orden social y el buen comportamiento, adquieren diversas formas lingüísticas y apelaciones, entre ellas desde la limpieza y el aseo hasta todo lo que implica la "clase media" —sean la comida, el umbral de lo adulto, etc. en el caso de Liddell.

En este ciclo segmentado entre los años 2003 y 2009 —susceptibles de contemplar *"Maldito sea el hombre que confía en el hombre": un projet d'alphabétisation* y *Ping Pang Qiu*— del que se ocupa este capítulo, el hilo conductor que une la creación de su postura literaria con los distintos *ethe* de su propia presentación personal en los textos es el discurso crítico contra el abuso, la hipocresía occidental y, en términos liddellianos generales, todo aquello que aúna la mediocridad, así como la reiteración de patrones que perpetúan tales mecanismos de poder. Esto lo afronta desde una imagen de sí disconforme y reflexiva; ahí es donde surge la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[185] Aunque Badiou esgrime, durante su argumentación para el despertar de la historia, razones concéntricas sobre la realidad de los países árabes, destina un apartado final de su texto a ciertos movimientos sociales en los países occidentales, como los indignados, para tratar "la existencia del anónimo" (2012, p. 125) que garantiza el acontecimiento popular de masas. Sus reservas se relacionan con la impotencia de un afecto negativo como Idea y de una revuelta nihilista en aspiración a ser política. No obstante, sobre términos del "anónimo" o de "cualquiera", también se refirió Luis Moreno-Caballud (2017).

presentación del yo, no comprometida, sino fiel a sí[186]. El trabajo poético de Liddell se escinde de lo que implica, simboliza y abarca el Estado, así como de la cultura. Todo aquello que implica la vida civil y el ser ciudadano recibe el rechazo, incluida la construcción de relatos. El concepto de humanidad de Liddell se extiende hacia una perspectiva más consciente e integradora de ser humano que acepta y se reconoce en su vulnerabilidad.

Es más, la apelación constante a una humanidad frágil implica admitir el quebranto y, por tanto, abre la posibilidad de la regeneración (de uno mismo). Al abogar por una posición *entre* en el ser/estar/participar en lo social, se contempla la posibilidad de "prescindir" del Estado y se juega con una ambivalencia no aclarada. Esto ocasiona que existan dos figuras compatibles con esta imagen: la incivil y la desposeída. En este punto, solo se ha tratado en profundidad la pretendida incivilidad **y** se erige esta necesidad de quebrar(se) (en) el sistema. De hecho, la iniciativa guarda un reflejo sobre el espectador, con un reclamo de inadaptación tan férreo y necesario como las voces enunciativas marginales de propuesta liddelliana: "Hay que convertir al espectador en un inadaptado. Hay que convertir a los seres sociales en asociales. Intentar que el mono iracundo apriete sus genitales. Solo con el arte puede llegar a alcanzarse una comprensión del mundo, una comprensión no televisada" (2008, p. 292).

Aclarada la postura de Liddell —e incluso la de García y Castellucci— respecto al espectador, la colectividad y lo político, la posición respecto al Estado requiere una explicación propia, sobre todo de manera extra-artística. A pesar de su oposición a la forma "Estado" que conlleva e implanta la ley, Angélica Liddell es consciente tanto de las dinámicas globales como de las relaciones laborales que implica el sector teatral, sea cual sea el país de estreno de una obra. Una trayectoria profesional disidente de las escuelas dramáticas y de "exilio" pueden ser relevantes[187], pero Angélica Liddell vivió y trabajó durante años en Francia y otros países europeos, con posterior regreso a España donde el espacio más frecuentemente ocupado ha sido los Teatros del Canal de Madrid[188]. Consciente de los contratos aceptados para una mayor dignidad laboral de sus colaboradores, Rodrigo García subraya exactamente su forma de llevar la globalización: "Ya agradecí antes a la globalización lo que me reportó: mostrar mi obra por tantos países en tan poco tiempo y ganar dinero para vivir de mi trabajo y por consiguiente profundizar en mi actividad" (2020, p. 587).

La posición contra el Estado y contra las dinámicas de las sociedades occidentales parece ciertamente un cimiento angular de su postura, del cual simultáneamente no puede prescindir. Consecuentemente se opone a una idea de civilización y de humanidad hegemónica. Unido a la defensa de diversos mitos solitarios en el capítulo previo, la peculiar situación de necesitar la colectividad simultáneamente a su deserción evidencia una aporía de la que no se puede

[186] El hecho de rebelarse contra las convenciones sociales y los parámetros comunes para lo que se entiende por un correcto desarrollo de la sociedad inclina a estos artistas a declararse disidentes. De hecho, *Daisy* de Rodrigo García trataba la proyección de la imagen de un sí muy cercano al que explora Liddell.

[187] En muchos casos comparte trayectoria con García, quien también pasó parte de su etapa creativa más temprana en Francia. A propósito de su vida allí y trabajo en el CDN para el Ministerio de Cultura Francés, como instituciones que se dirigen desde el Gobierno, comentaba, en una entrevista, que su etapa en el país galo no se le obligó a modificar sus inquietudes escénicas (Tamames, 2020, p. 588).

[188] El debate era abierto con la entrevista que Cornago le hacía a Liddell. La pregunta del investigador promovió una extensa respuesta sobre el estado del teatro español (2005, pp. 322-325) y su historiografía. Es interesante localizar paralelismos en la respuesta de Castellucci a una cuestión similar al hablar de panorámica teatral contextual italiana: "Se mantiene el circuito de los teatros *stabili* (estables), con financiación pública, pero son muy endogámicos y herméticos a propuestas contemporáneas e internacionales. Son extremadamente provincianos. Luego hay una constelación de compañías independientes, que es por donde está respirando la creatividad escénica ahora en Italia, en su mayoría fundadas por jóvenes que tienen que marcharse fuera para avanzar en sus carreras" (Ojeda, 2014).

prescindir. Esta Liddell (de los comienzos) desarrolla una poética del cíclico hundimiento y resurrección en lo procesual del Estado, ni insertada ni "fuera" de sus circuitos. Esto le hace desarrollar un equilibrio sobre el que sostener(se) una imagen de sí, poéticamente muy fructífera.

Al margen de una implicación de la primera persona, surge el relato metafórico o parábola de trasunto real "«Song of myself» de Walt Whitman" en *Dicen que Nevers es más triste*. Plasma las principales problemáticas del concepto "estado" y la relación entre la entidad general y sus miembros: el inevitable marco del Estado como progenitor-legislador-castigador frente al niño que acepta y se somete a las normas impuestas, como ser social-buen ciudadano. Los paralelismos que implican la corrección y la sanción señalan a la imposibilidad de aceptar cualquier "desvío", esto es, los consecuentes castigos ya no al acto de desobedecer sino al de no enderezar los caminos marcados[189]:

> El niño se equivocó al recitar de memoria el tercer verso del *Canto a mí mismo* de Walter Whitman. La madre le dio un golpe en la cabeza.
> […] Cuando el crío salió del balde estaba tiritando, los pies le fallaron a causa de la congelación y se cayó de bruces al suelo sin poder remediar que se le abriera la sien. Aquello no pareció sobresaltar a la madre, tampoco el hijo protestó, como si hubiera repetido la escena cientos de veces y no existiera una manera diferente de ejecutarla o una manera diferente de vivir, obedeciendo todo a la simple naturaleza, sin otro mundo posible.
> Mucho más amorosa después del castigo la mujer le dio al niño friegas con alcohol en los pies para hacerle entrar en calor, le vendó la cabeza y lo acunó en sus brazos hasta que se durmió.
> —Este poema es importantísimo, hijo, importantísimo—le susurraba al oído con la cadencia de una nana.
> Según ella, aquel poema constituía los cimientos del amor al hombre y a la libertad. Era la Democracia. Una mujer muy bella y muy joven con una rama dorada en una de sus manos: la Democracia.
> —El Estado también está dentro de ti, de hecho el Estado es tu alma y tu conciencia. Si el Estado no te ejecuta, tú mismo te ejecutarás, de hechos, el estado y tú sois un solo cuerpo —le decía acariciando sus sueños […] (Liddell, 2019, p. 44).

El punto de intersección siempre remite al cuerpo, en tanto espacio "entre" y materia prima. La reflexión "Totó se quedó solo" complementa el posicionamiento del yo contra la capacidad de dirigir, de simplificar y controlar al ser humano y a la "poesía"; es decir, la no restricción sobre sus posibilidades, lo cual también la convierte en arma de acción. El trasunto humano del fragmento apela a las restricciones de la ideología, de la ley, del pacto social, sea cual sea. Esta parte no responde solamente a un *ethos*, sino a un fragmento de la postura literaria de Angélica Liddell. Por otro lado, ni el teatro ni el poema deben aprisionar el pensamiento, sino permitir que la poesía sea lo que quiera ser:

> Enfermos, solos, no perdonados, casi ciegos, actores, abandonados, trabajaremos sin descanso en busca del amor de los desconocidos. No

[189] El trasfondo teórico de las sociedades de la disciplina y de lo punitivo de Foucault (1975) sostiene estos argumentos.

> cederemos ante la destrucción. Nos quieren volver locos, nos quieren volver locos, Totó. Y nosotros solo queremos seguir trabajando. Obligados constantemente a dar pruebas de valor y fortaleza en mitad de la aniquilación, defendiéndonos de nuestras propias lágrimas, redoblando la exigencia al no darnos por vencidos en el agujero mismo de la derrota, cuando ya no hay nada que ganar, absolutamente nada que ganar. Sangramos desfigurados y nadie parece darse cuenta. Es precisamente ante las muestras de máxima valentía cuando más temo la esperanza. Detesto la imposición de la lucha incansable, de un coraje sin límites que nos hace cada vez más vulnerables.
> —No puedo más. —Es lo que quisiera decir.
> Si el bufón nace de una herida, ya sea física o mental, entonces somos bufones de nosotros mismos, bufones del rey que alguna vez soñamos ser, Totó.
> Algunos se empeñan en curar la poesía como si la poesía pudiera ser salud. Querrán curarla, hartarla de pomadas y antibióticos, pero nunca se curará. Podrán erradicarla, apartarla, apestarla, eso sí, la exterminarán, podrán exterminarnos a nosotros, Totó, pero curar un verso no, no podrán. Verás que muy pronto la ternura será desahuciada, denunciada. Tu ternura. La ternura de Pasolini. Vuestra ternura […] (Liddell 2018, pp. 39- 40).

A este respecto, se puede recordar lo que García decía previamente sobre no ponerle límites al teatro. Ante las etiquetas asociadas a la incomprensión o al exceso, las aproximaciones humanas tenderán hacia los alcances hermenéuticos y epistemológicos, incluso querrán etiquetar su contenido o su trabajo no solo para entenderla sino para controlarla una vez más. Así, el impacto conseguido se arriesga a ser sometido a debate. De este modo, inscribirse y mantenerse en lógicas no "acreditadas" esencialmente como políticas o comprometidas también es una vía susceptible de investigarse[190].

[190] De hecho, la excusa de hablar de amor contribuye a erigir "Ping Pang Qiu", un texto dedicado a China. El transcurso secular del dolor, (la destrucción) de la belleza define una determinada historia, también domadora del sufrimiento, como su propio poemario de unos años antes. Véase el diálogo con voz de "Angélica": "Fabián: ¿Hablas de amor o de política? / Angélica: Al principio yo sólo quería contar una historia de amor, nada más que una historia de amor. La verdad es que me gustaría desprenderme de una vez por todas de la política. Llevo toda mi vida hablando de política. Carezco de sentimientos de pertenencia, carezco de ideología, carezco de eslóganes. Creo que tengo sentido de lo justo y lo injusto, pero carezco de ideología, no hace falta la ideología para tener sentido de lo justo y lo injusto, ya he conocido a muchísimos hijos de la grandísima puta con grandísimos discursos, todos esos que repiten social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social…, aún así sigo hablando de política**.** Pero creo que en la próxima obra me libraré por completo de la política. Me dan mucha envidia aquellos que son capaces de contar una historia de amor, simplemente una historia de amor. No sé cómo mierda lo hacen. Yo no sé hacerlo. / Fabián: ¿Y por eso hablas de la Revolución Cultural? / Angélica: Hablo de la Revolución Cultural porque amo, amo, amo, amo China. Y Lola también ama China, y un día me escribió diciendo que le gustaría mirar el cielo como una persona china. / Lola: Sí que me gustaría saber mirar en chino, pensar en chino, soñar en chino… / Angélica: Pero ni siquiera una persona china puede mirar el cielo como una persona china, porque China fue exterminada hace 40 años. / Hace un tiempo conocí a una persona china, de Shangai Wenjun, nos carteamos mucho cuando yo estaba trabajando en este texto, y un día en una de las cartas me dijo: «Si tú me vieras llevando una camiseta con la cara de Hitler, ¿qué pensarías? Pues eso mismo pienso yo cuando veo a los jóvenes occidentales llevando camisetas con la foto de Mao. Es una falta de respeto». Cuando terminé de escribir esta obra, *Ping Pang Qiu*, se la mandé, la leyó, y después de leerla me mandó este mail: «La parte donde los nazis queman los cuadros de Klimt, ¿es verdad? No sabía esto. Es muy curioso porque creo que la Revolución Cultural fue esa misma idea. Estaba hablando con mi prima de un problema que tenemos ahora los chinos. Ella dice que es un problema que tenemos desde nuestros antepasados. Yo creo que no, pero es muy difícil saberlo porque hay muchas cosas que ya no están, que se han destruido en la Revolución Cultural. Y también muchas costumbres se han perdido. No hay manera de saber la verdad. No hay manera de saber la verdad. Destruir la cultura que hemos hecho nosotros mismos es lo peor que podemos hacer los humanos». / Y por eso hablo de mi amor por China, porque cuanto más amas China más tristeza sientes, porque China no existe, China es la destrucción de China, qué significa ser chino, ¿son chinos o son comunistas? Ni ellos mismos lo saben. China es un fantasma" (Liddell, 2014, pp. 74-77).

Esta prolongación del individuo sobre el ser social y viceversa parece muy asumida más adelante, también en *Dicen que Nevers es más triste*, al referir una forma —de estado, de sistema, de relaciones— heredada y perpetuada: "romper el orden social significa aniquilarse a uno mismo, si destruyes la persistencia de la forma social, somos persistencia de la forma social, porque la regla de la sociedad consiste en conservar la forma (Unamuno), ¿y cómo romperemos la forma?" (Liddell, 2019, p. 63). La imposibilidad de separarse del Estado apunta al mismo lugar conflictivo que Liddell asume tensar en sí, en su cuerpo: la necesidad del Estado sin voluntad de pertenecer a él, así como padecer las repercusiones de dicha "pretenciosa" posición y/o postura (literaria). Tal vez todo esto se pueda traducir, una vez más, en la renuncia a la vida civil, política, a pesar de ser necesaria para lo teatral, las publicaciones, etc.

Por último, hay que especificar que las restantes valoraciones sobre términos supuestamente subversivos o rompedores no son del interés de Liddell, ya que desarrollan paralelismos con el teatro comercial bajo el término [teatro] "alternativo" o promueven el sectarismo (2005, p. 327)[191]. Sin embargo, la no asimilación de procedimientos ni metodologías asociadas a lo político, así como la no pretensión de asumir portavocías en la representación la llevaron a afirmar:

> No me reconozco en un uso normativo del arte político. Sería terrible caer en la demagogia o en el mesianismo, en el tópico humanitario o en la denuncia baba, sería asqueroso tomar la palabra por otros, yo no hablo por boca de los desgraciados, sería un ultraje a su dignidad. No soy una portavoz. Los portavoces están instrumentalizados. Simplemente me entrego a actos pasionales, acción de padecer a causa de una inclinación vehemente, los desgraciados causan una afección en mi cuerpo (2008, pp. 291-292).

Este fragmento revela dos aspectos reseñables: el primero es la problemática de la (re)presentación y la dificultad de desarrollar la noción de trauma o el dolor en escena y el segundo es una inicial aproximación a aquellos que son llamados "desgraciados", estos son, los locos y los bufones. Es más, ambos aspectos se pueden tratar desde las piezas teatrales: *El año de Ricardo* (2005) y *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (2007). En el siguiente subcapítulo se dilucida las trazas de este trabajo en poesía. Respecto al primer aspecto, Sánchez se ocupa de las dificultades de la representación del otro, a propósito de *Perro muerto en tintorería,* y el conflicto que surge en torno al virtuosismo, al clausurar la representación en sí misma y devolverla al cómo en vez de subrayar el qué (2017, p. 96). Así Sánchez aboga no por una ética de la representación:

> Por ello, a la pregunta «¿en qué condiciones un ejercicio de representación con implicación afectiva y con voluntad política es éticamente asumible?» se podría

[191] Se debe apreciar en estos términos una perspectiva paralela a las deliberaciones más recientes de Rodrigo García: "El artista se enfrenta a una maquinaria cultural con una impresionante capacidad de asimilar, envolver y convertir en producto de consumo la obra más radicalmente antimercado, lo que traducido en términos escénicos, daría un entretenido espectáculo, emociones fuertes y compromiso social pagados por la clase media intelectual europea, un sector social que en España ni siquiera ha adquirido la fuerza suficiente para llegar a programar este tipo de teatro. Para bien o para mal, en Madrid todavía es difícil llegar a consumir escénicamente transgresión" (Cornago, 2008, p. 88). Así pues, el mentado artista precisa cómo es su actividad en los siguientes términos que el libro *Escrituras del desconcierto*, editado por Tortosa Garrigós, recoge: "mi trabajo se ha politizado, incluso en exceso: he recorrido un camino que va de lo poético a lo político. No es cuestión de ser un activista porque evidentemente eso llevaría al panfletarismo, pero sí de construir desde el sentido político" (2006, p. 166).

> responder también: poniendo el cuerpo. Poner el cuerpo no significa literalmente que el autor, el director, o el actor-autor se planten sobre el escenario, frente a la cámara, sobre el estrado y actúen ante su auditorio. Ponerse en escena significa más bien asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en la realización del discurso (sea verbal, visual, físico o virtual) (2017, p. 120).

Se puede decir que este "poner el cuerpo" es uno de los compromisos fundamentales de Angélica Liddell. También es cala en su postura (literaria). El cuerpo se vuelve testigo del dolor; un manifiesto visual de su estética. Y más aún, Chloé Larmet concreta: "Énonciation qui est avant tout exhibition d'un corps, dans et par la voix, corps que l'on mutile et violente, comme s'il s'agissait de propager la violence première de la prise de parole dans la confession au corps, ou plutôt comme si l'une n'était que le versant visible et sensible de l'autre" (2016, p. 62). Además, resulta fundamental conseguir la compasión activa, esto es, "con una dimensión afectiva y reactiva" (2017, p. 94) que él apoya en las lecturas de Santiago Alba. Sánchez añade:

> Hacer visible un caso singular puede contribuir a mostrar la dimensión humana inaccesible a la mayoría de los potenciales espectadores de la pieza y, por medio de la compasión, provocar un cambio de actitud social y política. El objetivo de la representación sería despertar la compasión, hasta el punto que la compasión me movilice (2017, p. 94).

Por ejemplo, Angélica Liddell logra esto con la incorporación de una muestra de ciudadanía real que fuera revelador de fingimiento de la Europa ilustrada. Consigue retraer a los actores al estado de cuerpos y aportando un espacio a la mujer musulmana, fuera de la representación, en el que ya no era cuerpo. Así (la centralidad de) Nasima en escena (FIGURA I). El fondo que distinguía Espósito entre cosas y cuerpos (2017) también porta un peso teórico presente. En palabras de Sánchez:

> Nasima era la única actriz viva del espectáculo. Sin embargo, estaba fuera de juego, estaba fuera de la representación. ¿Cómo una mujer musulmana con velo, que articula mal las frases en castellano y viste una absurda camiseta del Barça, síntoma de un colonialismo consentido, cómo esa mujer puede tener derecho a la representación? No, no lo tiene más allá del tópico. Es decir, no tiene derecho a la ciudadanía; debe aceptar trabajar en la tintorería, escondida entre las pilas de ropa sucia de los clientes de las putas, o bien hacerse visible y convertirse en enemigo al que el Estado, según el contrato social firmado por todos los ciudadanos de derecho, puede matar. Sin embargo, Angélica le cedió una silla junto a sus actores-perros, sus actores-muertos, y le ofreció también el privilegio del columpio, ese columpio que fue el símbolo del placer de los europeos, de la esperanza de los europeos, y que ahora servía a Nasima para soñar (2017, p. 117).

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La observación de Sánchez enfatiza la reunión en escena de aquellos que son y están ante "las partes", en términos de Rancière, con una inversión de los presupuestos de valoración; Nasima en el centro con su voz y a los perros-actores muertos alrededor. Esto enlaza con el segundo aspecto señalado previamente: la línea poética que cultiva Liddell llega a conectar con las

figuras denominadas "marginales" de la sociedad. Si bien en próximos capítulos serán el asesino y la mística, en el presente, se concentra sobre el loco o el bufón / perro. Son dos *ethe* complementarios pero independientes. Además, ambos ocupan un lugar en la tradición literaria y arrastran un capital social-simbólico firme, que hace que haya que regresar a la construcción del discurso para comprobar desde qué lugar se enuncia cuando se resurgen en la actualidad. Meizoz contempla que no se pueden escindir las posturas —o lo que se puede entender como "familias posturales"— de la memoria del campo literario: "Allí radica toda la dificultad de análisis, pues la acción postural se manifiesta en el vértice de lo individual y lo colectivo: en tanto variación individual de una posición, la postura se incorpora a un repertorio que se encuentra presente en la memoria de las prácticas literarias" (2015, p. 18). Y refrenda en forma dialógica:

> El curioso: ¿Existe pues un material simbólico remoto, una suerte de mitologías que preceden la elección postural, a partir de las cuales el autor modela un repertorio de posturas? […]
> El investigador: Aunque toda postura se presenta como singular, incluye simultáneamente la impronta de lo colectivo. Intentar comprender un rango postural como el resultado de una historia única y autosuficiente es tan absurdo, para retomar la imagen de Bourdieu, como intentar de explicar un trayecto de metro sin tomar en consideración la estructura completa de la red (2015, pp. 18-19).

Así, el analista francés esclarece las posturas literarias de tradición histórica, sin renunciar a las (re)incorporaciones de la postura desde un contexto actualizado. En la medida en que la propia Liddell es un individuo insertado de una sociedad occidental, la crítica realizada desde dentro/desde las piezas y textos puede retomar el debate sobre la voz poética y (pretendidamente) confundir el lugar de enunciación. Lejos de tener un cuerpo constantemente identificado con la figura Angélica Liddell, la variedad de líneas garantiza la pluralidad de voces y las instancias enunciativas vinculadas al ostracismo que funcionan como recursos de aproximación al bufón y al loco[192].

Resulta pertinente insistir en la vertiente teatral porque en ella se aglutinan de una forma más evidente estos *ethe*, no tanto en sus poemas. No obstante, la atención que se le debe destinar no es menor, pues en tanto son procuradores de voces de "denuncia", se reconocen en ellos unas propiedades enunciativas carentes de filtros de cortesía o de disciplina. En términos más amplios, la moderación o la mesura no forman parte de la totalidad poética de Liddell, sea teatralmente o en otros modelos enunciativos. De hecho, ambas voces permanecen en el

[192] También la voz del niño es viable como "enunciador de la verdad". La aproximación a los niños, que años antes ya estaba en *Once upon a time in west asfixia (O hijos mirando al infierno)* (2002), aparece en *Y cómo no se pudrió… Blancanieves* (2004-2005). Filosóficamente, la visión sustancial de los seres humanos, con el que abría Esposito, ya desarrollaba un marco de la humanidad y, por extensión, de los que están fuera de dicho "encuadre", sean locos, niños y/o extranjeros. Sánchez aúna los tres "perfiles" en contacto con la teatralidad bajo una mirada diacrónica que se remonta hasta Dante: "La actuación de los niños, locos o extranjeros se encuentra en la base de la teatralidad popular, codificada en diversas figuras rituales o carnavalescas, en la *commedia dell'arte* y actualizada en las figuras de los cómicos excéntricos de principios del siglo XX, y sus continuadores mediáticos. La figura del loco fue explotada por el romanticismo y el expresionismo; la del niño, por el simbolismo y el surrealismo. La del extranjero, por diferentes movimientos artísticos de la segunda mitad del XX. En cada caso, la representación de esas figuras constituía una licencia de libertad, pero también un riesgo de exclusión o incluso de reclusión" (Sánchez, 2015, p. 47).

trasfondo de toda la poética, tal vez con una evolución más evidente hacia el desasosiego y la locura.

No obstante, habría que retrotraerse a un bagaje filosófico para revisar el recorrido histórico de la voz de los locos y la de los bufones. En el primer caso, habría que mencionar las contribuciones de Foucault sobre la locura entre los años 60 y 80, principalmente a partir de los dos volúmenes de la *Historia de la locura en la época clásica* (1961). Asimismo, Esposito coadyuva a perfilar las diversas concepciones de "persona". Desde la bioética, "[…] hay una creciente lista de personas potenciales (como los niños), semipersonas (como los ancianos que necesitan asistencia), no-personas (como los enfermos terminales) y antipersonas (como los locos)" (2017, p. 57). No obstante, dilucida más adelante: "Desde el momento en que se presupone que no todos los seres humanos son personas en el sentido pleno e integral del término, el destino de aquellas que parecen no serlo está ya sentenciado. Dependerían —y su vida misma lo hará— de decisiones «éticas», o incluso económicas, de aquellos a quienes sean confiados en custodia" (2017, p. 119). Al centrar el foco sobre este eslabón de los *ethea* "marginales", se exige una explicación que contextualice la perspectiva de la mirada. La propuesta de Esposito precisa cómo la dependencia o los cuidados influyen en dicha consideración. Sin embargo, también debe valorarse a nivel de comunidad; existen criterios de discriminación que determinan flujos constantes de inclusión y exclusión del grupo de personas, junto a energías más "concéntricas" o "centrífugas".

Aquellos que portan un nombre "separador", de resonancia badiouana, son terreno de interés para Angélica Liddell. Como los niños-soldado o los inmigrantes, resultan un eje de pensamiento. Respecto al segundo caso, va a rescatar la creciente nomenclatura del "enfermo mental", ya vislumbrada por Badiou también, como identidad apartada, en ocasiones hasta hacerla confluir con el *ethos* de bufón. El bufón está cargado de posibilidades melancólicas que le conducen inevitablemente a la locura: exigirle a un hombre por contrato la demencia, la idiotez, no carece de consecuencias (Diderot y Liddell 2008, p. 164). En cuanto al loco:

> Según Foucault, gracias al sobrino se elimina la distancia entre la razón y la sinrazón, de modo que la locura se erige también en instrumento de conocimiento. […] La enajenación de sobrino nos muestra otra vía hacia la verdad, nos dice que el hombre no llega a la verdad solamente gracias «al trabajo de la razón» sino gracias a la locura (Diderot y Liddell, 2008, p. 162).

Así, conviene aproximarse a *El año de Ricardo* en el cierre del capítulo pues la obra se erige como punto de unión de la barbarie y su reconocimiento. El *ethos* que articula Liddell se corresponde con el tirano que porta el despertar de un afecto concreto: el temor. De hecho, dentro de la ficción, aterroriza a los niños y, fuera, a los espectadores. Se trabaja sobre el rol de aquel que se desenvuelve bien en el sistema al saber y controlar (su posición dentro de) el sistema[193].

[193] Aunque no sea imprescindible para desarrollar la explicación, a continuación se aporta una parte del discurso: "Al fin y al cabo eso es lo que nos debe diferenciar de la chusma. / Nosotros matamos por ideología. / Y ellos matan por pasión. / A sus mujeres, a sus hermanos, a sus hijos... / La chusma mata por pasión. / De eso se trata. / De hacerles creer que matamos por una cuestión de ideas / y no por una cuestión de pasión. / La situación emocional de las masas. / Hay que cuidar la situación emocional de las masas. / Pienso en algún acontecimiento sangriento que los ponga a nuestro / favor. / Que los ponga a favor de una legislación represiva universal. / Un acontecimiento sangriento. / Fundir tres conceptos, / la Masa, el Estado y la Nación. / ¡La masa y yo, la masa y yo, la masa y yo! / Hay que explotar las miserias de esos pobres demócratas, / su credulidad, su enfado, su miedo, / esa mezcla de ignorancia y prosperidad que les caracteriza […]" (2018, p. 64).

La totalidad podría desgranarse en un análisis exhaustivo, pero tan solo habrá una pequeña selección de reverberaciones materializadas en dos discursos dirigidos hacia líneas opuestas. El apartado "Ante los políticos" podría concentrar toda la información que despliega Liddell en boca de Ricardo; la construcción del discurso y de la perversión del imaginario occidental que sigue reproduciendo claves hegemónicas, subordinadoras, opresoras o banalizadoras del otro, a su vez carentes de ideología, de educación, de responsabilidades o de visiones no etnocéntricas[194]. Aquello que llaman "democracia" se distorsiona, las manipulaciones de los mandatarios y su despotismo aparecen en el fragmento y todas las protestas se materializan en el mismo discurso. Por su parte, *El año de Ricardo* basa gran parte de su trabajo afectivo en el dominio y la vigilancia de lo inmaterial[195]. La rebelión, el hambre, la indignación o los deseos se estimulan desde el trabajo afectivo y sobre dicho terreno, la potestad estratégica se enmarca discursivamente en el *ethos de* Ricardo. Así se construye el retrato de la sociedad democrática y del dominio de los gobernantes que alimenta el funcionamiento del sistema *per se*. La misma Liddell reconocía dos paradojas que acompañan, de forma subyacente, la barbarie y la palabra en el caso de Ricardo III en Avignon: por un lado, "por muy horrible que sea lo que uno esté contando, el resultado estético siempre acaba siendo hermoso. Lo que nos permite darnos cuenta del mal es la lucidez del malvado" y por otro lado, "necesitamos emplear la palabra para que esté a la altura del sufrimiento humano y para que esté a la altura del pensamiento y la reflexión" (2010). La eficacia contrastada del loco parece evidente —*El año de Ricardo* desarrolla plenamente esta propuesta—, pero tal vez no resulte tan cercana la figura del bufón.

Por otro lado, ¿por qué elegir al bufón? Angélica Liddell se sirve de la postura y voz del bufón antiguamente, canalizado por Denis Diderot, en tanto que ser y voz que denuncia, con tintes pedagógicos, mordaces o irónicos. Consecuentemente, se trata de un ser —en su día— o una voz —hoy— en la frontera de lo marginal. En las tradiciones monárquicas occidentales, la figura del bufón ocupaba un espacio reconocido dentro de las cortes. Georges Balandier se detenía sobre esta figura a propósito del vínculo entre rebeldía y el "decir la verdad", cuestiones conceptuales complejas de localizar en la posmodernidad (1994, p. 67):

> En las sociedades que han tenido acceso a la modernidad, o en aquellas otras en las que se advierten sus progresos, el lugar del bufón puede antojarse vacante; el último refugio lo habría encontrado, en todo caso, en los conservatorios de las culturas populares. Debe hacerse notar, en ese sentido, que los medios de expresión, al difundirse y multiplicarse, han abierto nuevos espacios al juego de esa libertad que acaba con el orden y el conformismo. […] Lo cual hace que "el bufón no esté en las cortes, sino en la calle" (1994, pp. 68-70).

El interrogante sobre la apropiación poética/ teatral en el caso de los bufones —pero también en el de los locos— se aborda con la mediación de un patrimonio literario al que igualmente

[194] Es preferible contar con el fragmento: "Haremos como los nazis, / les engañaremos, / les diremos que somos un pueblo culto. / Les diremos, / 'Hombre, hombre, en comparación con África somos un pueblo / culto'. / Se lo tragarán. / Se creerán perfectos. / De esa manera no considerarán la posibilidad de mejorar. / '¡Hombre, hombre, en comparación con África, con esos salvajes!'. / Tenemos la suerte de contar con un pueblo mediocre, / tan mediocre como el alemán. / Cuanto más mediocre más bárbaro. / De eso tenemos que aprovecharnos / La fórmula es Cultura sin Educación. / ¡Cultura sin Educación! / Así son los demócratas. / Leen poco y cuando leen no aprenden nada, / no extraen ni una sola lección moral. / Analfabetos morales" (2018, pp. 75-76).

[195] Aquí aparece el fragmento más significativo: "Al principio hay que perturbar la economía. / Un poco, sólo un poco. / Una economía sólida destruye las pasiones, / pero una economía débil las desata./ La zona caliente y la zona fría, ¿entendéis? / La emoción y el capital. / La emoción y el capital van unidos" (2018, p. 74).

pertenecen y en el que ambos han cultivado sus líneas enunciativas. Aplicado a la poética de Liddell, la explicación del bufón parte del texto de Diderot "El sobrino de Rameau" que se incluyó en la edición de Nórdica Libros a "Perro muerto en tintorería: los fuertes", de modo que ejerce de preámbulo. Por ello, se intercalan fragmentos de "El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres" (Angélica Liddell, Madrid, febrero de 2007)[196].

Las implicaciones de la sumisión del bufón solo se comprenden desde su marco sistémico, en términos de restricción de libertad y de máscara. La admisión de su discurso impertinente/incómodo se erige desde el desafío. Así, este máximo exponente de la elocuencia y la provocación tan solo se alcanza con la mediación enunciativa de un *ethos* bufonesco, el cual genera unas tensiones que no se toleran desde la posición del ciudadano. Esto revela que la posición locutiva desafiante se reserva y se restringe a esa instancia discursiva:

> Las servidumbres que aquejan al bufón se destilan directamente de las condiciones del contrato. Hay un Contrato Social y hay un Contrato del Bufón. En primer lugar el bufón puede decir lo que quiera a cambio de la esclavitud. Debe comportarse exclusivamente como bufón, es decir, por contrato no puede comportarse ante los espectadores como un hombre normal, ni decir lo que piensa como un hombre normal, sin la máscara profesional. Tiene derecho a decir lo que quiera como bufón, pero no como ciudadano (Diderot y Liddell, 2008, p. 153)[197].

Si bien la mirada del sistema sobre el bufón es esta, la emergencia de la figura y voz "disidente" es más compleja: "[…] el bufón carece de yo y solo posee otredad […] O tal vez por desear ser otro, por cambiar constantemente de máscara, lo único que posee el bufón es un YO gigantesco, su obra es una prolongación de su existencia, pertenece a esos que no diferencian entre el arte y la vida" (Diderot y Liddell, 2008, p. 155). No obstante, Liddell juega con esto; para ella, es un *ethos* fructífero y la introducción de la ficcionalidad es una constante de su trabajo. Precisamente por su posición en el umbral, los bufones no son cuestionados, sino integrados en el sistema y desde ahí pueden operar. El mismo razonamiento funciona no solo desde la escena

[196] No obstante, resulta útil el ejemplo que aporta Balandier sobre China, cuestión que permite una mirada política sobre "Ping Pan Qiu": "En las sociedades modernas de poder totalitario, la normalidad y el conformismo son inicialmente de orden político. La desviación también lo es. Su tratamiento, en sus formas extremas, conduce a la anulación física o social, al enclaustramiento que impone el orden concentratorio, a la equivalencia, basada en la psiquiatría política, que se establece entre el disidente y el loco. Pero eso no excluye la dramatización. La crítica pública puede ser llevada a los escenarios populares, expresada formando parte de la animación de los cortejos que escoltan a los desviados o a los vencidos, que desempeñan entonces el papel de bufones humillados, maltratados, y de chivos expiatorios" (1994, p. 65).

[197] La aportación cercana en Rodrigo García apela a una referencia interartística del perro como figura umbral, dentro y fuera del marco. Así se aprecia en el siguiente fragmento de *Gólgota Picnic*: "Y me vi bajar cadáver de la cruz más tarde, el cuerpo gris o verde, como lo pintaría Mantegna, con los pies hacia la cámara, y como luego saldría en las películas de *Twin Peaks* cuando van a ver el cadáver de Laura Palmer a la morgue. / Y por supuesto, en el cuadro de Rubens, está el perro / El perro omnipresente de Rubens / El caniche universal / El perro que se las sabe todas / El perro narrador / El perro nadador / El perro bombero / El perro pintor de corte / El perro listo / El perrito pesetero / El amigo fiel / El perro que se folla a la dueña y a sus amigas / El perrito follador de Rubens / El perro garompa / Rubens llamó a su perro el perro garompa o perro garrompero / De todos el cuadro enorme de Rubens plagado de tiarrones, gordas, caballos, niños y Cristo, el perro es el único que nunca ha traicionado a nadie / Es un cuadro que habla de la traición y el engaño, por eso el protagonista es el perro fiel / El protagonista del *Kruisoprichting* es Rubens que se pinta en el lugar del perro / Si te fijas, el perro tiene la mitad de su pata derecha fuera de la tela, está apoyada en el estudio del pintor / El perro toma distancia, entra en el cuadro para dar unos retoques, pero mantiene una pata fuera, y luego regresa al estudio del pintor, sale del cuadro y el cuadro queda sin perro, sin gracia y sin verdad […]" (García, 2015, p. 58)

de Liddell, sino también en toda su poética, la cual se apoya en cierta equidistancia entre lo ficcional y lo biográfico concentradas sobre un "yo". Esto abre una vía propia para Liddell que hace converger, en lo discursivo-escénico, el cuerpo y la voz como axiales no indiferentes a la performatividad potencial del texto.

El bufón, en el texto de Angélica Liddell, es el Perro, que *per se* también posee un estatus híbrido con la animalidad. A su vez, confluyen en el nombre (real/pseudónimo Liddell) y contribuye a la postura posicionada a favor de la sensibilidad al dolor del otro. En este punto, se regresa sobre nombres propios cuya tradición aproxima a la locura, con lo que se completa la alimentación entre *ethos* y postura, ambos imbricados con continuas transferencias en un lugar común, este es, las pasiones:

> El perro. — Con permiso de Combeferre.
> Ante la inmundicia de los deseos humanos
> se tambalea cualquier tipo de orden social.
> Por tanto, comer, beber, dormir y fornicar,
> excepto eso, todo es vanidad.
> Me rebajo a mí mismo
> para darme placer.
> Autodegradarse es ser excelente en algo.
> Al fin y al cabo soy un puto actor que hace de
> perro
> porque un perro cobra más que un puto actor.
> Se necesita más valor de lo que uno piensa
> para llamarse a sí mismo por su propio nombre.
> Hölderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh.
> Artaud.
> Mi trabajo es el alpinismo del dolor.
> Estoy más cerca de los leprosos y los criminales
> que de los cocineros.
> Cuando uno es capaz de llamarse a sí mismo
> por su propio nombre
> da comienzo a su locura.
> Cuando uno profundiza en su propia bajeza
> llega a acumular la bajeza de toda la humanidad.
> Es como llevar una piedra en algún sitio del
> cuerpo.
> Y el loco es el encargado de llevar esa piedra.
> El loco y la piedra.
> Todo un clásico (Liddell, 2008, p. 202).

Los afectos resurgen en la conclusión de "Ping Pang Qiu" en un diálogo que devuelve a la mirada a la postura literaria sobre las voces de Angélica y Sindo[198]. También el siguiente

[198] Se transcribe así el fragmento 27 de título "Llorar": "Sindo: ¿Por qué has dejado escrito este carácter? ¿Qué significa? / Angélica: Esto son dos bocas 口口 y lo de abajo es un perro 犬, un cucho, un perro callejero. Son dos bocas encima de un perro y significa llorar. / Sindo: Llorar/ Angélica: Llorar" (Liddell, 2014, p. 107). Así se puede llegar a los afectos en registros distintos al de *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* o *El año de Ricardo*. Esto unido a la elección del monólogo o la plétora, parlamentos repasados en capítulo previo, proporciona a la totalidad de su estilo lingüístico una sintonía con las "formas" adoptadas en los movimientos sociales contemporáneos; como la reivindicación del grito como expresión propia al que se llega

fragmento vuelve a ser un registro vivencial de la construcción escénica de "Ping Pang Qiu", que comprueba la influencia de la policía china, aun a kilómetros de distancia, tras años de la publicación de *El libro de un hombre solo* de Gao Xingjian[199]. Enmanuelle Garnier se pregunta por la pertinencia del teatro-documento en este caso, en el cruce con la autoficción, de lo cual concluye que el cuerpo es el único espacio de verdad: "El conjunto de sevicias que se impone a sí misma en escena en su «teatro de la pasión» son testimonio de todo ello" (2015, p. 23).

Particularmente, ciertos *ethe*, concretamente el de la incivil, el del bufón o incluso la loca, que comparten cualidades con la desposeída, "trascienden" desde esta parte de su poética al trabajo que ella desenvuelve años después, aunque no se vuelvan a mencionar. De este modo, entretejen vínculos muy sólidos con Liddell-hacedora y se tornan o se han tornado (durante un tiempo) prácticamente parte de su postura. El acto de inscribirse en diversos *ethea*, en este capítulo, sobrepasa los límites de asumir/desconstruir una estereotipación enunciativa o crear un diálogo polarizado en yo-tú, como ocurrirá en capítulos posteriores; se trata de unas instancias locutivas (ficcionales) pero que, al justificarse ensayísticamente, adquieren mayor solidez y matices más identificables, una vez más, con una proyección de sí en tanto que, bajo el nombre "Angélica Liddell", convergen voz, persona, cuerpo y cosa-trabajo artístico. Además, junto a la porosidad ya destacada entre autora y claves poéticas, esta "cercanía" al bufón o al loco supone un emplazamiento (para)literario "personal" afín a las formas, modos y prácticas de resistencia fronteriza. Por tanto, repercute en el perfil y definición de la postura de la autora con la dotación de una dimensión política activa[200].

---

con la indignación. De hecho, Liddell pretende situarse locutivamente en la misma posición similar, para justificar un estilo arduo, pero efectivo.

[199] También contiene un perfil testimonial que sobre pasa lo intra escénico/discursivo: "Mi estúpido objetivo consistía en equiparar la belleza a la libertad. O combatir la represión mediante lo bello. Intentar que lo verdadero, lo bello y lo bueno fueran la misma cosa. A veces todavía creo en eso. Lo verdadero, lo bueno y lo bello. // Durante el segundo ensayo ella [la actriz china] nos explicó que tenía miedo a ser denunciada al Gobierno chino o a las autoridades chinas por participar en esta obra. Nos dijo que había mucha gente en la cárcel. // Nos preguntó si había periodistas chinos en los teatros. Y qué pasaría si la veía algún policía chino. // Para poder hablar con ella aprendí cuatro palabras: / Política—zhengce— / Libertad—zinyou—/ Bello—meili— / Belleza—meirong— // Ella nos pidió que le cambiásemos el nombre. Nos pidió que la ocultáramos tras una tela, de manera que lo que se viera fuera una sombra y no se revelara su identidad. Su familia le dijo: «Puedes estar en el escenario pero no escuches nada, no mires a la persona que te lee el libro, no hagas sí o no con la cabeza, no hagas ningún gesto, no escuches, sólo toca la música». // Finalmente el miedo a ser denunciada y la angustia fueron tan terribles que decidió no participar en la obra. Tomó la decisión en mitad de enormes sufrimientos y amargas lágrimas. Nos pidió muchas veces perdón. Muchas veces. Ella es una mujer maravillosa. // Ella nos dijo: «Todo lo que vosotros contáis en el teatro yo lo sé, es verdad. Pero no puedo hablar mal de China». // Nos contó cómo durante la Revolución Cultural —ella tiene ahora 62 años y vivió durante aquella época cuando era una adolescente— se alimentaban de los despojos de los mataderos de animales, de cabezas de gamba y patas de pollo, y su familia era afortunada por ello. Nos habló del hambre. Nos contó que las universidades se cerraron y su hermana no pudo estudiar. Nos contó que se escuchaban muchos disparos. Pero no podía hablar mal de China. // Nos preguntó, llena de angustia, sudando, señalando el libro de Gao Xingjian: «¿Todo lo que yo os estoy contando está escrito en ese libro?». Le contesté que sí, todo está escrito en este libro. // […] Lo último que leí en prensa es que en China te pueden caer 10 años de cárcel por lo siguiente: «Atacar y calumniar el sistema político y social comunista chino». Las familias dicen que cuando los presos cumplen su condena salen de una cárcel pequeña para entrar en otra más grande, que es China. Recordé que en los primeros ensayos Fabián dijo: «China es la cárcel más grande del mundo». Lo que no sabíamos era que la cárcel, el terror, iba a llegar hasta la sala de ensayos, hasta Madrid. Las familias dicen que la policía los persigue, los graba en vídeo… // Para nosotros es muy fácil hablar de todo esto. Para nosotros es muy fácil hablar de política. Hablar de política es lo más fácil del mundo. // Fue así cómo el lugar, que nosotros habíamos destinado a la belleza, a la música, a la libertad, quedó manchado para siempre por la represión, por el comunismo, y se convirtió en reflejo del miedo, de la infamia, y del exterminio brutal del mundo de la expresión, una vez más mediante el terror" (Liddell, 2014, pp. 99-102).

[200] En cuanto al envejecimiento de los textos contemplados en este capítulo, cuestión que le sugería Ávalos, Angélica Liddell se ha distanciado recientemente de propuestas como *Mi relación con la comida*: "No me gustan. He retirado los derechos de casi todas mis obras" (2021). Casi seguido de otra reflexión sobre la aportación de su trabajo que ella considera "ninguna" (2021) y una reivindicación del instante ceremonial, se percibe el fundamento progresivo y no "enclaustrador" de

En este punto, se retoma el debate sobre la adecuación de términos como "protesta" o "compromiso". El hecho de que esa génesis enunciativa sea resultado de una posición asumida y leída desde patrones insertados en el sistema de cada época, junto a los valores de ficcionalidad, no deprecia cualquier lectura en términos de acción militante (efectiva) si se realiza desde una rebelión singular que genera un diccionario propio y otra idea de historia y humanidad. De hecho, no hace apología de "voces/estados enunciativos liberadores" mencionados; solo procura localizar lugares de enunciación para lo que en su día constituyó algún tipo de temor, sin moralejas, ni puritanismos. Así avanza Liddell, su poética y sus obsesiones.

Hasta aquí, se han fijado las bases del trazado que se va a realizar en el siguiente subcapítulo: de una idea de Estado coercitivo a una idea de lo espiritual individual para afrontar otra legislación que construya el Estado, la verdadera contribución a la civilización. El procedimiento usado por Liddell se apoya en la presentación de *ethos* en sus poemas. De hecho, la segunda subsección se destina a pensar los poemas del *ethos* del yo, sean la desposeída, la marginal o la huraña / ermitaña. También se comentará la voz "angélica" en sus apariciones teatrales. Acorde a la necesidad de tan solo algunas palabras para desarrollar la existencia y en paralelismo con una de sus obras en la compilación de un diccionario personal, la imagen de la instancia autorial se llega a confundir con estos *ethe* personales. Se debe reparar también en cómo se desarrolla esto en contacto con García y Castellucci. Tanto García como Liddell realizan reivindicaciones como figuras molestas del sistema, pero flexionadas desde una sombra de la macro red. Al fin y al cabo ocupan una posición inscrita o valorada desde los mecanismos sistémicos. El caso de Castellucci resulta más difuso ya que la modalidad teatral se aleja un tanto de la estructura del *logos*.

3.1.2. Su diccionario propio

Nombrar el horror y las manifestaciones concretas de los fracasos del hombre, de la civilización "creada", ya es materia de estos subcapítulos[201]. Performarlo pasa, entre otras cosas, por efectuar una exposición de las voces y las presencias en escena, pero este sustrato también aparece en otras facetas de su poética, como los poemas. Cornago refleja la conformación del concepto "historia" asociado al teatro:

> Si todas las artes tienen una relación esencial con esa naturaleza humana, en el caso de las artes escénicas —las llamadas *live-arts*— esa naturaleza no es sólo objeto de reflexión, sino materia de creación. Desde esta dimensión específica algunas de las poéticas desarrolladas por creadores escénicos han aportado perspectivas originales sobre el debate de la historia y cómo situarse desde un presente —escénico—, concreto y material, frente al pasado. […] el campo de la escena permite pensar la historia, es decir, la organización de los

unas claves poéticas en permanente renovación como parte de su postura, así como la no contribución "consciente" al concepto de "legado".

[201] La trilogía *Actos de resistencia contra la muerte* afronta el trabajo más político de Angélica Liddell. Concierne a *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, estrenada en 2003, *Y como no se pudrió… Blancanieves*, estrenada en 2005, y *El año de Ricardo*, del mismo año. El sustrato común a las obras mencionadas es el dolor ante el horror, que a su vez es germen afectivo de la ira y la indignación. Sin embargo, no es el único conjunto de obras que contienen un trasfondo político. También hay que tener en cuenta *Perro muerto en tintorería: Los Fuertes* (2007) o *"Maldito sea el hombre que confía en el hombre': un projet d'alphabétisation* (2011) y *Ping Pang Qiu* (2013) de *El centro del mundo.*

> acontecimientos en el tiempo como resultado de la ecuación que cruza el cuerpo con el espacio. O en otras palabras, la historia queda escrita en los cuerpos que ocupan un espacio público, es decir, escénico (2011, p. 265)[202].

La concentración sobre el aparataje del poder, la fuerza de la destrucción y los lugares de resguardo de lo humano son una clave definitoria. Así escribía Liddell en "Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo":

> La destrucción provoca que busquemos la máxima identidad como hombres únicos y no como un cuerpo más entre todos los cuerpos. […] El lugar es la religión, la política y la cultura, el no lugar es el hombre, en el no-lugar sólo queda lo humano. Desprenderse del espacio y del tiempo es una provocación a la Historia, y por tanto una provocación a la muerte indiferenciada, una provocación a la religión, a las leyes y a las costumbres (2005, p. 69).

A pesar del trabajo sobre el yo que suele perseguir a Liddell, la historia no queda atrapada en su mirada particular. Tampoco se realiza una captura sincrónica de un momento exacto, aunque sí sea una propuesta, en términos generales, coherente con su contexto contemporáneo[203]. El tránsito por la tercera vía hacia una Historia "otra" del ser humano, hacia la utopía es la apuesta liddelliana[204], de nuevo en "Un minuto dura tres campos de exterminio…", continúa así:

> El no-lugar no-tiempo desborda los límites de la Historia para concentrarse en el SER VIVO. […] Se acaba la Historia política para empezar una Historia del ser humano. El dramaturgo lucha por encontrar el negativo del espacio y del tiempo, y la ausencia de los mismos crean un negativo de la existencia con respecto a la Historia. […] el escenario es un no-lugar que alberga la esperanza de un acontecimiento posible, es una zona no habitada pero susceptible de que allí ocurra algún acontecimiento que nos reconcilie con la vida (Liddell, 2005, p. 70).

[202] No obstante, la definición contextual que aporta Liddell en *La taza de té de Wittgenstein* afecta a todas las dimensiones del hombre, inclusive la identidad, acompaña a este preámbulo y sirve como puente entre lo real y lo artístico mediante la semántica de la escena: "A partir de la segunda guerra mundial las victorias se obtienen sobre la población civil. La guerra ya no es entre ejércitos. Las bajas militares dejan de tener importancia y la derrota pasa por el exterminio de civiles, hombres, mujeres, ancianos y niños, indiscriminadamente. Cada una de las víctimas es un cuerpo más. Solamente un cuerpo más. Cada una de las víctimas lleva consigo un reloj que funciona de un modo inútil y obsceno. La masacre anula la identidad y sin identidad no existe lo espacial ni lo temporal" (2006).

[203] Radicalmente lejana quedaría la propuesta solipsista de Morselli que, ante la eliminación de todo conflicto y la (re)nominalización de la historia desde una perspectiva personal, se reafirma como ser total: "Y así se cierra la crónica exterior del acontecimiento y se abre la interior. Sin embargo, no cederé al psicologismo de tipo intimista: a partir de ahora, mi historia interior es la Historia, la historia de la Humanidad. A partir de ahora, yo soy la Humanidad, yo soy la Sociedad (H y S mayúsculas). Podría hablar, sin énfasis, en tercera persona: 'El Hombre dijo esto, hizo aquello…' Aparte de que, desde el 2 de junio, la tercera persona y cualquier otra persona, existencial o gramatical, se identifican necesariamente con la mía. No hay nadie más que Yo, y el Yo ya sólo es el mío. Soy yo" (2009, p. 29).

[204] A propósito de conformar otra idea de Historia, filosóficamente Antonio Negri podría ser un tanto precursor cuando aclara que "se podría decir que todo el desarrollo de la historia se halla dominado por esta insubordinación de la vida (la potencia de la vida) contra el poder (el dominio sobre la vida)" (2011, p. 256).

La tragedia ininterrumpida y la exploración de un entorno de pervivencia del ser vivo apuntan a una huida de los viejos parámetros, de un concepto heredado de Historia[205]. La busca de una relación de ideas que designen eficazmente su enunciación y la obsesión por lo humano que determine un nuevo concepto de Historia se ancla en la desconfianza en el hombre y la vieja Europa, así como los mecanismos del poder. Así se obtiene también una observación sobre la funcionalidad o la finalidad del arte, tal y como le requería Cornago en una entrevista en 2005:

> El gran trauma de Occidente después del nazismo es que nadie se puede convertir en una persona mejor a través del humanismo o de la cultura. Pero la función del arte sigue siendo ayudar a conocer la realidad y sobre todo el alma humana, ayudar a descubrir la relación con el mundo, pero no a través de tu cotidianeidad. Cuando propones una obra, la realidad se duplica: por una parte está la realidad del espectador, y por otra la de aquello que estás contando. Ese conflicto de realidades es fundamental para entenderse uno mismo y para entender el mundo. Lo que ocurre es que la gente no se relaciona con el mundo y con los acontecimientos que le rodean a través del arte, sino a través de la información. El arte está para proporcionar conocimiento. Esa diferencia entre la información y el conocimiento está convirtiendo nuestra sociedad en una sociedad absolutamente idiotizada, sin ningún crecimiento ni moral ni ético. Para mí una pregunta fundamental a la hora de desarrollar la técnica, por encima de estructuras dramáticas, es ¿cuál es la parte humana de la que quiero hablar? Tiene que ver con la verdad, con el conocimiento y con la revelación. ¿Cuál es la parte humana sobre la que quiero revelar algo? [...] No creo que se pueda hablar de otra cosa que no sea de lo humano. Para mí lo político es ese compromiso con la vida humana, con el principio de la vida. Y ese esfuerzo humano implica siempre un dolor y un desgarro, porque al fin y al cabo lo que uno intenta contar es el conflicto del hombre consigo mismo, empezando por el nacimiento y la muerte (2005, p. 322).

Junto a la investigación de los afectos, la confianza en el arte para tratar la vida humana y sus acontecimientos fundamentales es otro de los aspectos medulares del trabajo de Liddell. Consciente de portar en/sobre los cuerpos los eventos y traumas acaecidos durante los últimos siglos, Angélica Liddell aplica una atención responsable hacia las diversas imposiciones de cesación de la vida. El núcleo se asienta en cómo comunicar el sufrimiento, tras alcanzar de las cotas más altas de conciencia doliente, en términos de Negri (2011, p. 245) del siglo XX[206]. Por

[205] No será el único término que recibe una reformulación o una nueva acepción con Liddell, pues *"Maldito sea el hombre que confía en el hombre": un projet d'alphabétisation* construye un diccionario de lemas propios, que ayudan a definir (su) mundo. Ante la posibilidad de perder la "subjetividad identitaria" frente/en los estados actuales, Liddell necesita "intervenir" el léxico. Igualmente, cabe recordar que la idea de humanidad que porta Liddell, incluso en aproximaciones a la transcendencia, se apoya sobre el imperativo del fracaso, así como sobre la aceptación de la fragilidad. Una presentación social que acepte este fundamento implica una reivindicación política; la reclamación de la vulnerabilidad no como estado de excepción dentro de una normalidad, sino como una forma de "ser".

[206] No significa que estas bases filosóficas sean explícitas en Liddell, pero sí integran un marco del saber desde el cual abordar su pensamiento. En tanto horror mirado, los referentes podrían remontarse a Sontag y el debate sobre la (re)presentación del dolor (2004). No obstante, no es objetivo de este capítulo indagar o presentar lo indecible *per se*, sino la concentración sobre lo que supone la herencia de los fascismos en Europa y vivir en un estado totalitario, así como la reflexión sobre el contexto más contemporáneo. Sí cabe matizar que las nociones para hablar de trauma han evolucionado diacrónicamente, tal y como percibe Miriam Haughton: "The 'wound,' the initial formulation of trauma as a physical piercing and cognitive shock of some kind has mutated through modernity to become more commonly associated with the impact of psychological and emotional scars and ruptures, interacting with the physical" (2018, p. 12).

tanto, el arco temporal al que se refiere este planteamiento engloba los dos siglos más recientes. En *La taza de té de Wittgenstein*, se reflexiona sobre las posibilidades del lenguaje:

> El siglo XX empezó a carecer de sentido. Lo mismo se puede decir de este principio de siglo XXI, donde los conceptos de seguridad, libertad y defensa han quedado de nuevo unidos a la barbarie, y la justicia ha quedado vinculada a la venganza imitando tiempos remotos. Las cosas carecen de sentido cuando todavía no hemos encontrado una expresión correcta para ellas, la obra consiste en la búsqueda de la expresión correcta para todas aquellas experiencias que van más allá del lenguaje, más allá de lo que el lenguaje nos permite expresar. El pensamiento es el estado de crisis —es decir, el estado de búsqueda— que precede a la palabra, pero siempre precede a la palabra insuficiente, relativa, no absoluta (2006).

Introducirse en el terreno de la barbarie supone oscilar en torno a los estudios del trauma, una línea de pensamiento que, si bien no se aleja de las menciones previas, cultiva un campo de referencias propio y prolífico a lo largo de la historia[207]. El siglo XX dio lugar a conocidos actos de barbarie con el surgimiento de los totalitarismos ideológicos. Tan solo por aportar una aproximación, las referencias teóricas abarcarían desde *Eichmann en Jerusalén* (1963) de Arendt hasta Giorgio Agamben y su acuñación del concepto de "vida nuda" de la siguiente manera: "Aquel que es separado de lo que puede hacer aún puede, sin embargo, resistir, aún puede no hacer. Aquel que es separado de la propia impotencia pierde, por el contrario, sobre todo, la capacidad de resistir" (2011, p. 61). Sin embargo, esta idea fomentó sus propios opositores. Esposito y Negri se alejan de esta idea al rechazar la esencia negativa del ser humano, casi en un sentido ontológico. Este último confirmaba: "La «vida desnuda» rechaza la potencia del ser, la capacidad que el ser tiene de extenderse en el tiempo a través de la cooperación, la lucha y la constitución" (2011, p. 259).

En el terreno de la barbarie, siempre cabe subrayar la particular mirada que motiva el lenguaje, sea para pensar, para designar o para explorar. Theodor Adorno (2005) o George Steiner (2013) se erigen como hitos teóricos de esta encrucijada en las ya célebres y no siempre bien leídas propuestas de la imposibilidad de la poesía tras Auschwitz o la necesidad de un "otro" lenguaje tras las matanzas contemporáneas. Incluso, en cuanto al acto de contar, Agamben también dedica esfuerzos a estudiar la construcción de los relatos o la literatura sobre/tras Auschwitz, por ejemplo, en *Homo Sacer III*. Más recientemente, desde la sociología y la antropología, aquellos acontecimientos que traspasan al ser humano reciben el apelativo de "indecibles" (2006, p. 80) en el caso de Le Breton y de poco tiempo después es la pregunta que lanza Athena Athanasiou: "¿Qué pasa cuando el lenguaje de la representación encuentra el desafío de expresar corporalidades humanas rotas en el cuerpo del texto?" (2017, p. 164).

No sería práctico repasar las bases de los estudios del trauma tan solo para mencionar algunos núcleos que encadenan la teatralidad contemporánea con lo traumático, donde el siglo XX se convierte en uno de los ejes temporal-cultural más relevantes en este ámbito al contar con

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[207] Según el Diccionario de la lengua española, "barbarie" significa "falta de cultura o civilidad" en su primera acepción que se completa con la segunda "fiereza, crueldad" (2001). Aunque el espectro de apelaciones aquí recogido sea muy amplio y pueda derivar en múltiples ramas o manifestaciones, todas las alteraciones, o incluso violaciones, de ciertos principios asociados al ser humano se contrastan en base a lo que se entiende por "civilidad", un extenso debate inafrontable de repasar que se relaciona con el axioma de "ser humano". De este modo, "barbarie" implica una definición por negación.

referentes como Samuel Beckett o Bertolt Bretch. Al amparo del primero y con el arco de visión puesto también sobre el siglo XXI, Élisabeth Angel-Perez afirma que:

> […] pour le théâtre contemporain, la quête est double: il s'agit à la fois de trouver un langage qui permette de faire connaître l'horreur de l'homme qui est devenu le non-homme et de se servir d'Auschwitz, sur un mode qui n'est pas étranger au mode de la parabole, pour faire prendre conscience des atrocités d'un temps plus proche de nous. La Shoah devient alors métaphore pour parler de traumatismes qui ont besoin d'être mis à distance par biais d'une défamiliarisation (2006, p. 20)[208].

Sin voluntad de exponer un muestrario ni de ejemplos ni de variables, tanto en un repaso diacrónico como sincrónico se distinguen numerosas formas de barbarie, independientemente de las variables a las que se sujeten, sean estas la continuidad o la intensidad o la pasividad o las prácticas concretas. Por un lado, se presentan formas de barbarie "normativamente identificadas" como "barbarie" y ejemplificadoras de sus consecuencias, tales como la Shoah, los genocidios o los crímenes de lesa humanidad, entre otros. No obstante, habría que cuestionarse qué implica hablar de "barbarie" en el siglo XXI[209], ya que también se reconocen actos no asimilados a dicho concepto que requieren ser repensados, como los abusos de la economía neoliberal, las migraciones o los feminicidios[210]. Los flujos que tensionan estas "categorías definitorias" se pueden observar desde el contacto y el eje de dominación entre agrupaciones de población, pero también desde la inclusión y la exclusión de los miembros sometidos a tales formas de barbarie humana. Ser *civīlis* o ser *barbărus*; la construcción de las ideas de "ciudadanía" y de "comunidad", incluso hoy por hoy, hereda gran parte de las premisas de este debate.

Como referencia teórica previa a las dinámicas de barbarie en Liddell, resulta oportuno mencionar que, en el comienzo de su aproximación al "desposeer", Athanasiou y Butler subrayan la definición desdoblada y las aporías que acompañan dicho concepto, concentradas sobre la dicotomía entre el ser desposeído o convertirse en desposeído (2017, p. 20). La primera acepción concierne a "las normas de inteligibilidad, una sumisión que, en su paradójica

[208] En términos de lenguaje y con los trabajos de Sarah Kane en mente, esto se traduce de la siguiente manera según Angel-Perez: "[…] il s'agit pour les dramaturges contemporains de faire émerger un langage théâtral post-postmoderne (qu'on pourrait peut-être baptiser néo-moderniste?), c'est-à-dire, un langage qui renie le constat d'échec central au discours postmoderne en tant qu'il se constitue en aveu d'impuissance de la représentation: un langage, comme le dit Évelyne Grossman, qui «figure-défigure l'informe»" (2006, p. 24). En relación a las dificultades del habla pero, asimismo, a la violencia de la mirada, la Socìetas Raffaello Sanzio concebía *Genesi*. *From the museum of sleep* (1999), cuyos actos trataban la historia del dolor con la culminación en Caín y Abel. No obstante, los Castellucci sientan un precedente con la segunda parte de dicha trilogía, basada en el exterminio de niños en Auschwitz. Eleni Papalexiou afirmaba: "To stage this topic, he includes it in the 'Museum of Sleep', as if it were a dream, in which everything, initially immobilized in formalin, suddenly seems to be released" (2015, p. 59).

[209] En cuanto a las observaciones a propósito de la transición entre siglos, Ana Vujanović se concentra en reflexionar sobre una era de adjetivos "posideológica" y "poshistórica" (2015, p. 71).

[210] Todo ello preocupa a Angélica Liddell, que dedica obras a casos concretos como las migraciones desde el norte de África o los asesinatos de miles de personas en lugares del mundo receptores de grados menores de cobertura mediática. Por otro lado, existe otra vía de trabajo liddelliana susceptible de mencionarse como reconocida forma de barbarie: la aceptación y la normalización de la violencia contra la mujer. Cabe destacar un creciente reconocimiento institucional y social de la situación de la mujer en la sociedad y la importancia del feminismo, como perspectiva de pensamiento y como eje de acción hoy por hoy. Lejos de estetizar el horror, Liddell se encarga de indagar en las distintas manifestaciones de barbarie. Incluso, es posible que estos diversos tratamientos aparezcan entremezclados con otros ejes de trabajo.

simultaneidad con el dominio, constituye los ambivalentes y tenues procesos de sujeción" (2017, p. 15). Esto es:

> En el primer sentido, estamos desposeídos de nosotros mismos por virtud de algún tipo de contacto con el otro, por virtud de ser movilizados o incluso sorprendidos o desconcertados por el encuentro con la alteridad. La experiencia en sí misma no es sencillamente episódica, pero puede y debe revelar una base de relacionalidad —no nos movemos simplemente a nosotros mismos, sino que somos movidos por lo que está más allá de nosotros, por otros, pero también por lo que sea que reside "afuera" de nosotros. […] Gran parte de la tragedia griega recae en esta perdición de las formas autosuficientes de deliberación, la desposesión ocasionada por la pena, el amor, la furia, la ambición, el éxtasis. […] En efecto, esta situación sugiere que somos movilizados por varias fuerzas que preceden y exceden nuestro sí mismo deliberativo y racionalmente limitado (2017, p. 18).

Más acorde a las problemáticas contemporáneas, la segunda definición adquiere una especial pertinencia actual ante "los procesos e ideologías a través de los cuales las personas son repudiadas y rechazadas por los poderes normativos y normalizadores que definen la inteligibilidad cultural y que regulan la distribución de la vulnerabilidad" (2017, p. 16). Estas formas de desposesión tienen cierto trasunto (en ocasiones combinado) en el trabajo de Liddell. De hecho, la aceptación del sufrimiento como un eje vertebrador de su poética toma su espacio de pensamiento, pero concreta poco a poco. En tanto se pretende la estimulación de las pasiones y un retorno de lo trágico, la primera acepción adquiere su espacio, pero la segunda también estará presente ante la hegemonía económica actual y las consecuencias que acarrea dejar en segundo plano el sentido de la humanidad. La propuesta de partida liddelliana se expone claramente:

> […] después del siglo XX, después de contemplar cómo las utopías sociales mutaron en totalitarismos criminales, después de la barbarie del siglo XXI perpetrada por estados democráticos contra civiles indefensos, después de escuchar decir a los filósofos que si el hombre tiene derecho a seguir existiendo, que el ser humano puede prescindir del arte y del hombre mismo, plantearse la mejora del hombre mediante la representación está más cerca de lo mágico que nunca; al fin y al cabo, la representación con fines mágicos de las cuevas rupestres está unida a una explicación materialista del ser humano, satisfacer, como en el sobrino, la necesidad primaria del hambre (Diderot y Liddell, 2008, p. 165).

Una vez atendidas las formas de barbarie en términos del siglo XX, merece la pena acercarse a estas prácticas en el siglo XXI. Si bien el pensamiento ligado al siglo XX podría introducir muchas más formas de violencia como el genocidio o el colonialismo, el siglo XXI perpetúa ciertas prácticas y añade las prácticas del imperialismo y la barbarie económica, es decir, formas no tan identificadas como barbarie. Vale la pena introducir la cita más clarividente de la propia Liddell, antes de acompañar los poemas de cierta explicación teórica en "El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres": "El hambre de los africanos y del sobrino también es política. Se encuentran unidos por la política de la exclusión. De las omisiones deliberadas. No me cansaré

de repetir que la economía es una de las formas del crimen. Y relativizar la muerte es una forma de totalitarismo" (2008, p. 166). Aunque la aportación de Liddell señala a la economía, el cambio de siglo no ha prescindido de visiones fascistas reinsertadas en una implicación sistémica diferente. Según Cristina Rodríguez Marciel, Nancy detecta un «totalitarismo inédito» (2011, p. 121), apoyado sobre la confusión e invisibilización de lo político frente a otros dominios de referencia (económico y sociales), la disolución de la trascendencia y reencarnación o reorganización del cuerpo político y una gran inmunidad a las críticas. La propuesta de Méndez Rubio procura desarrollar su teoría del "fascismo de baja intensidad" mediante cuatro puntos fundamentales:

> […] la desaparición del espacio público, la neutralización expansiva de la información como propaganda y publicidad (cuando no como mero entretenimiento para todos los públicos), la invisibilización del otro tras el humo que lo figura como amenaza, y, por último, la producción adictiva de pobreza a gran escala. Desde la relación entre estas bases se atisbaría el perfil borroso de un orden social que se autoconcibe como régimen incontestable, como imperativo de control, de angustia y de violencia normalizados por consenso. A pesar de lo que con mucha facilidad pudiera parecer, el énfasis en la clave de un fascismo latente, o moderno, o renovado, tiene que ver con la urgencia común, inmediatamente práctica, de no perder ni un minuto más de nuestro tiempo (2017, pp. 52- 53).

La explicación de Athanasiou ejerce una labor complementaria a lo expuesto por Méndez Rubio: "La gente *se convierte* en desechable y prescindible por las fuerzas de la explotación, la pobreza, el machismo, la homofobia, el racismo y la militarización. Podemos entender las políticas de desechabilidad como una manera de rechazo, una manera de matar con impunidad, una manera de producir lo humano y su inasimilable excedente" (2017, p. 181). El diagnóstico global que aporta Méndez Rubio se concentra sobre los seres vivos: la agresividad del sistema y la posibilidad de quiebre de los individuos internos y externos —tanto si les es permitido o no participar del funcionamiento sistémico— bajo las diversas vías de "afección". Esto conlleva un "padecimiento" esencial en los cuerpos, así como los ya comentados factores como la soledad y la fragilidad, que son, a su vez, cuestiones que conectan frecuentemente con el imaginario liddelliano.

> […] *fracking* del sujeto […] el sistema financiero recubre su propio vacío con una obsesión extractiva que desborda toda legalidad, toda moralidad, toda humanidad. Fractura, presión y estimulación se articulan en un dispositivo cuyo alcance es históricamente desconcertante, por no decir devastador. El sistema financiero, como el sistema político y diplomático, o como el sistema educativo, convergen en esta necesidad de hacer del delirio extractivo un nuevo mecanismo de hegemonía condenado al colapso. El poder de esta realidad es que nos fuerza a generar corazas que ella misma se encarga de destrozar (2017, p. 126).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En términos muy similares a los de Méndez Rubio, Sánchez subraya precisamente estas herencias que son caldo de cultivo para el teatro de Liddell, con lo cual se entreteje una relación ya trabada y reconocida: "Ese fascismo latente, a veces de apariencia 'cool' y risueña, a veces

vestido nuevamente con los viejos ropajes de la ranciedumbre y la antipatía, es también el fascismo contra el que se rebelan artistas que practican la teatralidad e incluso el histrionismo como medio de denuncia" (2015, p. 38). No obstante, Sánchez va más allá al incorporar la poesía a su formulación de resistencia:

> La acción disidente es una acción poética. La poesía es lo que se protege bajo la máscara histriónica. Y la poesía, la expresión del individuo afectado por la belleza y el dolor de lo que y de quienes le rodean, es aquello que resiste a esa otra forma de teatralidad que pretende la normativización, el aplastamiento del deseo y de la memoria, la sumisión a las normas y los cauces reglamentados (2015, p. 38)[211].

Estas observaciones notables se revelan en Angélica Liddell, que habla de los dos niveles de implicación; no solo el control opera sobre materialidades de trasunto económico. El dominio se extiende sobre las mentes de la población; sus decisiones, ambiciones, etc. hasta alcanzar una hegemonía ideológica.

> Hay campeones de la ideología que compensan su sentimiento de inferioridad con el ejercicio de la violencia escenográfica. Edificios descomunales, levantados como un mandamiento, que ocultan la corrupción y la mezquindad de un sistema. […] el esfuerzo de los campeones de la ideología ha sido destruir la identidad cultural, colectivizar las conductas y aniquilar el pensamiento individual, del mismo modo que McDonalds. […] La dictadura de mercado y la dictadura ideológica se besan en Minsk (2015, pp. 94-95).

Más adelante, se enuncia una protesta más directa y un ataque de apelación directa para crear y proceder con pasión: "¿QUÉ HACÉIS CON VUESTRA LIBERTAD? NO APROVECHÉIS LA LIBERTAD PARA SEGUIR SIENDO MEDIOCRES, APROVECHADLA PARA RAJAR EL MUNDO" (2015, p. 97)[212]. En este punto se inserta una confluencia temporal entre *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006*, *Cuando los bosques caminen hasta Minsk* (2007) y *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*, que es el preámbulo teórico-ensayístico, datado de febrero de 2007, de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (mayo de 2007)[213]. Esta intersección de trabajos permite introducir *La historia es la domadora del*

[211] De hecho, Liddell encuentra en el poema una pieza literaria interesante, aunque no siempre accesible. Vidal Egea persiste en destacar: "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" (2010, p. 128). Si bien el aprecio por lo poético es reconocido, no convierte a su nutrida trayectoria en un ejercicio de conquista fácil.

[212] La tipografía mayúscula no es mía. Sobre estos dos fragmentos cabe recuperar una afirmación reciente de Romeo Castellucci a Caruana plenamente afín a las palabras de Liddell: "Creo que es evidente que el concepto del progreso en el que ha creído el ser humano desde la revolución industrial es falso. Es una creencia que conlleva una alegría y una sensación de libertad que no es cierta. Estaremos mejor en ciertos aspectos, pero también es cierto que vivimos una cierta manera de esclavitud y encima amamos los barrotes de la misma jaula que nos aprisiona. El progreso es también una falta de libertad" (2022).

[213] Asimismo, seguramente el trabajo más singular en este terreno sea *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2007-2008), donde la atención se centra sobre los contactos entre voces como la de Agnés, la deseante, y la de Baltasar, un "militante civil", con las del terreno: las víctimas de guerra, niños, gente leal a cada uno de los participantes en el conflicto, etc. Esta aproximación a la guerra y a la idea de humanidad no comparte las mismas características que otros trabajos: resulta más polifónica y cada voz encarna un prisma del conflicto. Las vivencias sobre el espacio de Belgrado contribuyen a pensar el posicionamiento de cada una de las voces e, incluso, generan transformaciones, tras los encuentros entre dos

sufrimiento: 2006 y la etapa más activamente política de Liddell. Integra una vertiente de su poesía que emprende una línea de trabajo político alejada de la que es su rebelión o resistencia del *ethos* individual. En este caso, el enfoque se extiende sobre los "otros", aunque el lugar de enunciación remita al yo-creador del diario[214]. Efectivamente *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006* puede ser leído como un diario del dolor[215]. Como preámbulo breve sirve la cita de Pedro M. Villora, quien calibró ensayísticamente cierto estado de la cuestión en el prólogo del libro:

> Cuanto más mostraba su rechazo a una sociedad complaciente y aburguesada, tanto más esta ha intentado fagocitarla, amortiguarla, disminuirla, aceptar su diferencia como una excentricidad consentida, convertirla en alimento llamativo para programadores con ínfulas. El mercado la asedia y pretende engullirla, pero ella resiste los embates y sus textos son cada vez más políticos, más explícitos en su rabia cuanto menor espacio deja a la fábula, al desarrollo y explicación de una historia inteligible (2009, p. 7).

Inscrita en el ciclo poético político —el más "reconocible" de su trayectoria artística—, la excepcionalidad del libro *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006* se alberga en la amplitud del enfoque a distintas realidades del mundo y una firme voluntad de denuncia. Es decir, una revisión del sufrimiento mundial en una temporalidad concreta; inicialmente un año, finalmente un mes. La implicación de la voz que escribe mantiene un compromiso con el contenido que presenta. Villora lo tenía bastante claro cuando afirmó que este manuscrito pertenecía a la fase de "mayor descaro político" tras el umbral de 2003 que cerraba una etapa más poética (2009, pp. 7-8).

> Este libro se llama 2006.
> Pero empieza el día 7 de enero.
> Le he concedido una semana al mundo para comprenderlo.
> Le he concedido una semana
> al mundo aprovechando que Naciones Unidas decidió
> abandonar Sierra Leona el 31 de diciembre de 2005 tras haber
> finalizado su misión del mantenimiento de la paz.
> Si la ONU pone fin a su misión de paz en Sierra Leona,
> este libro bien puede concederle una semana

dialogantes. Memoria y testimonio se entrelazan al aglutinar pasado y presente sobre los cuerpos. Por otro lado y a pesar de que se desmarca de la línea creativa, también podría mencionarse aquí *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* (2007), aunque la vinculación con Liddell se desarrolla a un nivel más íntimo y Atra Bilis nunca llegó a trabajarla en escena.

[214] El yo se trabaja como una voz externa que ve y valora la proyección de diversas colectividades, aunque a veces casi se infiera un testimonio. Esto evoca una afirmación de Casas Vales relevante sobre lo político en la enunciación poética: "[…] en las poéticas de resistencia y emancipación los cambios de subjetivación se vinculan con actos colectivos igualitarios que ponen las condiciones para alterar campos de experiencia previos" (2011, p. 56). En el fondo no dejan de asumir visiones críticas dentro de la devastación, entre cuyas atenciones se encuentran los afectados, los cuerpos- muestrarios de cicatrices.

[215] El registro del diario no se reduce a este libro, sino que persiste a lo largo de los años al ofrecer desde aproximaciones reflexivas hasta confesiones que construyen parte de su postura (literaria) y se entremezclan claramente con su vida civil. Seguramente se trata de uno de los más prolíficos en Liddell y, a fragmentos, (re)surge firmemente sobre todo a partir de *Vía Lucis* o *La costilla sobre la mesa*. No obstante, el ejemplo más reciente se alberga en *Dicen que Nevers es más triste* con el periodo de duelo (literario) en torno al fallecimiento de sus padres o en "Angélica del desierto" de *Guerra Interior*, con los episodios no datados de una estancia y vida diaria en un convento. Igualmente habría que señalar que tanto los recursos enunciativos como el tono distan claramente de esta primera aproximación.

a un diario del mundo.
Ya han escondido a los niños amputados
que hicieron la guerra, ahora adultos,
ya los han escondido para que no distraigan a los mineros.
No es buena la melancolía ni el recuerdo
para los que todavía tienen manos y pies suficientes
para arrancar diamantes (2009, p. 47)[216].

La combinación de recursos asimilables a crónicas o artículos de guerra con la declaración de formas confesionales —tan solo con una breve datación puntual—, tal y como subraya en el poema a modo de diario, otorgan una conciencia crítica desde la apertura. No obstante, esta no solo destaca los acontecimientos, sino la responsabilidad que las organizaciones internacionales ejercen sobre ellos[217].

Ante una presentación del poema sin pautas paginadas o blancos en las páginas, la continuidad de su exposición sobreviene sin marcadores[218]. De este modo, se presenta como un encadenamiento de versos que oscila entre focos que comparten el subrayado de la explotación, abusos cometidos en el mundo. No obstante, la voz no se detiene en ese punto. De hecho, otro

[216] Algunas estrofas de la versión original del texto se imprimieron en color naranja. Este fragmento comparte un trasfondo con *Y como no se pudrió… Blancanieves*, que parte de un contexto bélico: es una obra centrada en los niños soldado y la corrupción de la infancia. *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006* menciona a los niños violentados, manipulados y esclavos, pero en *Y como no se pudrió… Blancanieves*, el *ethos* de Liddell —Blancanieves—sostiene esa instancia enunciadora infantil y vulnerable**,** la niña que sufre las violaciones y vive las masacres a su alrededor. En el trasfondo común a toda la poética de Liddell, persisten la culpa y el inmovilismo del espectador. No obstante, aquí, impulsar el pánico reside en la visión de que es la humanidad la que genera sus propias acciones monstruosas. Es decir, regresa sobre la humanidad la atribución consciente de sus horrores. Textualmente, esto queda muy claro con el primer parlamento del soldado, con lo cual la mera apertura (y la voz en off) provoca que el espectador se sienta superado inmediatamente: "Las bajas civiles comenzaron a ser el principal objetivo, y muy pronto los niños se convirtieron en las víctimas favoritas. Las bombas explotaban en los colegios, en las guarderías, en los orfanatos... Las escondían dentro de las muñecas, o las cubrían con un puñado de caramelos. Apenas había bolsas ni tierra para sepultar a todos los niños asesinados" (2018, p. 39). La focalización de los niños como principal recurso para causar dolor claramente violenta la protección de la infancia, sustrato compartido por el auditorio. Además, la reproducción de la violencia asociada a todo el campo semántico de lo infantil, sea espacial como "el colegio" o objetual como "las muñecas" desvela un alcance imparable de una violencia muy dirigida. Hay una descripción directa de la incumbencia humana; racional y sopesada del horror, lo cual encuentra otra manifestación en la perversión de los cuentos, paralela a la escena de maltrato (real) sobre el cuerpo de Liddell al obligarla a fumar, beber, recibir golpes o sexualizarla, Véase la FIGURA III. De hecho, el mismo recorrido se construye en *Yo no soy bonita*; se produce una subversión asfixiante de los valores infantiles, sean el barquero, los libros o los niños que juegan. Surge un discurso infantil terrible basado en el cuento-mito y el doble sentido de la canción: "yo no soy bonita ni lo quiero ser". Incluso comparte cierto lugar de enunciación, en torno al *ethos* de la infancia truncada. De regreso a *Y como no se pudrió… Blancanieves,* en el discurso del ser vulnerable, la repetición de "¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?" remueve la génesis del trauma y aglomera todas acciones irreversibles. Ahí se sucede lo animal y/o lo no humano y la responsabilidad del espectador sobre su propia conmoción ante el pánico y el terror: "Me ensucié las uñas dentro de las heridas. / Y los cuchillos parecían juguetes./ 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?" (2018, pp. 47-48). Más allá de la perpetración del asesinato por parte de un niño, aquí la ira emerge de la oposición de lo que dicho infante era y lo que es de una forma casi yuxtapuesta, así como de la irreversibilidad del cambio: lo injurioso dentro de/en las manos de quien hasta hace poco era inocente. La distorsión del mundo de la infancia convierte a los niños en víctimas y en ejecutores, con lo que la violencia se traspasa entre esferas. La confusión infantil también se aprecia en la repetición incesante del horror, como un (no) convencimiento y como un reclamo. En todos estos casos, el reto reside en recuperar ciertos sentires generalmente poco usuales en un ciudadano "anestesiado" y, por tanto, cómo hacer sentir pánico como afecto primario.

[217] Otro vínculo interesante con *Y como no se pudrió… Blancanieves* se centra sobre el Estado. El siguiente fragmento en voz de Blancanieves o el *ethos* infantil integra una relación de preguntas sin respuesta que podrían considerarse el motor de la *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*, sobre el núcleo de tanta devastación: "¿Qué es el Hombre?, ¿Qué es el Estado?, ¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor?, ¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia?, ¿Existe la verdad?, ¿Se puede enseñar la verdad?, Donde está lo bello, ¿el mal desaparece?" (2018, p. 41).

[218] Las derivaciones de esta edición suponen que la selección de(l) poema(s) para esta tesis sea fragmentada.

lugar común sería la carencia de conciencia sensible, la impunidad y la aceptación de estos hechos por parte de los habitantes del mundo. El rechazo a contemplar las consecuencias de los actos violentos traducidos en traumas en los cuerpos afronta una apelación a lo visible, al mero acto de existir. También hay que explicar que el año 2006 se inscribía en un diagrama de progreso imparable del capital; una economía global que conlleva la dominación:

> Hoy es 10 de enero.
> No ha hecho falta inventar noticias.
> Porque los países más ricos del mundo esperan un mayor
> crecimiento económico en 2006.
> Porque un hombre llora sobre un féretro de Bagdad.
> Y los cirujanos drenan con éxito la hemorragia cerebral del asesino.
> Dicen que no sienten nada al operar al ministro.
> No sienten nada.
> Yo crecía que a Mozart sólo se le podía escuchar para ser mejor persona
> (2009, p. 52).

Las reflexiones sociales críticas se abordan íntegramente en *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006*. La inmigración también ocupa un lugar clave; la atención sobre los que enfrentan una empresa que les puede abocar a la muerte. La deliberación de Liddell es abordada desde una perspectiva análoga a la de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*: lenguaje, afectos, concepto de ser humano traban un vínculo evidente[219]. *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006* trata la piedra angular de la poética de Liddell, esta es, el dolor y la ensambla, una vez más, a la reflexión con cómo se comporta el actual concepto de civilización legitimado.

> Siguen muriendo ahogados
> después de horas de terror.
> Siguen muriendo en mitad de un lenguaje insensible
> ilegal, clandestino, sin papeles, pesquero pirata.
> Las autoridades hablan.
> Se nota que saben palabras.

[219] La anotación de los muertos cada día se repite en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* en la década de los noventa, donde no solo se incluye el cómputo total de seres humanos ahogados, sino también a los desaparecidos que engrosan el drama de la inmigración. La presencia nominal de la voz "Angélica" regresa tal y como sucede en *La casa de la fuerza* al encabezar la siguiente reflexión, que se aprovecha también para *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006*: "No encuentro cifras de ahogados. / No encuentro cifras totales de ahogados al año. / ¿Cuántos hombres mueren ahogados intentando alcanzar la / costa de España? / ¿Cuántos hombres desaparecen? / Nunca me he preocupado por las cifras. / Pero en este caso la considero necesaria. / La cifra necesaria para estremecerse. / La cifra necesaria para convertirles en hombres de una vez / por todas. / Algún día conoceremos la cifra. / Y no nos lo creeremos. / Y esa sensación será odiosa. / Y entonces diremos: no sabíamos que eran tantos. / Diremos: no sabíamos lo que estaba pasando. / Leo sobre la foto de tres inmigrantes ahogados, rígidos, con / los puños cerrados sobre el pecho. / Leo: *los problemas de los inmigrantes*. / Encima de esa foto terrible alguien se ha atrevido a / escribir: *los problemas de los inmigrantes.* / Ahogarse es solamente un problema. / África parece ser solo un problema. / África no parece estar compuesta de seres humanos sino de / problemas. / Los problemas de los inmigrantes. / Ahogados, rígidos, con los puños cerrados sobre el pecho. / Los pobres no tienen alma. / Problemas. / Son los problemas de los inmigrantes. / No nuestros problemas. / Ahogados. / El problema es de los inmigrantes. / No nuestro. / Si pudiera tapar el sol de España con una piedra. / Hay peces de hierro en mi pensamiento. / ¿Cómo seguir? / ¿Cómo superar la información? / ¿Cómo convertir la información en horror? / ¿Cómo seguir? / ¿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. / Esta es una obra antisocial. / ¿Hacía dónde va la Puta? / Me deprime la impotencia. / Sólo se me ocurre conceder a la realidad el derecho al / misterio. / Sólo se me ocurre imaginar un milagro" (2018, pp. 28-29).

Todo menos llamarles hombres.
Al menos, los ahogados, mueren sin esposas en las muñecas.

¿Cuándo se ahogaron eran ya ilegales,
viajeros de ese barco pirata,
con el único objetivo en la mente de atravesar de forma criminal
una frontera, con el instinto criminal en sus corazones,
o por el contrario todavía eran inocentes
puesto que no habían alcanzado la costa, la frontera, el territorio,
estaban a punto de convertirse en criminales, pero algo pasó?
Sí, entra ya como culpable,
desde que abandona su país empujado por la desesperación y la
miseria, desde allí se convierte en culpable,
la miseria y la desesperación
lo revisten de culpabilidad.
¿Pensáis que esposando al hambriento
esposamos al hambre? (2009, p. 51)

Se podría regresar teóricamente sobre el reparto de lo sensible de Rancière o a los estudios culturales en relación con las políticas e identidades migratorias. La totalidad del poema se encarga de resaltar las realidades que también deberían reconocerse como barbarie e inscribirse como parte de la memoria histórica de (toda) la humanidad. La reiteración de imágenes y situaciones de violencia, consumidas a través de los (nuevos) medios de la información, parece contribuir a alcanzar una "transigencia" ocasionada por la normalización de tales actos y la pasividad ante una naturalización de la pérdida de vidas humanas, sobre las cuales deberían existir responsabilidades. En el caso de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres,* especialmente responsabilidades europeas. La potencialidad de la voz de La Puta —basada en la fuerza animal y en el rasgar la voz de los relatos punzantes, incluido el quiebre del marco artístico poético— desafía la hegemonía simbólica y material asociada al señor Puta, sea una "persona" /máscara de cualquier agente ciudadano —presente o ausente. El monólogo reduce la posibilidad de respuesta, pero no disipa la dirección enunciativa a un tú, en forma personal y orientado escénicamente hacia el espectador. Este alocutario tan firme se ve aludido ante una situación de conocimiento común; la inmigración en lugares concretos y conocidos —desde las costas de Marruecos (2018, p. 23) hasta España (2018, p. 13). Así, la puesta en escena se erige sobre símbolos como la bandera, el color, las lavadoras dispuestas como una cruz católica[220].

[220] La construcción de la obra se sustenta sobre el despertar de la indignación en torno a "una masacre conocida". Se aborda un trabajo sobre reconocer "otros" crímenes contra la humanidad, sobre los que orbita cierta (sensación de) impunidad. De hecho, el primer parlamento de "Angélica" propone una apertura del espectáculo en torno a dicha iniciativa de lo real: "Traer el cadáver de un negro ahogado. / Ir a la playa, / una playa de España, / y traerlo. / Un cadáver real en un escenario. / Si consiguiera hacer vomitar al público, / como Dios vomita a los pobres, / como los pobres vomitan fango" (2018, p. 14). Una apertura así aporta una iniciativa directa y un deseo que implica una voluntad de acción (que sobrepasa las reacciones que con el arte puede infligir). El horror propagado entre los asistentes a la sala crea un símil en cuanto al no hacer de aquellos que son espectadores de la tragedia de la inmigración. Por ejemplo, el eje del parto de la mujer inmigrante como acontecimiento recibe un trato extremo: la deshumanización de la madre y del bebé llega mediante el lenguaje de vísceras y apéndices, bajo la mirada de quienes ocupan las tumbonas y la impasividad y la inacción desprendidas de toda ayuda y respeto por el (otro) ser humano. De este modo, la carencia de comprensión (afectiva) y el ser monstruo de todos los presentes son dos ejes afectivos principales de este trabajo. Por otro lado, el siguiente fragmento refleja el debate de los actos y las enunciaciones; la designación por nominar y el control del lenguaje, la performatividad de convertir a alguien en algo —no hombres literalmente— en base a la declaración de aquellos legitimados como autoridad, lo cual entronca con planteamientos imperialistas: "No se preocupe por el negro, señor Puta, / no puede protestar, / los negros están fuera del lenguaje, / necesitan el lenguaje para protestar, / un

En suma y de regreso a *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006*, se dibuja un espectro sensible en base a los acontecimientos violentos que devienen en los primeros días del año 2006, ya que el diario no soporta más de un mes de registros. Se encarga de situaciones de injusticia, de vulneración de los derechos del ser humano o problemáticas más complejas de diversos estados constituidos de siglos de dominación, subordinación o cualquier otra forma de sujeción o sometimiento. La imposibilidad de proteger y respetar al Otro revela la total ausencia de piedad y apunta, una vez más, hacia el despertar afectivo.

Todo el poema apunta a cuestionar qué/quién(es) recibe(n) la consideración de "activador de sufrimiento" y cómo se muestran en el sistema global de relaciones entre países, con una mirada particular sobre las propiedades consideradas positivas como seguridad, ejemplaridad o la capacidad de influir confianza, valores coligados a los estados que se asocian a las democracias occidentales. El porqué de la aceptación de estos conjuntos sociales (aparentemente) intachables y la elusión de otras posibilidades supone parte de la columna vertebral de la actividad literaria política que desenvuelve Angélica Liddell.

> Europa tiene un problema.
> No África, sino Europa.
> Un grave problema.
> Es la falta de intérpretes.
> Esto hace imposible discernir si los que llegan son solicitantes
> de asilo o inmigrantes sin papeles.
> Discernir entre un tipo de sufrimiento u otro.
> Discernir entre una clase de hambre u otra.
> Discernir entre unas lágrimas y otras.
> Discernir entre un terror y otro terror.
> Este es el problema de Europa.
> Europa tiene que hacer una lista de países seguros
> de los que sus habitantes no tengan derecho a salir.
> A todos aquellos que lleguen deshidratados y hambrientos,
> si por casualidad se demuestra que pertenecen a un país seguro,
> se les podrá esposar con todo el rigor
> y abandonarlos en cualquier desierto
> para que regresen a su país seguro.
> Al menos allí viven una miseria segura.
> Discernir.
> Separar.
> Seleccionar.
> Segregar.
> Listas, como la de cualquier exterminio organizado.
> Tú te salvas.
> Tú no.

lenguaje propicio para la protesta, / un lenguaje propicio para la revolución, / pero están fuera del lenguaje, / nosotros estamos dentro del lenguaje, / pero ellos están fuera del lenguaje, / y no pueden protestar. / Da igual que sientan odio. / Da igual que sientan miedo. / Da igual que sientan rencor. / Pueden sentir lo que quieran, / pero están fuera del lenguaje, / y no pueden protestar. / El lenguaje es necesario, ¿verdad señor Puta? / Usted mismo, señor Puta, / se dedica a la belleza gracias al lenguaje, / se dedica a la justicia gracias al lenguaje, / se dedica a la riqueza gracias al lenguaje, / usted es inmensamente sensible gracias al lenguaje, señor / Puta" (2018, pp. 18-19).

Separar a unos desesperados de otros desesperados.
¿Un país sin hospitales ni medicinas es un país seguro?
¿Un país sin agua es un país seguro?
Si es un país seguro, entonces, podrían ser simples viajeros.
¿Por qué arriesgar sus vidas desde un país seguro?
Diseño máquinas gigantescas que sirvan de rastrillo en el desierto.
Dentro de cien años, cómo se explicarán tal cantidad de huesos.
Nuestros sucesores creerán que el infierno está más cerca
de la superficie que del centro de la tierra.
Los países ricos quieren una lista a toda costa.
Para que ningún negro más finja la miseria.
Necesitamos que vengan de países seguros para poderles castigar.
Necesitamos que sean hombres libres para convertirlos
en criminales.
Tal vez hayan recorrido miles de kilómetros para probar el agua
de Francia.
Necesitamos el libre albedrío de los desesperados para que puedan
hacer mal uso de
él y condenarlos.
¡Emperadores de la tierra! (2009, pp. 60- 61)

En este fragmento se denuncia cómo se ha persuadido y convencido al orden mundial durante siglos de la que se considerado la "mejor cara" de Europa, incluso filosóficamente, junto a los reclamos históricos que se deberían esgrimir desde los países diezmados, vulnerados y explotados. Las asimilaciones de la vieja Europa con el conocimiento y cuna de los grandes sistemas filosóficos occidentales han sido inversamente proporcionales al reconocimiento y la responsabilidad sobre acciones cuestionables o deplorables en países fuera de sus fronteras, así como sobre los movimientos migratorios o de refugio. Así, enfatiza la perpetuidad de la reflexión imperialista y las practicas coloniales[221].

El otro gran aspecto interesante son las listas. La importancia de las cifras de población expuesta a todas las formas de daño se asienta como el recurso acumulativo y crítico más sobresaliente de los creadores teatrales contemporáneos como Angélica Liddell[222], pero

[221] También las referencias a los militares de alto rango indemnes a los procesos de juicio por agresiones o matanzas terribles denuncian cómo se llega a la impunidad y se manipulan de actos en un cambio de contexto donde se supone que las responsabilidades de una persona se han modificado. Tal es la alusión directa a la comparativa entre España y la dictadura franquista con Argentina. En *Jardinería humana* de Rodrigo García, el más visible de sus listados se titula "Listado de represores y torturadores del periodo 1976 a 1983 en Argentina indultados por Calos Menem en 1990". Abuín lo explica así: "El texto se multiplica, si se quiere, en un nivel molecular, en cuanto palabra-acción y palabra-cita. Por la primera, el conflicto se evoca y desaparece por exceso, y también por exceso, en este caso de referencialización, la palabra-cita rompe la posibilidad de existencia de un «drama absoluto», cerrado sobre sí mismo, y crea un efecto de desorden o deconstrucción, acentuado por cierto efecto de *zapping* mediático" (2015, p. 49).

[222] Sin duda, *La casa de la fuerza* se ha convertido en su espectáculo y texto más revisado y estudiado. Por citar un par de ejemplos, destacan los estudios críticos de Garnier o la tesis doctoral de Velasco (2017), así como artículos más específicos como el de Véronique Lemaire, que ya abordaba la confluencia de poder y cuerpo (2017) o más actuales y ligados al deseo desde Deleuze como el de Edwin Culp y Sara Barragán del Rey (2020). Angélica Liddell construye su trabajo sobre la presentación de testimonios de mujeres expuestas a la violencia extrema. Tan solo *La casa de la fuerza* se aborda desde la colectividad de tres mujeres al frente de sus historias. La particularidad poética de Liddell surge en la imperiosa necesidad de lo individual, precisamente con el contraste del espacio que hacina crímenes y cuerpos. La misma Liddell había considerado "los rituales de desprecio cotidiano" como punto de origen, esto es, **"**hemos partido de lo particular para alcanzar a lo universal" (2010). Valgan como ejemplo los apartados "El caso de Paulina", "El campo de algodonero" o "Lista de crímenes de Ciudad Juárez que Cynthia leyó en su cocina". Así, se repite el registro de actos de violencia acometidos, en este caso, contra las mujeres. De hecho, los días y la acumulación de asesinados se dispone hasta saturarse en la repetición y replegarse hacia el yo.

también sus poemas. Los prisioneros de guerra, la masacre de niñas por el mero hecho de nacer mujer el 10 de enero (2009, p. 53) con más de cien millones de cadáveres o las referencias a los haitianos el 14 de enero (2009, p. 62) con 25 cadáveres engrosan el peso de la lista-poema de Liddell[223].

> Me extraña que el sol no se oscurezca con el hollín de nuestro
> racismo.
> Me extraña.
> Me extraña que África no rasgue el firmamento, no haga temblar
> la tierra,
> me extraña, porque cuatrocientos años de infamia deberían tener
> la fuerza de Dios.
> Y pensar que el racismo es sólo una opinión.
> Y el exterminio mediante el hambre y el trabajo es un hecho,
> un hecho probado.
> Si ahora en Francia se reconocen los crímenes de 1648 a 1848,
> deberán pasar a partir de hoy doscientos años
> para que vosotros, hambrientos,
> alcancéis vuestro día de homenaje, de reconocimiento.
> Así funciona la superioridad de nuestro sistema,
> de doscientos en doscientos años,
> con un mano sostenemos la Ilustración
> y con la otra levantamos alambradas de diez metros en las
> fronteras.
> Podemos apelar a la Ilustración, que nos enaltece.
> Pero no al colonialismo, que por supuesto, nos degrada (2009, p. 71).

Enunciativamente, los reproches emergen en una voz poética de primera persona que no resiste a rebelarse ante tal compendio de violencia. Políticamente, los ejes de pensamiento que enriquecieron a Europa en el siglo XVIII quedan atrasados y la suficiencia de estos países hoy por hoy a la hora de sostener discursos de integración, respeto y comunidad no dejan de aparecer, mientras realizan simultáneamente acciones de segregación, explotación, etc.[224]. No

---

Véase el fragmento transcrito: "2 de enero // Y ESCRIBIRÉ LOS LIBROS EN TU NOMBRE / Y COMPETIREMOS SIEMPRE PARA ASOMBRARNOS EL UNO / AL OTRO / Y LO RECORDAREMOS TODO. // Y no podía enviarlo. // CAOS EN GAZA / 130 niños heridos. / Y a mí me daba igual. // 3 de enero // HOLA, HOY HE COMIDO EN UN BAR ALEJADO DEL CENTRO, EN DORSODURO. ESTABAN LOS VIEJOS DEL BARRIO. CALLADOS. Y UN POCO BORRACHOS, Y ME MIRABAN RARO. Y TODOS HEMOS COMIDO CON EL ABRIGO PUESTO. // Qué frío hacía en Venecia, cuánto frío. / Breaking news!!!!! / Breaking news!!!!! / Breaking news!!!!! // La muerte en directo. // Las encuestas electorales en Israel premian el uso de la fuera. // Necesito tener un cuerpo fuerte y agotado que me ayude a soportar el terror de las noches y la pena de las mañanas. // Y otra noche / y otra mañana / y otra noche/ y otra mañana… // Hamás proclama «el día de la ira». // Y ojalá yo también hubiera proclamado mi día de la ira" (Liddell, 2011, pp. 56-57).

[223] No obstante, subrayar la anestesiada conciencia de los países del norte, así como las relaciones de números y porcentajes son materia también de otros poetas actuales. De hecho, este terreno es explorado también por Enrique Falcón, especialmente con *La marcha de 150.000.000*, pero también en otros momentos como en "Tres señales para un tiempo herido", un ensayo a base de preguntas tales como "¿A cuánto está el muerto en el mercado internacional de almas? ¿Cuántos comerciantes afganos equivalen a un neoyorquino? ¿Intervienen los bancos, las bolsas y las directrices económicas internacionales en ir fijando estas equivalencias de conversión? ¿Dice algo de ello el Instituto Mundial de Pesos y Medidas?" (2007, pp. 25-26).

[224] De hecho, la acción de protesta liddelliana también desarrolla la doble cara de Europa en *Perro muerto en tintorería*, donde Diderot era el principal trasunto. Más allá, la relevación de "otra" imagen de Europa funciona igualmente en *Aproximación a la idea de la desconfianza*, donde Rodrigo García clausuraba la parte textual con un pensamiento sobre la inutilidad de los "países desarrollados" ante la distancia (pretendida) de experiencias del sufrimiento: "ES IMPOSIBLE CONFIAR EN LA INTELIGENCIA DE UN EUROPEO MENOR DE 70 AÑOS PORQUE UN EUROPEO MENOR DE 70

obstante, el poema abarca otros crímenes y segregaciones con faces de negocios; desde los movimientos de mercado degradantes en Kenya el 1 de febrero (2009, p. 72) hasta el negocio de la organización de una carrera de coches del Dakar en Oriente Medio y el sistema de conveniencias subyacente que promueve. Este libro parece portar una apariencia inconclusa; en tanto que parecen unas memorias ético-políticas obligadas para un año concreto, bajo una mirada expandida como la que otorga la voz poética, son demasiados actos violentos como para completar una anualidad de (registro de) dolor.

En suma, *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006* da cuenta de diversas prácticas de barbarie contemporáneas y reclama otra historia de la humanidad. Paralelamente también deja aflorar la (verdadera) naturaleza del hombre, no tan desinteresada ni idealista. Esta destrucción de la imagen creada de complacencia y de ciertas convenciones se materializa en la busca de sus cimientos propios. Una vez más, la principal vía para el trabajo de la que se sirve Liddell es la esfera del dolor. Cornago aseveró: "La rabia como motor de la acción, el dolor como forma de denuncia […]" (2015, p. 169). Y ese dolor se posiciona con aquellos que lo padecen. El siguiente poema es de *La costilla sobre la mesa*:

Vae Victis! Vae Victis!
¡Ay, de los vencidos! (2018, p. 214)[225]

El Diccionario de la lengua española explica esta locución interjectiva como "para expresar la indefensión de los derrotados en alguna causa" (2001), con lo cual podría apelar a todos los que viven formas de barbarie. Conviene preservar cierta amplitud de miras sobre esta expresión porque la designación que denota podría abarcar muchos prismas; entre otros, desde los excluidos del sistema, etc. a los vencidos ante la dictadura de mercado. En cualquier caso, esta apelación genérica al sufrimiento también es la expresión de frustración. El espacio literario de sus poemas no abandona una realidad contextual que podría proveer cientos de ejemplos susceptibles de aunarse en esas páginas.

Todo este despliegue de referencias no hace más que recalcar artísticamente desde problemas sistémicos a gran escala como el orden / reconocimiento / visibilidad que reciben los conflictos del mundo y las responsabilidades sobre ellos o como la hipocresía occidental hasta hábitos mínimos como la observación mediática e inconmovible de acontecimientos de barbarie por parte de los espectadores. Así el acto de mirar, de asistir al mundo se torna el centro del debate, en conexión con el epígrafe de Morselli que abría este capítulo[226].

AÑOS NO SABE QUÉ ES SUFRIR (La última guerra marca el límite). // Luego no podemos confiar en una democracia que debe poner fin (porque tiene los medios para hacerlo) al sufrimiento del resto del mundo si los líderes políticos que deberían llevar a cabo ese trabajo son gente acomodada proveniente de familias acomodadas y menores de 70 años. // NINGÚN EUROPEO PUEDE NI DEBE DIRIGIR EL DESTINO DE EUROPA" (2009, p. 414).

[225] La tipografía centrada no es mía. Solo se advertirá de la variedad de disposiciones tipográficas y su presentación en la página —centrada, etc.— en una ocasión, si se repiten en la misma obra. Este poema se encadena a una composición análoga que recibirá atención más adelante.

[226] Desde la perspectiva de esta tesis, *The Scarlett Letter,* que bebe de *La costilla sobre la mesa*, la *Trilogía del infinito* y *Dicen que Nevers es más triste*, es el espectáculo teatral más claro en torno a la hipocresía reciente. Bajo el mismo título que la novela de Nathaniel Hawthorne del siglo XIX, Liddell realiza una reflexión sobre el puritanismo emergente, ante la actitud de las sociedades actuales y el debate sobre la "tolerancia". De hecho, tras revisar el espectáculo, Cristina Oñoro expone que "lo que vuelve más compleja la etiqueta de 'misógina' que le endosaría sin más una espectadora feminista, es el modo en el que invoca dicha mitología patriarcal del artista para, al mismo tiempo, transgredirla contradictoriamente" (2021, p. 76), esto es, se produce una contradicción entre el discurso que ella proyecta o que se puede leer y lo que se observa en escena (2021, pp. 76-77), un choque que comparten espectadoras, espectadores y ella misma. Las grandes líneas ideológicas identitarias,

En este punto, se empieza por perfilar la presencia del yo ante las formas no identificadas como barbarie, estas son, el estado, la economía o la cultura, en tanto, herencias de un determinado modelo de civilización que se desea abolir[227]. En Angélica Liddell, otro eje principal de la desconfianza es el lenguaje, que se encarna en el cuerpo quebrado, en su necesidad de alejarse de parámetros invisibles heredados[228]. Principalmente, la reivindicación

nacionalistas, etc. no son de seguimiento liddelliano pero sí queda claro un interés por movimientos globales, como el #MeToo, y cómo influyen en el mundo contemporáneo, tal y como matiza Oñoro: "Cada espectáculo ofrece un virulento ataque al *nosotros,* al *nosotras*, pero, en una última contradicción, busca incansable y apasionadamente formas de sociabilidad que no precisen formas de mirar violentas, bulímicas, hipócritas y censoras. Busca formas de mirar desde el patio de butacas menos cómplices con la violencia televisiva y más cercanas a aquel matriarcado con el que soñaba Hester Prynne: compasivas" (2021, pp. 83-84). Esto podría asomarse a las formas de (no) control sobre uno mismo como artista y los nuevos modelos de censura. Resulta interesante que García cerrase una pregunta sobre la poesía en torno a la resistencia de la siguiente manera: "Resistencia… es la que tengo yo que tener para aguantar este resurgimiento victoriano vomitivo, hipócrita y reductor" (Tamames, 2020, p. 587).

[227] El retrato de la sociedad de consumo acerca *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* a *Mi relación con la comida* en tanto ambos se esfuerzan por descomponer relatos. El dialogismo implícito implica la corrupción y el descrédito del imaginario del burgués europeo que, ya en *Y los peces salieron a combatir contra lo hombres* se concentra sobre el alocutario señor Puta y, en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, sobre míster Happy-Hippy. Se transcribe aquí el fragmento "A comme argent: dinero" de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*: "He aprendido a respetar solamente el dinero. / Las personas no me parecen respetables. / Estas cosas se aprenden llorando. / Si en tres años acumulas decepciones suficientes / para levantar una montaña inmensa de mierda, / empiezas a desconfiar por fuerza de la idea / de humanidad, / te separas por fuerza de la idea de humanidad, / te decepciona por fuerza la idea de humanidad. // A veces basta una sola humillación, / una sola ofensa, / un solo cruce con la persona equivocada, / para cambiar para siempre tu idea de humanidad. // Prefiero intercambiar un par de frases cortas / con los vendedores chinos, / son amables a cambio del precio de los productos, / es la única amabilidad en la que confío / la amabilidad entre el vendedor y el comprador. // Entrar en un comercio chino y preguntar. // ¿Queda pan? / Sí / ¿Cuánto es? /Sesenta céntimos. / Coger mi barra de pan y largarme. / Sin concederle tiempo al conocimiento. / Sin darles una oportunidad a la decepción mutua ni a / la humillación mutua. // Es mejor no saber hasta qué punto la persona que te / vende el pan cada mañana / es una persona despreciable, / nada impedirá que sea una persona despreciable, / ni siquiera la injusticia recibida nos impide ser/ personas despreciables, / ni siquiera el hambre o la sed nos impiden ser / personas despreciables, / ni siquiera la riqueza, / ni siquiera el fracaso. // Y tú dirás, «pero hay que respetar al ser humano», / «existen las excepciones», «ejemplos de grandeza / humana, ejemplos de grandeza humana». // Y yo te digo, / a ti, míster Happy-Hippy, / te digo, / o es que eres imbécil, / o es que no has llorado todavía lo suficiente. / Si dices esa estupidez es que no has llorado todavía lo / suficiente. / Aunque tú pienses que has llorado mucho, / todavía no has llorado lo suficiente. / No has acumulado decepciones suficientes / para levantar una montaña inmensa de mierda. / No te han jodido la vida lo suficiente. / Métete tus buenas intenciones por el culo. / Métete tu falso amor al prójimo por el culo. / Métete tu buen rollito de pequeño-intelectual-/ burgués-europeo-responsable dedicado a la cultura / por el mismísimo culo. // Si hubieras llorado lo suficiente comprenderías que el / tipo que te vende el pan cada mañana sólo puede ser / una persona despreciable./ Incluso recién nacidos estamos sucios. / Cuando hayas llorado lo suficiente vuelve por aquí. // Uno se convierte en una persona despreciable a fuerza / de conocer a gente despreciable. / Ahora yo también soy una persona despreciable, / la más despreciable. / Y espero respetar el dinero lo suficiente para alejarme / definitivamente de todos, o para que todos se alejen / de mí. / Si para quedarme sola tuviera que insultar a mi / propio hijo lo insultaría. / Hasta aquí hemos llegado. / Y te aseguro que es necesario haber amado mucho, / haber confiado mucho, y haber llorado mucho para / llegar hasta aquí" (2014, pp. 15-18). El tratamiento del dinero y la desconfianza se afrontan en Rodrigo García. Fíjese en el poema "6 (*que se coló en el* libro de los cinco poemas)" de *Libro de los cinco poemas, dos de ellos muy lindos*: "el dinero no lo es todo en esta vida / por eso vengo a por el dinero / y os quedáis vosotros con / todo lo demás" (2015, p. 275).

[228] De cara a la construcción del origen que obsesionará a Liddell y cuyo precedente podría hallarse en la redefinición del alfabeto, es imprescindible comentar el acto I *Génesis* en *From the museum of sleep* (1999) que Castellucci no entendía como exclusivamente bíblico, "sino también el que muestra (en escena) mi pretensión retórica de rehacer el mundo: pon en escena mi parte más vulgar: el artista, el que quiere robar la última de las *sephiroth* a Dios […]" (2013, p. 77). Esta referencia pseudoprometeica se revela parcialmente en Liddell. De hecho, en la *Tragedia Endogonidia* (2002-2004), las figuras asociadas al origen de la vida confluyen en escena en el episodio 4 Bruxelles (2003), donde una silueta de papel o cartón simula decir el abecedario mientras hay un bebé en escena (FIGURA II)**.** En el texto que precede *La tragedia endogonidia*, se introducía así el episodio: "BR#04 considers the duration of human life, focusing above all on the enigma of its start through birth into the world, the moment of initiation to language and the final swallowing of human life by the bottomless pit of time" (2007, p. 64).

va de la mano de rehusar la boca, por ser la cavidad de una lengua que condena y esclaviza[229]. Ella misma afirma: "El lenguaje nunca puede ser inocente. No se puede utilizar el lenguaje y pretender que eso sea objetivo ni neutral. No se puede ser inocente. El lenguaje es culpable de todo lo que dice, incluso cuando no dice nada es que está obviando y está negando la realidad" (Cornago, 2005, p. 324).

Antonia Amo Sánchez resume las claves en la dificultad de la palabra y "[…] entre crise de la représentation et défi de réinvention" (2012, p. 207), lo cual redirecciona el interés hacia lo íntimo y un retorno a lo primitivo. Ella localiza la clave en el "yo" y remata: "La question de la finalité de l'art se pose d'emblée, et elle n'est pas sans dire le rapport étroit entre le «je» et l'autre. Aussi, la correspondance entre l'angoisse personnelle et les affections universelles permet-elle à l'artiste espagnole de développer un travail à la fois viscéral, poétique et politique" (2012, p. 207). De hecho, la importancia vertebradora del yo ya se encuentra en los ensayos de Liddell, donde la artista se apoya en la vulnerabilidad y sacrificio individual. Huir de lo común también se relaciona complejamente con la identidad:

> En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre. Somos animales que queremos decir YO. […] Con el sacrificio queremos decir YO. Por otra parte, gracias a la contemplación del sacrificio el espectador recupera la sensación de continuidad del YO (Liddell, 2015, p. 99).

Toda esta información subyace a sus escritos ensayísticos, poemas y piezas teatrales, en los cuales las formas identificadas como barbarie han aparecido reiteradamente. No obstante, el estado impositivo, apoyado en la perpetuación de un orden y unas lógicas del orden y el control, y el rechazo a lo imperfecto aparece en ciertos poemas. Así, una vez más, la propuesta de Liddell se posiciona con/desde la primera persona del singular, lejos de cualquier forma de colectividad o ideología[230].

---

[229] Su forma de "rajar el mundo" consigue la creación de un glosario de términos para redefinir el mundo heredado. Para disponer de un diccionario propio, afín a sus necesidades expresivas, el proyecto "Maldito que sea el hombre que confía en el hombre" se revela como una selección de términos suficientes como para construir un abecedario incompleto de la rabia. Si bien estas claves determinan los ejes sobre los que emerge su poética y por tanto podrían llegar a entenderse como una clave estética de lectura prefijada, las tradiciones de creación artística de un diccionario también se remontan a Sade y la antiilustración. Tal y como señala Élisabeth Roudinesco: "Frente a los enciclopedistas, que se esfuerzan por explicar el mundo a través de la razón y de una exposición de los conocimientos y las técnicas, Sade construye una Enciclopedia del mal basada en la necesidad de una rigurosa pedagogía del goce ilimitado" (2009, p. 52). El peligro de la elaboración de un diccionario singular reside en que podría responder exclusivamente como ejercicio estético, carente de dimensión crítica, si se aísla de la totalidad de su poética. En este caso, no solo se trató de una iniciativa estética, sino que logró aunar una poética vital con un quiebre en el modelo normalización y los límites del pensamiento, lo que genera dimensiones éticas e, incluso, políticas. Otro antecedente más contemporáneo y en una línea más afín podría existir en *The Atomic Alphabet* de Chris Burden (1980), que proponía una palabra del imaginario de una guerra nuclear, con particular atención a la intervención americana. El Whitney Museum of American Art acompaña la pieza de la siguiente explicación: "the print mocks the culture of information dissemination and the normalization of such fearsome terminology at the height of American Cold War paranoia and interventionism" (1980). La revisión del lenguaje ampara también las claves liddellianas.

[230] Uno de los puntos de partida y, simultáneamente, de llegada siempre es el ser humano, no tanto la política o la policía, en términos de Rancière (2010). Véase el siguiente diálogo de *Ping Pang Qiu*: "Fabián: Pero ¿qué piensas de la censura, de la violación de los derechos humanos, de la tortura, del amor al dinero, de la persecución, hoy, en China? // Angélica: En eso estamos todos de acuerdo. Y no creo que haga falta hablar de aquello sobre lo que todos estamos de acuerdo. Eso es muy fácil. Nos pasamos la vida hablando de eso para no hablar de nosotros mismos. Es mucho más difícil hablar de la mierda y de la gloria que cada uno llevamos dentro, por separado. Como individuos. Como hombres de carne y hueso. Como seres sagrados y miserables. No como hombres masa, ni como hombres humanidad, sino como hombres solos. Para mí China es un hombre

Además, esto configura un estado híbrido entre la postura que pretende Angélica Liddell y la presentación de sí en tanto Angélica/yo que aparece en su dramaturgia[231]. Ahora véase cómo esa impugnación del alfabeto y, por extensión de la lengua, también aparece en los poemas. El *ethos* será la *incompatible con cualquier convención*, el ser marginal.

La estratificación temporal de un legado tan antiguo como el lenguaje, que se circunscribe en una cavidad como la boca, de la que no puede escapar, presenta una línea también en poema. La articulación atrapada en un ciclo de revisión puede apelar bien a una semántica de lo agresivo lingüísticamente, que se traduce en parte de la poética que Liddell trata de construir, pero también a un pasado que se repiensa. Se vuelve aquí a *Los deseos en Amherst*:

> El pasado rueda en mi boca como si me hubieran obligado a beber agua de pescado la lengua del gato entra en contacto con mi lengua nunca había visto antes a ese animal está enfermo y yo más enferma que él el gato muere a mis pies tengo un roto en las bragas y por un momento mi espíritu se vuelve una hez en el mundo nada me calienta traslado muebles todo el día - pero ninguno de ellos sirve para mi mente adelanto la cita con los médicos - son las ballenas blancas que me arrastran ininterrumpidamente hacia la muerte (2007, p. 21)

Aquí se constriñen las posibilidades de una potencia enunciativa, las cuales finalmente solo orbitan sobre la incapacidad de ver otra cosa que no sea el dolor del mundo, algo que ha

---

solo. Lo que nos salva de todo es la soledad" (Liddell, 2014, p. 73). Ante una pregunta que llevaría a una reflexión sobre la dañabilidad o una valoración política actual de China, la voz "Angélica" señala a la disidencia desde el marco de dicho país, con la apelación a *El libro de un hombre solo* de Gao Xingjian. En una entrevista a propósito de *Ping Pang Qiu* y *Todo el cielo sobre la tierra*: *El Síndrome de Wendy* durante el Festival de Avignon, Liddell respondía a ese interés en dicho escritor y su libro: "él, después de vivir toda esa barbarie [la revolución cultural china], lo que hace es un elogio del individuo por encima de la comunidad y del derecho a ser individuo, del derecho a la tristeza y del derecho al llanto y del derecho a expresarse libremente […] toda la reivindicación que él hace del individuo como valor por sí mismo tiene muchísimo que ver con mi propia reivindicación del individualismo, del individuo por encima de la masa. […] del valor que tiene un hombre solo por encima de la masa y de la barbarie que puede llegar la masa. Ahí hay una identificación brutal, cada uno por diferentes caminos. Él por culpa de la barbarie y yo, por naturaleza […] Y sobre todo, la reivindicación del pensamiento y el arte por encima de la ideología, eso también es su reivindicación y también la mía" (2013).

[231] Más allá de la voz Angélica de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* que aproxima su poética política a su "persona" civil mediante su propia carne y articulación en escena o la homónima en *Ping Pang Qiu* mencionada en la nota al pie previa, la aparición de "Angélica" entre las voces víctimas de *La casa de la fuerza* establece, de nuevo, una conexión ficcional de la instancia autorial. De hecho, así se producen los "traspasos" a y desde lo postural: "Y cuando cierro la webcam me quedo a solas con el paso / del tiempo. / Y siento un profundo dolor por el paso del tiempo. / Y siento miedo. / Terror. / A veces creo que es el único sentimiento que me queda. / El terror. / Lo demás son bíceps, tríceps, deltoides, abdominales. / Lo demás son pollas hinchadas en Internet. / Aquí la inteligencia no cuenta. / Aquí los premios no cuentan. / ¡Y tengo todos los premios! / Aquí no cuenta si escribo bien o mal. / O si me han publicado con Diderot. / Aquí ni siquiera cuenta si soy feliz o no. / Aquí cuenta lo vidente. / Como el hambre en África. / Como la muerte en Palestina. / Lo evidente. / Genocidio por omisión. / Omisión de socorro. / Omisión de amor. / Ellos me piden cosas, yo las hago, se corren, me corro, / y punto. / Cuando llevas el corazón inflado a hostias, / lo mejor es empezar a hacer ejercicios de no sentimien- / tos y de no inteligencia. / Diseñar una tabla de gimnasia psicopática. / Si no puedo ser amada, / puta o muerte. / Soy una bolchevique del coño. / Ya soy lo suficientemente vieja / para hacer mi propia revolución sexual. / Así que si no puedo ser amada, puta o muerte. / Y ahora vamos a escuchar una canción pop. / Ni Bach, ni Vivaldi ni hostias. // No vamos a escuchar una canción pop, / vamos a escuchar dos canciones pop, / porque mi corazón es una puta y jodida canción pop" (2011, pp. 67-69). Por otro lado, el aprendizaje de las palabras y la aprehensión de un nuevo modelo de civilización se simultanean en el tiempo a la época en la que Liddell necesita aprender francés. Así ella lo lleva al terreno del dolor y de la desconfianza en *"Maldito sea el hombre que confía en el hombre": un projet d'alphabétisation*. El trasfondo de Hobbes resalta con un tono preceptivo en este fragmento: "L COMME LOUP: LOBO […] // H COMO HAINE: ODIO / Y odiarás a los otros tanto como a ti mismo. // O COMME OMBRE: HOMBRE / Y sobrevivirás gracias a la sombra. // R COMME RAGE: RABIA / Y pensarás gracias a la rabia. // D COMME DOULEUR: DOLOR" (2014, p. 37).

acompañado a Liddell posteriormente. La adjetivación o los complementos preposicionales asociados a la lengua apuntan a lo puntiagudo y lo violento. Por tanto, no son papilas gustativas, ni capaces de forjar deleite, sino ásperas generadoras de dolor. Tal y como aparecen diversas asociaciones insalubres —el animal muerto, el espíritu, el frío—, se revelan los profesionales de la salud y el bienestar. Sin embargo, para Liddell, la semántica médica es foco de figuras, acciones, objetos ligados a la muerte, por tanto un lugar de umbral al apartar la enfermedad de la vida.

Lo lingüístico concentra la atención en algunas composiciones de *Los deseos de Amherst,* pero, en el siguiente caso, se produce una reducción del marco: contra el acto de estar vivo. La voz poética del yo no reproduce nada que implique cuadrarse en una cultura o en un sistema de producción. Contra estos patrones, el situarse en lo primitivo también remite al dolor que implica nacer. Repudiar la lengua se repite. De hecho, la elección del silencio en vez de la palabra convertida en fórmula fija y estructurada o de figuras elocutivas invariables. Por ello, la evasión del artificio resulta intencionada y la búsqueda de una "otra" expresión, un objetivo.

> Opresivo hasta el malestar el silencio interrumpido por el tópico
> no sé encontrar la palabra que corresponde al sentimiento lo malsano se
> instala entre tú y yo prisión construida por lengua deficiente aspiro
> a una belleza modesta pero el polvo cae sobre la banalidad impedidos
> decepcionados _ no espero gran cosa del alcoholismo actúo no por
> lo que pienso sino por lo que soy instintivamente impulsada por la
> frustración como ser vivo_ _ salgo a la calle y disparo contra los viejos
> se desangran con apatía la rutina lo apesta todo queridísimos míos si
> no os hubiera idolatrado tanto (2007, p. 123)

La potencia de las vías de fuga que crea Liddell canaliza unas "oposiciones" muy claras; todas las formas de lo impostado y la repetición son desechadas. De hecho, la agresividad se dispara contra todo; se produce la conjunción sobre el artista del ser kamikaze, el criminal que atenta contra la humanidad[232]. La huida del pensamiento en pos del imperativo vital será un arma de exploración para Liddell[233]. Sobre la acción y el pensamiento, véase ahora cómo se construye el *ethos* del yo "la desposeída" en el siguiente poema de *Los deseos en Amherst*.

> Hacia delante con manchas la cabeza del ganado y el tedio

[232] Igualmente, Rodrigo García hace confluir el impulso de las pasiones y la problemática dual entre acción y enunciación ante (la elección/imposición de) la vida. El poema *4* de *Barullo. Un libro dodecafónico* contiene una apelación a las armas que paralelamente aparece en Liddell: "Si fuese poeta escribiría sobre deshielos / Cigarros que se consumen, es decir / sobre el tiempo que todo el mundo agota mirando / hacia otra parte / De ahí que no me dé por escribir poemas / y prefiera las explicaciones // Explico que la causa principal del envejecimiento / es nada menos que vivir / Quien quiera ahorrarse el próximo *lifting* / puede comprarse una / GLOCK semi-automática / por menos de la mitad / en la armería Junquera de Oviedo / Las consecuencias son prácticamente las mismas" (García, 2015, p. 273). Muy claro lo tenía Castellucci cuando afirmaba que "es la estética la que produce la ética" (2013, p. 112).

[233] La selección de las pasiones excesivas —y el descrédito de lo cerebral-racional y las enfermedades neurológicas— le lleva a las figuras marginales de los locos, los ignorantes o los malogrados y a un abandono de todo lo que signifique el progreso racional del ser humano. El siguiente fragmento de *Dicen que Nevers es más triste* tiene su sello sobre la postura de Liddell: "Alejarme por un instante de la psicosis, del alzhéimer, de la ignorancia, de toda esa escoria de la mente que va alimentando progresivamente la torpeza que me aleja del mundo, haciéndome sentir cada vez más y más insegura cuando el interlocutor no es un delirante o un idiota" (Liddell, 2019, p. 185). El ser no social solo se produce en el marco de la fragilidad extrema, que es la de la demente, la de la niña. Sobre esta doble dimensión se sostiene *Una costilla sobre la mesa: padre*, en una ambigüedad sobre la locura del padre y la hija.

de los vencidos ¿ayudan los cerdos a pensar al filósofo? hay un discurso para todo - las mentes arden vivas y sucias qué poco respeto por el fuego tanta mugre _ hacia delante hacia delante los detergentes matan a los niños hacia delante con manchas lograremos justificar una vida limpia vísteme de blanco (2007, p. 57)

El reclamo del pensamiento (crítico) se sitúa en el centro. La homogeneidad habitualmente asumida, la extensión de lo bello y lo limpio designan un lugar común en la sociedad que, a su vez, no deja de dialogar con hasta qué punto ambos se inducen o se imponen desde el estado o del sistema. Tres veces se repite la preposición "hacia", como si subyaciera un progreso, carente de reflexión, solo sujeto a la inercia del acto de avanzar. En apariencia y bajo una lectura superficial, la materia prima vuelve sobre componentes básicos, incluso podría conllevar un cierto valor simbólico; estos son, el fuego o el blanco. Lingüísticamente y desde una hermenéutica clásica, esta lectura sería vinculante, pero desde la filosofía política, cabe una mayor complejidad. La visión de las consecuencias y los restos de la "barbarie", la aceptación de lo que sobrepasa la comprensión del ser humano y la inmundicia también se emplazan en el poema. A pesar de la frecuente invisibilización de los residuos en las sociedades contemporáneas, la importancia de los residuos es uno de los ejes poéticos —de vínculo con lo corporal— más recurrentes en Liddell.

Como reverberación de lo anterior, cuerpo e higiene serán el hilo conductor hacia el siguiente poema. La vida limpia de la publicidad y los estados perfectos generan repulsa al tiempo que la cercanía a la inmundicia, a los residuos viscerales —que no connotan directamente la pasión— no se evitan, sino que se buscan o estimulan[234]. En un entorno que privilegia ciertas disposiciones y castiga otras, una concentración de hábitos, valores y experiencias asociados al orden, la higienización y la pulcritud funcionan como sustrato de nuevo, también en Liddell.

Intento hacer una soga con las trenzas las arañas me observan desde las esquinas sucias desde lo alto nunca me importó tener la casa sucia ni mi corazón sucio ni mi vagina sucia pero me duchaba con lejía para no sufrir demasiado (2007, p. 9)

Cualquier aproximación a la limpieza se realiza desde el dolor y la agresividad, aunque ambas regresan desde lo íntimo. El espacio que se dibuja —las esquinas, las paredes y en general los ángulos— remiten a la casa. Ante la disolución de lo público y privado, la violencia "interior" sigue presente y se tensiona hasta estallar en manifestaciones hacia "afuera". William Rowe anota que: "Lo de afuera (la lucha social) está adentro y lo de adentro (el afecto) está afuera […]" (2011, p. 17), con lo que toma distancia respecto al debate que abrió Hannah Arendt.

La violencia de las imposiciones se distorsiona; no se origina desde las claves sistémicas. Los desgastes (auto)impuestos llegan hasta la elección de la erosión del cuerpo. Es más, la pulsión de muerte preserva su influencia, pero no se realiza de forma aislada. De hecho, viene de una extensión de sí, en este caso del pelo. Desinfección, higiene, pulcritud…, el campo

[234] En esto, conecta con García, de quien María Ángeles Grande Rosales apunta "para él, el caos no es una estética, sino una ideología que siente visceralmente" (2015, p. 10). La mancha y los vertidos residuales con los que se empapan las superficies, los objetos y los cuerpos ya aparecían como precursor en la Societas Raffaello Sanzio. Tan solo por poner un ejemplo las representaciones de la autoridad local surgen en los diversos episodios de la *Tragedia endogonidia*, pero más recientemente *Bros* (2021) también pone en escena los uniformes en contacto con la mancha y la limpieza.

semántico de la salud y los objetos de comodidad y deleite se acaban; ni siquiera los afectos ligados a entornos primitivos como el hogar permanecen.

Por otro lado, la invisibilización de los agentes de dolor ejerce su actuación sobre el espacio íntimo del cuerpo. Las repercusiones provocarán una disociación, ya que cabe una curiosa duda sobre la identificación de la forma personal[235].

> Lesiones incompatibles con la vida sin precisar cuchillo ni arma alguna besando sólo besando de pie para no demorarse mucho ¿soy yo ese animal exanguinado? (2007, p. 73)

La mera apertura "lesiones incompatibles con la vida", la no necesidad de un arma directa y el adjetivo "exangüe" ratifican la afectación de la vida. Una lectura complementaria con el texto homónimo del *Tríptico de la aflicción* puede reforzar el trasfondo político, pues apostará por el rechazo de las familias y los hijos, así como de los despachos, las fotografías comunes, etc., es decir, de lo que usualmente debería transmitir o se identifica con la tranquilidad o la estabilidad. La incapacidad de sobrellevar una vida (civil) remite a la regresión a lo animal, casi en un estadio humano más primitivo y marginal, mientras que se reclaman simultáneamente la falta de armonía, la infelicidad o la suciedad. Así es inevitable coincidir con Tossi cuando dice que el yo de Liddell como arma y/o trinchera "de la resistencia estética es, indefectiblemente, un yo político" (2017, p. 73).

A la luz de lo que ha visto, de este trabajo político, Angélica Liddell desdeña la razón, repudia las formas heredadas materializadas en la boca o la lengua y declina la participación e incluso la pertenencia a la sociedad para buscar una forma de vida acorde con la vitalidad de las pasiones, una libertad no supeditada a legados de civilización y una perspectiva del ser humano que regrese a sus orígenes. Claramente se observa en "I comme idéologie: ideología" no solo contra el sistema, sino contra las convenciones y contra los encarnadores de la

[235] La distorsión del yo, unida a la desconfianza de las colectividades, revela un escenario tanto poético como enunciativo particular y, en parte, limitante. Ya recorrido con anterioridad por singularidades creativas como Sarah Kane la aproximación legada a la crítica y teoría literaria era así perfilada por Angel-Perez: "On voit bien que l'expérience de la perte de soi, propre à l'univers concentrationnaire, dépasse le cadre des pièces «politiques» de Kane, celles où il est question des traumatismes de l'histoire et de leur habilité à faire écho au désastre intérieur du personnage" (2006, p. 166). A continuación, matiza que, en dicho caso, la construcción de los textos llega en tanto la experiencia de dicho personaje (como autor) y a las cuestiones estéticas ligadas a la representación sobre la escena. Aunque este razonamiento no se pueda suscribir íntegramente para Liddell, sí permite revisar un tratamiento de la herencia de Auschwitz en trabajos contemporáneos.

civilización o, incluso, contra la definición y materialización de oposiciones al sistema[236]. Sobre estos pilares se apoya su rebelión personal y una propuesta comprometida de otra humanidad[237].

Ante la vivencia de tensiones de cariz político, si el comienzo se inició por la huida completa de lo común, lo social y de las relaciones (*relatiōnis*) hacia la acción, se continúa una fuga de/hacia el yo y la desconfianza de cualquiera. De hecho, se ha detectado un cambio en los intereses liddellianos tras 2009 y *La casa de la fuerza* con el fin de una "vocación de denuncia". Con las siguientes palabras se lo explica a Laure Adler: "fui tomando distancia para no hacer teatro social, sino teatro mítico y, devolver a través de la realidad un tipo de violencia en relación con los sentimientos, con las emociones y con las sensaciones. Tampoco pretendo hacer juicios morales, no quiero ser una moralista" (2017, p. 46). Hacia la que después sería una poética espiritual, aun la desconfianza en el ser humano y la historia persisten en la última intervención de *"Maldito sea el hombre que confía en el hombre": un projet d'alphabétisation*, que es una oración o un ruego:

> M COMME MÉFIANCE
> Maldito sea el hombre que confía en el hombre.
> Maldita sea yo por confiar, cien veces maldita.
> Dios te salve, Angélica.
> Llena eres de mierda.
> El Señor no está contigo.
> Maldita tú eres entre todas las mujeres
> y maldito sea tu vientre,
> puta Angélica.
> Madre de nadie
> no ruegues por ninguno de esos cabrones
> ni ahora
> ni en la hora de tu puta muerte (Liddell, 2014, p. 61).

Para no enmarcarse en una dirección identificable o asumible desde el poder, su gnoseología para "vivir" plenamente en el mundo contemporáneo apunta a una ontología de la

[236] Es necesario leer el fragmento para continuar la argumentación: "Si tuviera en frente al presidente de Francia, / le preguntaría: / Oye tío, tú en qué piensas cuando te masturbas. / ¿Qué te la pone dura? / Piensas en niñas, en niños, o ¿en qué? / ¿Eres bueno o no eres bueno? / ¿Puedes tocar a Schubert o no puedes tocar a / Schubert? // Te lo pregunto porque tú eres un campeón / de la civilización. / Y yo desconfío muchísimo de los campeones / de la civilización. / De los militantes, de los afiliados, de los fundadores, / desconfío. / Siempre tienen alguna mierda que ocultar en nombre / de una idea común. / De los campeonatos de la civilización, desconfío. / De aquellos que presumen de ética y de moral, / desconfío. / De aquellos que nunca hablan de sí mismos, / desconfío. / Así que dime, ¿en qué piensas cuando te masturbas? / ¿Sabes lo que acabarás haciendo si no me dices en qué / piensas cuando te masturbas? / Acabarás imponiendo tu honestidad a hostias. / Las mayores barbaries se han cometido en nombre de / la honradez. / Te revestirás de humildad para disimular tu orgullo y / tu soberbia. // Los campeones de la civilización sois expertos / en el disimulo. / Expertos en levantar organizaciones / para disimular la ferocidad humana que es vuestra / propia ferocidad. / Expertos en justificar cualquier acto / para disimular que no existe justificación posible. / Así que de los campeones de la civilización desconfío. / Más bien confío en la protesta individual, en la / desesperación individual. / En el tipo que se quema a lo bonzo porque ya no / puede más. / ¿Sabes una cosa, campeón? / Ninguna palabra impuesta desde la ideología vale / tanto como el corazón indomable, dividido y / condenado de un individuo. / Me declaro disidente. / Me declaro disidente de la participación, me declaro / disidente de la pertenencia, me declaro disidente de la / asamblea, me declaro disidente del bien común. / Si todos conociésemos lo que es el bien, tocaríamos el / piano igual que se respira" (Liddell 2014, pp. 25-27).

[237] Tal vez aquí sea oportuno insertar el poema 7 de *4, una obra concreta* de R. García, que porta un tono enunciativo que suena profético: "Libre es quien fracasa / Quien abandona es santo o visionario / Quien triunfa, vulgar esclavo / (puesto que *triunfadores* los hay a montones)" (2016, p. 11).

separación/apartamiento voluntario para emprender otro modelo de ser social o de socialidad[238]. La acción política se busca en el acto de apartarse de lo civil. Jesús Eguía señala: "[…] la imposibilidad de respuesta en un *entorno global,* que sólo puede representar una *agresión* por su indiferencia ante cualquier conflicto y sobre el que no se puede incidir, obligará al *Yo Individual* a refugiarse en la *marginación"* (2007, p. 176). Así Liddell también reflexiona que existe un código o relación de preceptos anterior a lo social que determina mucho más las conductas del ser humano: las transgresiones primitivas. Atiéndase al siguiente fragmento de *Dicen que Nevers es más triste*:

> […] los problemas de conciencia no ligan con la parte legal de las cosas, sino con nuestro propio código moral, ser o no ser un piojo, reconocerse o no reconocerse como hombre, ser o no ser Napoleón, tener derecho natural o no tener derecho natural, no nos entregamos a la justicia porque nuestro sentimiento de culpa es anterior a la transgresión de la ley y nada tiene que ver con la transgresión de la ley sino con la superación de la ley, con la violación de nuestro YO en busca de nuestro OTRO, con nuestra humillante condición de piojos, no el sentimiento sino la horrenda sensación física y mental de ser piojo, aceptar el sufrimiento, ¡aceptar el sufrimiento!, entre ser un piojo o un hombre, matar para llegar a ser un hombre, la redención solo vendrá a través de la culpa, suicidarse es me marcho a América, me marcho a América y disparo la pistola (Liddell, 2019, pp. 63- 64).

En este fragmento, se distinguen apelaciones identitarias, políticas, historiográficas que intervienen en lo que denominamos "yo" y en lo que le determina como ciudadano. Por tanto, aunque se precisen las consideraciones sociales, el enfoque continúa siendo individual. En ese proceso de preguntarse por las potencias del yo, el cambio y la escisión del yo hacia el "otro" también presenta una pertenencia personal encabezado por la posesión de primera persona del singular. En realidad, este apunte devuelve la atención a las dimensiones del yo complejo, no tanto fuera de él o en su interrelación con otros seres[239].

La retracción sobre lo más primitivo devuelve a la actualidad la variable de la culpa, tantas veces aparentemente desterrada. Angélica Liddell rescata este condicionante pre-legislativo. La exploración de los prismas del "yo" debe contemplar las vías "despojadas" de todo determinador o regulador de conductas humanas; la liberación a través de la investigación de la culpa. De este modo, para Liddell, el tránsito es la aceptación del dolor, del sufrimiento, la culpa, la necesidad de matar, etc. No obstante, la voluntad "natural" es doblegada debido a siglos de sociedades, leyes y del estar con[240]. Por ello conviene preguntarse si esto traspasa lo

[238] En ningún caso se acercaría a las huelgas de hambre como resistencia al tratarse estas "de la práctica de una des-institución del sujeto en sí mismo. A través de esta desposesión del sí mismo en tanto vida, nos encontramos con una manera de desposeer la fuerza privativa y coercitiva de esa forma de poder" (Butler, 2017, p. 180), pero sí puede pretender encontrar una manera "otra" de la acción que tense un estado de las cosas con la apertura de interrogantes hacia la posibilidad de otra vida.

[239] Con atención al último poema de *Los deseos en Amherst* sobre el silencio y a este fragmento de *Dicen que Nevers es más triste*, resulta congruente rescatar una afirmación más ensayística de Jorge Martínez Ulloa: "El silencio nos remite a nuestro cuerpo, límite y pasaje, líquido contacto con lo real, vacío de lenguajes. Sumir/se en el cuerpo nos abre el salto al ab/ismo---condición para saber callar, callar para oír… oír al otro. En esa apertura, dolorosamente silenciosa, aparece lo in-audito, la tangibilidad de lo ex-traño, la otredad de nosotros mismos" (2014, p. 70).

[240] Al margen del trabajo de Liddell, la explicación del concepto de "deuda soberana", por parte de Esposito, que arrastra la civilización tal vez sea útil para apostar por la vida "natural", no estatalizada, fuera por tanto de la deuda soberana: "Y es cierto que se trata de deudas inextinguibles porque la máquina económico-financiera que dirige nuestras vidas se basa precisamente en la reproducción y, más aún en el aumento progresivo, de la deuda, individual y estatal. Todo individuo que

político para ir a habitar un margen de la existencia por la integración de las mayores transgresiones. Así, necesitamos la pasión y la tragedia, una interminable tragedia.

En un paralelismo expresivo con el poema *Vae victis*, de *La costilla sobre la mesa* (2018, p. 214), visto previamente, surge la vertiente de la soledad, el lamento por los están solos —que pertenece al capítulo 4 del Libro del Eclesiastés de la Biblia— cuestión que habitualmente recibe la topicalización con la incomprensión o el castigo de la sociedad. En el siguiente poema del mismo libro, surge una reivindicación con tintes primitivos.

Vae soli! Vae soli!
¡Ay del hombre solo!
Desde el cráneo de cristal
un sublevado señala
cielos y tierra (2018, p. 173).

Finalmente, la figura que deviene será un *ethos* ubicado en una parcela próxima la ermitaña, la huraña —o bien un paso más hacia el místico, el religioso. El retorno a lo natural, a la vivencia primitiva y lo animal perfilan este *ethos*. La preferencia por quedar fuera de las leyes del estado, incluso en el proceso *post-mortem,* reafirma el compromiso de los *ethe* de la Liddell más política. La necesidad de la pasión se consigue en vida o en la muerte; no importa concretamente el estado, solo buscar otra manera de existir:

Si han de abrirme que sean los cazadores
los que desprendan mis vísceras sobre la mesa.
Pondré mi anatomía en manos de los hombres del bosque.
Ellos conocen el nombre de las vesículas y de los árboles.
No admitiré un quirófano sin pólvora, sin machetes,
sin cabezas de osos clavadas en estacas,
sin niebla, sin viento y sin sangre humeante.
Los médicos nauseabundos colgando de los pies,
humillados, ridículos, castrados ellos, sin senos ellas.
No se puede mantener con vida aquello que no puede ser amado,
¡escuchad bien, miserables! (2018, p. 176)

Cualquier apelación al orden civil también se traslada a las profesiones, ya tratado antes. Sin embargo, en el siguiente poema, el rechazo por los médicos o los cirujanos en pos de los cazadores y despiezadores reafirma el apunte hacia la crudeza. También en el siguiente poema de *Los deseos en Amherst*, la referencia a lo primitivo aparece para reivindicar el músculo de la lengua a dos niveles, sea articulatorio o pasional. Acompañado de un trasfondo amoroso y la reminiscencia, en términos filológicos, a una albada, donde los amantes comparten la noche y el alba les separa, el núcleo fundamental acude de nuevo al músculo elocutivo de la boca. Además, en un intento de huir de la "cultura" o de "los conocimientos que se presuponen generales", se retoma el rechazo por lo conocido, por los elementos "comúnmente" inspiradores de confianza. Preferible siempre es en Liddell la bestia:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

nace lleva encima de la propia persona una deuda transmitida por las generaciones anteriores, una deuda de la que no podrá liberarse nunca y que lo acompañará el resto de su vida. De este modo, vivimos lo que puede definirse como una metafísica de la deuda [...]" (2017, p. 118).

> Una lengua inteligente para mi sexo no la quiero mejor la
> lengua del lobo y del extraño antes de clarear me abandona duermo
> junto a un cabello caído mi entraña jadea (2007, p. 69)

Más destructivo sobre la lengua es el siguiente poema de *La costilla sobre la mesa*, ya desmembrada como si se tratase de una sanción. El progreso implica la destrucción del cuerpo, la inutilidad de las partes que permiten el caminar, lo cual plasma un cuerpo totalmente cortado y desintegrado.

> Clavada en una ramita
> mi lengua chorrea sobre la fogata
> por hacer un elogio del desaliento
> contra el optimismo bancario.
> Sigo hundida entre las flores
> hasta la cintura cortada (2018, p. 162).

Se prosigue la línea ya señalada; el único aditamento reside en asociar la articulación eficaz en una postura enunciativa que la historia de la humanidad no ha legitimado y a la que no se le han asociado valores críticos y juiciosos: el cerebro y el labio albergan esta adjetivación fluida, asimilada a la demacración y la enfermedad en los espacios aislados, que albergan a los inaptos para vivir en sociedad. Más allá del poema, los refugios traslucen los encierros a los que se somete la propia Liddell. Véase en *Los deseos en Amherst*:

> La musculatura del epistolario no resiste más odio
> antes cerebro húmedo y fluido ahora estropajo pero otorgo al labio
> deforme la osadía de la inteligencia sacudo las piernas como las ranas
> cuando los retrasados entran en mi hospicio (2007, p. 163)

Más allá de los poemas presentados, el trabajo sobre otra manera de vivir, en base a proceder pasionalmente, igualmente conlleva sus propias reflexiones ensayísticas. Afrontar las consecuencias de la búsqueda de los márgenes enunciativos, entre ellas la idea de la libertad, se fija como el siguiente paso del yo. Es más, la fidelidad a un código primitivo que supera aquello que es entendido como ley y se remonta al temor a la (re)acción ante una conducta "excéntrica" también contrae responsabilidades. Cuando es una reflexión sin pretensión dialógica directa, la proximidad a la figura ermitaña se agranda, aunque la interacción pueda quedar connotada. La aclaración sobre el espacio de la libertad deviene íntima, tal y como se aprecia al final de *Dicen que Nevers es más triste*: "*Qué deleite, la obediencia. Allí donde la mayoría encuentra coacción y castigo, yo encuentro libertad. No existe elección más inmensa y noble que la sumisión. Mi libertad es interior"* (2019, p. 348)[241].

Incluso, en el siguiente fragmento, una redefinición del arma como objeto que puede suscitar una episteme implica tener toda la "potencialidad" disponible. La emancipación puede residir en la no dependencia del Estado, sino del ejercicio libre de una libertad no agresiva.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[241] La tipografía cursiva no es mía.

> Todas estas conclusiones me animaban cada vez más a comprar un arma, sacarme una licencia y dar unas cuantas clases de tiro. Todos deberíamos estar armados, deberíamos tener al menos un arma en nuestro domicilio y aprender a disparar, porque el arma no es un objeto de defensa sino de conocimiento y de introspección espiritual, con un arma en uno de los cajones del dormitorio debes probarte a ti mismo todos los días que no eres capaz de agredir con ella a un ser humano y ni siquiera a ti mismo, las armas entrañan un ejercicio constante de fortaleza. El Estado no nos hacía buenos. Sin embargo, tener un arma y no apretar el gatillo, nos hacía mejores. Un arma, y no un hijo, era lo que necesitábamos para iniciar el verdadero camino de los ascetas, para fundar nuestro templo y emprender el viaje de los hombres tranquilos de las dunas (Liddell, 2019, p. 373).

En una entrevista concerniente a *"Maldito sea el hombre que confía en el hombre": un projet d'alphabétisation* en Avignon, expuso "me declaro anarquista paradójica en el sentido de Thoreau, de defensa del individuo por encima de la comunidad, en el sentido de que cada uno de nosotros debería saber qué es el Bien. […] el paseante solitario que tiene la suficiente capacidad de piedad y de compasión como para poder ser responsable del bien de los otros" (2011). Esto no deja de vincularse con lo que legamos al mundo y la propuesta de no perpetuar la raza humana para abogar por un camino espiritual, que en su posible "anacronismo" dentro de las sociedades occidentales, emerge como ejercicio de resistencia.

Por otro lado**,** existe una variable susceptible de pensarse en esta "vida de la huraña": la complicidad en lo dialógico. El rechazo de la comunidad, la inclinación individual o el refugio en lo íntimo no implica la anulación del dialogismo. Realmente la enunciación en primera persona del singular podría colmarse en todos los textos, sean de realización teatral o de la "restante" *summa* de su poética. Sin embargo, la presencia de la segunda persona puede variar en el ámbito de lo íntimo. La complicidad del tú se puede localizar en la confirmación de la perspectiva muy definida: compartir el mismo código de lo primitivo. Aquí el converger en el rechazo es fundamental: "—Podríamos acabar con él. / —No, no. Ese matrimonio asqueroso que se infla a patatas fritas con cerveza y habla de herencias, de hijos vagos y de propiedades, también lo está oliendo. ¿Por qué las personas nauseabundas son más nauseabundas cuando comen, cuando mastican? Imagínate una familia entera masticando, masticando…" (Liddell, 2019, p. 38). Este fragmento tiene su vínculo con el rechazo a "comer con" de *Mi relación con la comida*[242].

No obstante, la presencia del tú también pretende generar contraste con la línea de acción defendida como "resistencia". En este breve fragmento de *Dicen que Nevers es más triste*, la exposición de códigos que diferencian el registro de movimiento del yo frente al del cualquiera

[242] Sobre este tema y aunque el vínculo más evidente se muestra en *Mi relación con la comida*, también parece aunar los horrores del *Tríptico de la aflicción* en su dimensión familiar. Si bien estos son los máximos exponentes en Liddell, Rodrigo García también dedica frecuentes pensamientos a la comida, desde *Notas de cocina* (1994). El siguiente fragmento pertenece a *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*: "Al ser humano, sólo le interesa la hora de la comida / Igual que a los animales más tontos de la escala animal. / Sólo les interesa la hora de la comida. Empiezan el día pensando en la / hora del desayuno / y cuando dan el último mordisco al cuarto o quinto cruasán ya están / pensando en la hora del almuerzo. / Y cuando apuran la caña del almuerzo y el pinco de tortilla, tienen la / mente puesta en la hora de la comida. / Y cuando se meten la copa después del pollo, las alubias y el flan, / empiezan a pensar en la hora de la merienda. / Y cuando van por el sexto donuts y la cuarta taza de café, ya están con / la cabeza en la cena. / Y cuando se limpian la camisa manchada con la salsa de los / macarrones y los huevos fritos de la cena, ¿en qué piensan? / En la hora del insomnio, para levantarse de madrugada a atacar la / nevera" (2009, p. 388).

con el que se relaciona evidencia la respuesta ante las normas sociales convencionales: "*Encontré un cadáver en el bosque y seguí caminando. Tú dijiste, alto, hay que llamar a la policía. Entonces supe que no teníamos nada que compartir"* (Liddell, 2019, p. 88). Mientras que el yo se mantiene fuera de los circuitos insertados en cualquier sistema o régimen occidental, el tú opera conforme a los mismos. De este modo, el hilo conductor liddelliano desembocará en indagar en el margen de las claves hegemónicas esperables y las voces que lo habitan. Del *ethos* de la desposeída al de la "incompatible con cualquier convención" o incluso a la "escindida" de dinámicas sociales por decisión propia, este es el recorrido que ha entablado este subcapítulo.

Para concluir, es necesario subrayar que, en torno a Angélica Liddell, emergen todo tipo de afirmaciones paradójicas: desde que no existe voluntad política en su poética hasta un reconocimiento muy contrastado de su trabajo en los primeros años del 2000, especialmente a partir de la trilogía *Actos de resistencia contra la muerte*. Aun con el reconocimiento de su obsesión / etapa política en la primera década del siglo XXI, sus inquietudes de sensibilidad política expanden hasta el estreno de "Ping Pang Qiu" en 2013. En este arco de pensamiento, Liddell se pregunta por la vulnerabilidad, la dañabilidad e, incluso, la libertad con relación a lo humano —la bestialidad, la barbarie— en detrimento de conceptos como la civilización, los ciudadanos o el estado, los cuales trata de reformular. Además, hay una profunda reflexión sobre la otredad en relación con el yo. No obstante, independientemente del ciclo creativo al que se atienda, su particular y consecuente visión del mundo siempre se cultiva, de manera subyacente, desde los mismos principios creativos.

Poesía y poeticidad agrupan actualmente una serie de debates que las conectan con lo político y es necesario apuntar un boceto del panorama de los nuevos perfiles poéticos construidos en los espacios más difusos de los focos dominantes. La oposición al "artificio social" y a los relatos hegemónicos, localizados en cuadrar la vida en base a un orden y a un comportamiento afines a las leyes, influye en la exploración de líneas de fuga. A partir de ahí, surgen los *ethea* concretos en el caso liddelliano, que permiten vislumbrar a la que diseña su diccionario, la que piensa en otra idea de humanidad y la que reflexiona una historia propia / alternativa. Todo ello tiene repercusiones sobre su postura, ya que los *ethe* desarrollados también conectan con su acto de situarse posturalmente, en especial al engrosar la idea del fracaso, del ser marginal y escindido de lo social. De forma paralela, refuerzan la idea de Liddell como artista comprometida y sensible. Simultáneamente, ella fortalece los *ethe* al acercarse desde una perspectiva tan singular y al ser estos ser partes de sí.

Angélica Liddell logra construir una poética sensible y que alienta los afectos de todos aquellos que se muestran en el espacio de la escena, pero también en el espacio de lectura de sus poemas. Si bien es conocida la causticidad que cultiva Liddell, sea cíclica sobre una "obsesión", el despertar afectivo radica entre argumentar desde el *ethos* y argumentar desde el *pathos*. Las voces heterogéneas junto al acto de estar del espectador o lector, que ya le hace exponerse, fundamentan un encuentro de vulnerabilidad(es) en el que se produce un retorno sobre la naturaleza humana (real). Así, se afronta la tragedia de(l) ser humano, un terreno todavía en desarrollo.

La presentación (literaria) de sí que realiza Liddell en teatro, ensayos y poemas, consciente de su posición dentro de un sistema literario y cultural concreto, procura escindirse no solo de las dinámicas establecidas, sino de cualquier consideración política concreta y abanderada.

Como creadora en susceptible disyunción con la idea de comunidad, la implicación de este rechazo engloba a todos los grados viables, desde el ser social o cualquier forma de estar en conjunto, especialmente si son virales o globales, hasta las formas de Estado o las lógicas estructurales complejas.

El único sentir colectivo de Liddell reside en la búsqueda de esa otra humanidad y su compromiso con el sufrimiento, algo de lo que la artista se ha "encausado". Su lucha se cimienta sobre la amplitud del pensamiento crítico del ser humano que no se puede reducir a unos parámetros ideológicos concretos. Además, no existe opción de progreso civilizatorio. Liddell construye sobre un impermutable estado de injusticia, donde no caben los valores positivos como el respeto. El progreso artístico es el único que tiene la capacidad de quebrar o cuestionar unas estructuras de (re)producción de inhumanidad tan inconmovibles. Ahí también residen sus acciones. Así se apunta hacia "una literatura / una poética / unos poemas del pensamiento y de los afectos en consonancia".

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. LO PRODIGIOSO Y LO SUBLIME DESTRUCTIVO: POEMAS COMO ABORTOS

Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires (Blake, 1975, p. xx).

Volvió el problema de la Belleza y me preguntó: «¿Me has resuelto?».
Y yo contesté: «La poesía es arrancar de golpe el corazón de la vida, tal como el indio arranca el cuero cabelludo» (Liddell, 2016, p. 170).

Un escenario de delirios, indecencia e insensibilidad a la reprobación de los demás puede acercar los dos epígrafes iniciales. De hecho, ambas citas se encargan de crear un vínculo que aporta matices a un título tan amplio. En su día, William Blake se erigió como uno de los impulsores de ciertos rasgos de funcionamiento del mal a través de las obras literarias. La poesía es percibida como lo contrario a la razón y la moral, con lo cual el caos y la noche incitan a su despertar. Esto apunta a la poesía expiada por la experiencia interior. Georges Bataille, en el capítulo "La soberanía de la poesía" dedicado a Blake, dice que "la poésie, qui nie et détruit la limite des choses, a seule la vertu de nous rendre à son absence de limite" (1979, p. 226). El epígrafe del escritor inglés parece un precepto subversivo que prioriza los deseos ocultos, mientras que la cita de Angélica Liddell plantea una cuestión irresuelta que aun es motor de su trabajo. No cabe duda de que la brutalidad se evidencia como eje común, pero también lo es la voluntad de acción que, al ser realizada, atenta contra un orden social[243]. El título, al amparo de ambas citas, sustenta la diversidad semántica del concepto de lo prodigioso, que puede abarcar todo el espectro del horror y la belleza y simultáneamente lanza una proposición: lo sublime destructivo como concepto a explotar y delimitar.

Belleza, ley y los acontecimientos de la vida humana sustentan un trío teórico en torno al que orbitan múltiples problemáticas desde hace siglos. La tradición de pensamiento occidental ha enmarcado la gran amplitud de posibilidades que esta encrucijada conceptual puede revelar. Así, el comienzo de cualquier intento de aproximación se torna enormemente complejo y susceptible de repensarse de manera constante. Fundamentalmente, los referentes teóricos se encuentran en los siglos XIX, XX y XXI. De este modo, las aproximaciones occidentales en torno a la belleza que a partir de aquí se introducen, especialmente tras las aportaciones de Immanuel Kant, serán pautadas según la necesidad puntual de exponer algún aspecto, sobre todo, ante una asimilación y uso de ciertas ideas. Aun las líneas de investigación se multiplican si este trío —belleza, ley y acontecimientos de la vida humana— se observa desde el campo de la acción performativa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[243] De hecho, también de Blake es la reflexión sobre el Bien, el Mal y la Energía que encabeza *Génesis VI, 6-7* de la *Trilogía del Infinito*.

Varios aspectos entrelazan pertinentemente los tres capítulos dedicados a los ciclos de creación u obsesiones en Angélica Liddell, estos son, los capítulos tres, cuatro y cinco. Respecto al precedente, centrado en buscar otra idea de humanidad y de civilización, este capítulo continúa el reconocimiento de la vulnerabilidad humana. Ante la perspectiva de la humillación y el sacrificio ligados a esa fuerza omnipresente del Estado, en determinadas poéticas —incluida la que aquí se estudia— comparece de nuevo la reivindicación de la fragilidad como condición humana. Otro nexo radica en los otros acontecimientos vitales relevantes, tales como la descendencia y la maternidad, lo cual se sintetiza en la perpetuación de la especie humana. En este caso, los esfuerzos se centran sobre los seres monstruosos o las relaciones monstruosas y la reproducción de una idea de estirpe o de herencia social muy limitada, en torno a las renuncias y carencias que esta impone. Además, esto tiene su propio vínculo con la idea de autor y el trabajo artístico como legado. Junto al capítulo anterior, seguramente este apartado es el que haya motivado más fervientemente las clasificaciones de la producción de Liddell como "poética del fracaso" o "poética del trauma". Es más, en cuanto a la convergencia problemática de política y estética en la trayectoria de la artista, la atención crítica al considerado teatro político suscitó algunas reflexiones de interés, tal y como declara ella misma en un encuentro de la Biennale de Teatro: "[El teatro político] me condujo a separar esas dos vidas: la vida civil de la vida poética. De tal manera que la ley del estado no puede ser la ley de la belleza y no se pueden mezclar y la corrección y la expresión son cosas distintas" (2016). Por otro lado, en prospectiva hacia el capítulo cinco y hacia su relación con lo sagrado, Liddell se asienta sobre la parte oscura y oculta del sexo y de la reproducción para perfilar una posición sobre el amor y lo transcendental. Así hay una transición que terminará de construirse en el próximo capítulo.

En un tercer eje, otro cometido del presente capítulo será la presentación de una identidad verbal muy firme que enraíza en el yo, susceptible de proyectar o recibir las proyecciones de la persona real —tal vez los momentos más evidentes residen en rehusar la maternidad, la demencia y lo monstruoso. Si bien se pueden localizar extractos significativos e incluso definitorios (de sí) a lo largo de su vasta "producción", el epítome de su desencadenante o articulación reside en sus obsesiones, la devastación dolorosa y la potencialidad (hasta qué punto frustrada). La (presentación de la) vivencia del yo se asienta como la otra base liddelliana. Además, en el terreno confuso que trenza creación y vida, recientemente se produce el fallecimiento real de los padres de Liddell y ocasiona el réquiem en el que se han transformado sus últimas *performances Una costilla sobre la mesa*, sea bajo el subtítulo *Madre* o *Padre* (2019-2020). Ambas propuestas revelarán la conclusión que desafía la tradicional comprensión del origen y un cambio en la manera de ver/estar en la vida. En última instancia, la idea de la muerte y el origen también exigirán una lectura en clave de lo sublime.

El ciclo poético en el que se asienta este capítulo concierne tanto a los asesinos como a la protesta por la maternidad, por lo que resulta difícil segmentar los años a los que corresponde. Los trabajos escénicos recogidos a los que se alude son el *Tríptico de la aflicción* (2001-2003), *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), *Qué haré yo con esta espada* (2018) y *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* (2013). En paralelo, dentro de los poemas, *Los deseos en Amherst* (2007), *Una costilla sobre la mesa* (2018) y algunos fragmentos de *Dicen que Nevers es más triste* (2019) serán el objeto de estudio.

A continuación, se exponen los principales contenidos. La revisión de los acontecimientos que aglutinan la violencia en la vida del ser humano es un eje para estructurar las manifestaciones concretas de la identidad verbal que desarrolla Liddell en torno a la belleza y

la ley. Así lo refleja en una entrevista mencionada previamente cuando afirma que, en la línea marcada por Serguéi Paradzhánov, las bases de su trabajo se debían apoyar en Dios, el amor y la muerte, ligados a su vez a tres "movimientos esenciales de nuestra vida que son el nacimiento, el sexo ligado a la reproducción y la muerte" (2016). De hecho, habrá una base soportada sobre estos tres prismas que reflejan espacios de inquietud en Liddell; la juventud, la familia y la estirpe (humana o creativa).

Por otro lado, la conexión con eventos reales de violencia, datados, referencia una red de documentación que también perfila un mapa espacio temporal. El vínculo entre la matanza en la isla noruega de Utøya en julio de 2011, los atentados de la sala Bataclan (París) en noviembre de 2015 o el régimen de Pekín traza un esquema realzado paralelamente en la dimensión del dolor (poético) y las fases vitales. Esto manifiesta una serie de concurrencias histórico-artísticas que incrementan la ya explorada voluntad de entablar una reflexión sobre lo real.

A todo este camino de pensamiento y de presentación de identidades verbales que culminarán en una expresión de sí, se le suma una profunda conexión con la monstruosidad en diversas direcciones. Las figuras de terror clásico se acoplan a un perfil del horror que se entiende desde la perspectiva de lo real actualmente. La reivindicación del terror atraviesa el siglo XX, como se ha visto previamente, y sedimenta sobre las primeras décadas del XXI. Angélica Liddell trabajará la posibilidad de ver/convertir lo bello en puro horror y ver en el horror las manifestaciones más excepcionales de belleza constantemente, en todas las etapas vitales y marcos, tanto concretos —como la familia— como inesperados —como las matanzas. Así hará de estas transformaciones un espacio confuso y flexible. De este modo, se multiplican los matices de lo monstruoso, que afecta ya no solo al individuo o a las estructuras colectivas, sino a la aportación que el ser humano lega a su propio futuro.

Por último, el ciclo de las respuestas en el eterno origen presenta una visión sobre las actitudes del ser humano, los deseos ocultos (tanto del sistema como del propio individuo) y la perpetuación de generaciones de la especie humana. Esto perfila un último apartado centrado en el origen que, a su vez, conecta con la última sección del capítulo 5.

De este modo, este capítulo se encargará de esclarecer el complejo entramado de conceptos y exploraciones que atañen a la belleza, a la ley y a la transgresión. A este panorama, más allá de las implicaciones estéticas, el debate sobre la ética y lo real componen el trasfondo metodológico de este capítulo. Las tensiones entre belleza, ética y poética son comunes a todos los trabajos, escénicos o no, de Angélica Liddell. No obstante, aunque emergen como claros núcleos temáticos, la atención enunciativa debe vertebrar y lo hará sin renunciar a la puntual implicación de los *ethea* heterogéneos: como la (potencial) criminal, la (no) madre, la niña, la envejecida o la (no) anciana.

Ante la variedad de enfoques, para ordenar el capítulo, se seguirán los imperativos vitales más básicos, apreciados con el crecimiento, maduración y degradación corporal. Estas etapas vitales se corresponden con la juventud, la maternidad y la muerte, con un posterior espacio para tratar el origen de la belleza. Se verá cómo esto también podrá referir una lectura paralela del trabajo poético, explicado desde la génesis de la "creación", la inclusión en el sistema social y sus consecuencias.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

En esta etapa de la investigación, dos creadores contemporáneos ejercerán contraste con Angélica Liddell: el madrileño Carlos Marquerie y el belga Jan Fabre[244]. Ambos comparten todos los terrenos sensibles señalados. Además, son constructores escénicos interartísticos y *performers*, por tanto creadores multidisciplinares[245]. Toda esta red produciría por sí misma incalculables puntos de llegada, así que conviene reconocer el hilo conductor proporcionado por la perspectiva primaria de Liddell y comprobar sus extensiones a partir de ahí.

4.1. HACEDORES DEL MONSTRUO (Y EL COLECTIVO DE LA BELLEZA: LA JUVENTUD)

La estructura de este subcapítulo emplaza dos focos interrelacionados: por un lado, la figura enunciativa del creador de lo monstruoso y su deber para con el acto y por otro lado, la juventud como entidad encarnadora de la belleza, cuya existencia —en cuanto acto— también potencia lo instintivo. Otra cuestión subyacente que canaliza la ordenación del capítulo se basa en averiguar si es la belleza un auxilio para superar el horror o ambos se encuentran en el mismo camino e incluso ocupan un lugar inherente. Además, también es preciso atender a los riesgos del creador —sea hacedor o enunciador.

Intentar explicar desde los orígenes el problema de lo sublime y la belleza inclinaría esta investigación hacia antiguos diálogos de distintas disciplinas humanísticas y sus ramificaciones hacia la contemporaneidad. El repaso de nombres filosóficos y sus teorías podría incluso recuperar un itinerario cuyo origen estuviese en Platón, o incluso antes que él, pero tal revisión exigiría todos los esfuerzos de una tesis dedicada en exclusiva al tema. La misma situación repuntaría en Kant[246]. Por ello, en busca de una manera óptima de abordar este apartado; las

[244] La atención sobre ambos creadores se realiza con la inclusión, en el cuerpo del texto o en nota al pie, de fragmentos de sus piezas, sean textos ligados a instalaciones, *performances* u otros tipos de actividad escénica, o entradas de diarios. Los textos de Jan Fabre se citan en inglés y en español al no haber tenido accesibilidad a otras ediciones de sus trabajos.

[245] En los últimos años Marquerie ejerce de iluminador de espectáculos de Angélica Liddell o Rodrigo García. No obstante, en comunicación personal (20 de agosto de 2020) supe que en la actualidad está trabajando en la puesta en escena del poemario *Descendimiento* de Ada Salas.

[246] No merece la pena insistir en la enorme relevancia de sus aportaciones, pero sí cabe subrayar que, de acuerdo con la conjunción de *poiesis* y *aisthesis* producida con Kant, Rancière señala que "'Estética' no es el nombre de una disciplina: es el nombre de un régimen de identificación específica del arte. Los filósofos, a partir de Kant, tienen la tarea de pensar dicho régimen. Pero no lo han creado" (2011, p. 17). En la actualidad, por un lado, lejos de entrecruzar el placer inmanente con la determinación de lo bello, también destaca una perspectiva más sociológica que relaciona el gusto con la educación. No obstante, por otro lado, ante la disolución de la confianza en la estética como eje capaz de transformar socialmente la existencia, el filósofo francés se encarga de observar la actual post-utopía del arte desde dos perspectivas que alejan o aproximan las variantes de la radicalidad estética y la utopía de "otra vida", respectivamente bien con la ruptura de lo ordinario y la reafirmación de lo "sublime kantiano" o bien con la aceptación de una línea más moderada que aúne vida cotidiana y objetos artísticos menos singulares (2011, pp. 28-30) y más cercana al arte relacional. Aun con sus diferencias sustanciales, ambas comparten una perspectiva común: "[…] reafirman una misma función "comunitaria" del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de división del mundo común. La estética de lo sublime coloca el arte bajo el signo de la deuda inmemorial hacia un Otro absoluto. Pero le confiere una misión histórica, confiada a un sujeto denominado "vanguardia": constituir un tejido de inscripciones sensibles separado radicalmente del mundo de la equivalencia mercantil de los productos. La estética relacional rechaza las pretensiones de autosuficiencia del arte al igual que los sueños de transformación de la vida a través del arte, pero reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común" (2011, p. 31). Del mismo modo, la relación política en tanto al arte también se observa desde otros parámetros menos estructurales y temáticos: "[El arte] Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. Son, en realidad, dos transformaciones de esta función política lo que nos proponen las figuras a las que hacía referencia antes. Dentro de la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad. Dentro del arte 'relacional', la construcción de una situación indecisa y efímera reclama un desplazamiento de la percepción, una reconfiguración de los lugares. En ambos casos, lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política" (2011, p. 33).

ideas del marco de pensamiento de la estética se incorporarán cuando se precise integrar las herramientas de análisis. Así también se evita imponer un rumbo de explicación a la poética liddelliana. Habrá que cuestionarse qué implican los accesos luminosos, qué comporta el sacrificio y cómo se revierte la belleza-horror en las teatralidades expandidas del siglo XXI.

La amplitud del concepto de la belleza podría merecer una revisión filosófica exclusiva. Por ello, convendrá desplazar el inicio del segmento a la Ilustración: la belleza, junto al bien y la verdad, constituían el ideal digno de imitación. Inevitablemente años después se incurre en contravenciones sobre este concepto clásico: las valoraciones de equilibrio, proporción y la inmanencia, entre otros, serán objeto de cuestionamiento, así como la gracia. Este proceso incluyó, según Władysław Tatarkiewicz, la reducción de una belleza amplio a la belleza clásica, el paso de la belleza del mundo a la belleza del arte bello, la transición de la belleza aprehendida por la razón a la belleza aprehendida por el instinto y la caída de la grandeza que rodeaba al concepto de belleza (2001, pp. 180-182). Lógicamente, no hay que olvidar que "el gran acontecimiento de la estética del siglo XVIII había sido la afirmación de Kant de que todos los juicios sobre la belleza son juicios individuales" (2001, p. 176), por tanto se llega a una subjetividad de la belleza. Tras muchas fases que derivan en la crisis de la Gran Teoría clásica de la belleza y la pérdida de un concepto muy amplio, en términos del investigador polaco, en el siglo XIX, "la atención no se dirigía ahora hacia la belleza, sino hacia el arte y la experiencia estética" (2001, p. 175). La asimilación de la belleza y la grandeza ya fue elaborada en el Romanticismo. Así surge el concepto de lo sublime; de hecho, Tatarkiewicz alega: "Durante mucho tiempo, lo sublime se entendió como un valor paralelo pero distinto de la belleza, más que como una categoría de la belleza misma" (2001, p. 205) y aún recalca, más concretamente, "la sublimidad se definía como la capacidad de entusiasmar y elevar el espíritu, unido a la grandiosidad del pensamiento y la profundidad de las emociones" (2001, p. 205). Aun en su distinción, gracia y dignidad también adquieren posiciones elevadas frente al rechazo del apetito, con lo que se dibuja un espectro definitorio en base a oposiciones. En *Sobre la gracia y la dignidad*, Friedrich Schiller afirma: "La gracia cuida de que el respeto no se vuelva temor. La verdadera belleza, la verdadera gracia no deben nunca provocar el apetito. Donde éste viene a mezclarse, debe carecer de dignidad el objeto, o bien de moralidad de sentimientos el sujeto que contempla. La verdadera grandeza nunca debe provocar temor" (1985, p. 62). Entre bello y sublime, Schiller ve diferencias de perpetuidad y de intensidad (1985, p. 99), mientras trata de acercar unas pautas educativas. A este respecto, años después, Terry Eagleton remarcaba la problemática del deseo sobre esta base filosófica:

> How can spirit dip itself in the senses, as Schiller and the aesthetic tradition urge it to do, without falling prey to their mindless power; and how can spirit not hollow the senses out in its relentless pursuit of fulfilment? The dream of the aesthetic is to sensualize spirit with no loss of its transcendence; but this will prove a harder task than Schiller imagines in his *On the Aesthetic Education of Man*. It leaves out the question of desire, which lies somewhere on the troubled frontier between body and spirit, and which is as blind to the sensuous particularity of its object as the most lofty abstraction. Reason and desire, so often contrasted as rivals, are in this sense partners in crime (2003, p. 243)[247].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[247] El aporte romántico se torna imprescindible en la intersección de lo trágico por lo sublime. Aunque no se pretende hacer hincapié en el sentido de lo trágico, sí es cierto que el siglo XIX se distingue como gran espacio de recuperación de la tragedia. Aullón de Haro destaca desde el principio sus aportaciones: "De no ser por Schiller y los románticos […], la construcción del pensamiento moderno no configuraría en modo alguno una propia postura doctrinal sino el inopinado

También es logro de la modernidad estética quebrar el concepto tradicional de belleza, más allá de la mesura y el orden, con lo cual la vertiente de lo siniestro también configura su propio lugar en este tejido. Eugenio Trías repasa la aportación de Kant, que sitúa lo sublime como eslabón entre ética y estética mediante el concepto de "goce moral" (2006, p. 36), sin dejar de reconocer el avance sobre los mismos términos que había ejercido el paso del tiempo y la propia superación de las bases estéticas: "Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro" (2006, p. 28).

Para extraer sus propias conclusiones, Trías construye un tránsito de lo bello a lo sublime y de ahí a lo siniestro. Más tarde, resume en tres puntos sus pensamientos sobre la belleza y lo sublime: el primero recoge que "lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello", el segundo se refiere a lo siniestro lo cual, "presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo" y el tercero apunta que "la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos" (2006, pp. 51-52).

Se transitan, una vez más, terrenos de la crueldad, espacios cuestionados desde los siglos XVIII y XIX, por formar parte lo estético. Esto aboca a otras líneas de llegada a la idea del mal, inevitablemente complejas pues como advierte Paul Ricoeur: "Todo el enigma del mal radica en que *comprendemos* bajo un mismo término, por lo menos en la tradición del Occidente judeocristiano, fenómenos tan diversos como, en una primera aproximación, el *pecado*, el *sufrimiento* y la *muerte"* (2007, p. 23). Un concepto filosófico que puede unir el razonamiento sobre el mal con literatura es el de "mal radical" de Immanuel Kant. Es necesario recordar que Kant entendía la moralidad expresada en imperativos categóricos. Nil Santiáñez, que dedicó un capítulo de su libro *Del mal y sus signaturas al mal radical*, subraya que Kant pretende ligar el debate sobre el mal a la moral secular, lejos de lo teológico o lo metafísico (2020, p. 122), y que "la propensión humana al mal reside en el fundamento subjetivo de la posibilidad de una desviación de la ley moral" (2020, p. 124). Esta propensión tiene tres grados —flaqueza, impureza y depravación—, por ello el filósofo y profesor de la Universidad de Saint Louis declara:

> […] para Kant el mal es «radical» por tres razones principales: (1) está «enraizando» en la naturaleza humana como propensión […]; (2) implica la incorporación en nuestras máximas de incentivos que nos desvían de la ley moral; y (3) corrompe el fundamento de todas las máximas (2020, p. 126-127).

mantenimiento del primer rango de lo trágico en la jerarquía valorativa, en sentido estético pero sin duda como reflejo ético de un aspecto muy general" (2016, p. 136). Además, Schiller propone observaciones que cimientan la visión de los afectos: "El fin último del arte es la exposición (*Darstellung*) de lo suprasensible, y esto se cumple especialmente en el arte trágico que hace sensible en el estado de afecto (*Affekt*) la independencia moral respecto de las leyes naturales" (1991, p. 65). Baste solo, en este punto, recordar cómo Edmund Burke vislumbraba lo sublime en las pasiones derivadas de la tragedia: "Cuanto más se acerca a la realidad [la tragedia], y cuanto más nos aleja de la idea de ficción, más perfecto es su poder. Pero, sea cual sea su poder, éste nunca nos acerca a lo que representa" (1987, pp. 35-36). Por otro lado, recurrir a Peter Szondi es útil para dibujar el recorrido de aportaciones a la filosofía de la tragedia, especialmente desde Hölderlin hasta Scheler. Al respecto, Szondi precisa "Desde Schelling las definiciones de lo trágico no han dejado nunca de orientarse según la interpretación propia de cada filósofo, es decir, según el proyecto metafísico de cada cual. […] se da una plena coincidencia entre filosofía de lo trágico y arte trágico" (2011, p. 308). Aun así, para contrastar, el post-idealismo deriva en que "*lo* trágico, en definitiva, no existe, al menos como esencia". Surge la concepción dialéctica de lo trágico: "sólo es trágico el acabamiento que se sigue de la unidad de contrarios, de la decantación de lo uno en su contrario o de su escisión" (2011, p. 308).

Por tanto, por el momento, es suficiente con recalcar un lugar común: la literatura y el mal comparten un pasado desde Kant, Charles Baudelaire o el Conde de Lautréamont hasta Jean Genet y Georges Bataille. Todos ellos fundan la nómina de los creadores y filósofos que se encargan de estudiar las relaciones entre arte y mal. Destacan como pioneros en confeccionar la sublimidad lúgubre; bella y terrorífica.

En la literatura occidental, Sade encarna en el primer gran referente de pensamiento y producción de la subversión de los sistemas disciplinarios y de los patrones de sexualidad, así como de explorar otras formas de relaciones carnales, alejadas de la metafísica y de la moralidad. Élisabeth Roudinesco declara al respecto: "En cierto modo, Sade propone un modelo social basado en la generalización de la perversión. Ni prohibición del incesto, ni separación de lo monstruoso y lo ilícito, ni delimitación de la demencia y de la razón, ni división anatómica entre los hombres y las mujeres […]" (2009, p. 59). Plantear estas prácticas, inclusive escandalizantes en su tiempo, no conserva el mismo factor de provocación. Y continúa Roudinesco:

> […] al inventar un mundo centrado en la absoluta transparencia de los cuerpos y de la psique, es decir, en una infantilización fantasmal de las conductas humanas, Sade propone un modelo de vínculo genealógico que elimina la perversión con el fin de normalizarla mejor y, en consecuencia, prohibirle que desafíe la Ley. Por ese procedimiento intenta, sin conseguirlo puesto que aspira a convertirla en Ley, aboliría en cuanto lado oscuro de la existencia humana (2009, p. 63).

La lectura del Santiáñez no termina tras la exposición del mal radical en términos de Kant, sino que dedica el siguiente subapartado de su libro al "mal como vocación", donde liga el mal radical de Kant con la obra libertina de Sade. Aclara el profesor que el vínculo reside en que la razón lleva a los libertinos sadianos a ejercer el mal por estar en consonancia con la naturaleza:

> Sade revela un fenómeno que Kant no exploró, esto es, desvela lo que ocurre cuando alguien no hace nada por corregir o atenuar las máximas corrompidas por el mal radical. Se invierte, así, la valoración del mal radical: para los libertinos, la corrupción de todas las máximas es un bien, algo que se corresponde con la ley natural. Los libertinos de Sade hacen el mal por un sentido del deber con el mal de la naturaleza. Comparten con Kant, sin embargo, la misma noción de libertad en conexión con la razón: solo la razón nos hace libres. En muchos parlamentos de libertinos la consecución del placer es un deber del ser humano racional y libre. El libertino es, en último término, un filósofo, un sujeto racional autorreflexivo. La ley natural es la ley moral libertina. La naturaleza es la ley absoluta que hay que seguir. Sade escapa así del relativismo. Pero mientras que Kant esa ley es la ley moral, en la obra de Sade la ley universal es la ley natural (2020, p. 135-136).

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La literatura no ha sido ajena a las investigaciones en este terreno que evidencia problemas ético-estéticos, ni a todas las posibles aproximaciones de corte sadiano, inclusive los vínculos

con Pasolini y con el fascismo que Santiáñez también detecta[248]. Igualmente, a este debate se le podría sumar la línea masoquista que también produciendo su propia vertiente de investigación[249]. Como detalle, el ensayo de Deleuze *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* señala que, a pesar de la aparente cercanía de sadismo y masoquismo, el filósofo francés diferencia ambas manifestaciones como líneas independientes, incluso más allá del psicoanálisis.

En un lugar parecido se encuentra la fealdad, muy presente en las construcciones contemporáneas[250]. Karl Rosenkranz defendía el elemento sensible de lo feo en distancia u oposición respecto a las fronteras con lo cómico y lo bello. Aquí interesará el segundo caso: "Un estudio del concepto de lo feo […] debe comenzar recordando el concepto de lo bello, no para exponerlo en la totalidad de su naturaleza, sino en la medida en que se den las determinaciones fundamentales de lo bello, a partir de las cuales, y como su negación, se genera lo feo" (1992, p. 25). La no belleza y posteriormente la fealdad, inherentemente vinculada a cierta dimensión de la negatividad y la imperfección, conforman un tránsito clásico. Aquí la premisa de partida implicará a la belleza y el horror como núcleo único.

En este escenario filosófico, concretar sobre lo feo y lo monstruoso es la principal prioridad. La trinidad teórica entre hermosura-el paso del tiempo-horror cimienta una base conceptual de este capítulo, junto la contingencia de producir/ser monstruos. Específicamente, el colectivo en el que se encarna profundamente la idea de belleza y que planea sobre la sensación de lo inalcanzable es la juventud. En este marco de pensamiento híbrido, (re)surge el monstruo. En su étimo, "teratología" proviene, según el Diccionario de la Real Academia Española (2001), del francés y este del griego τέρας (téras) que generaba la equivalencia entre "prodigio" y "monstruo". Aquí se localiza la doble naturaleza aludida[251], ya que lo extraordinario lo sitúa en un margen ético-estético.

La integración social de los objetos y seres con rarezas albergaba un pase excepcional desde las agrupaciones que a/re-cogían lo considerado "fuera de lo" normal, siempre separadas de circuitos sociales y dependientes del contacto puntual iniciado por los individuos dominantes y su posterior complacencia[252]. Entre la "maravilla" y la extrañeza, las aproximaciones

[248] De hecho, Nil Santiáñez es otra referencia para hablar del mal en sentido amplio, pues en su libro repasa las diversas manifestaciones artísticas del horror y del terror, pero también del resentimiento o de la abyección. Además, también existe una lectura de los atentados terroristas, y su impacto.

[249] No obstante, la estandarización del valor "provocador" o "subversivo" así como su etiquetación y distinción reconocible ha cambiado mucho desde la Modernidad Estética y Sade y el contexto neoliberal contemporáneo se desmarca las consideraciones actuales al respecto y revuelve al debate teórico la pregunta por su pertinencia, aun en distintos términos. En un tono ensayístico, Annie Le Brun sugiere: "Para contrarrestar a cuantos espíritus desasosegados que como yo se preocupan por el desvanecimiento sistemático de toda huella de negatividad, la época cuenta con un impresionante muestrario de desviaciones, revueltas, rebeldías y perversiones de toda índole. Hasta podría decirse que las cultiva. Por lo demás, todo tiende a volverse cada vez menos subversivo" (2004, p. 118).

[250] La distorsión de los principios de la belleza alcanza el campo de la performatividad desde sus comienzos con las labores de agresividad y excesos en el cuerpo como la modificación de la carne. En el marco de las sociedades occidentales y de la acción performativa, tensar un cuerpo hasta el extremo de su resistencia física ha sido ampliamente explorado por los creadores escénicos desde los años sesenta. Tan solo por mencionar un ejemplo, la *performance* de Abramović *El arte debe ser bello, la artista debe ser bella* (1975) se basó precisamente en peinarse compulsivamente, lo que Castro Flórez había denominado una "*profanación explícita de la belleza subjetiva*"[250] (2014, p. 185).

[251] De hecho, podría ser triple ya que el término latino "prodigium" recoge en todas sus acepciones la peculiaridad de lo excepcional y, más concretamente, en la tercera entrada remite directamente a lo milagroso: "hecho de origen divino" (RAE, 2001), que traza un arco subyacente con el próximo capítulo.

[252] Este proceso se desarrolló en la creación de los "gabinetes de curiosidades", o cuartos de maravillas, del siglo XVIII y anteriores. En estos casos y en la museología en su totalidad, se produce la separación de un objeto material de su entorno cotidiano para ser insertado en otro espacio. La selección subjetiva del objeto se sustenta al procesar "la información que porta

decimonónicas a la monstruosidad eran medidas y ocupadas por aquellos situados en el umbral entre los con y sin parte (Rancière, 2012). La exposición a las rarezas, sean estas derivadas de la teratología o no, apuntan a una dirección de vivencia legítima, ligada al goce, y una distancia que garantizaba la no perturbación. Esta dinámica tan extendida como aceptada en el siglo XIX se trasmutaba sus términos drásticamente en el siglo XXI, hasta culminar en la panorámica que Castro Flórez se encarga de describir:

> La *monstruomanía* y la extravagancia conquistaron el imaginario popular, haciendo «soportable» lo terrible. Si el circo es un anacronismo con sus animales anestesiados y los prodigios más tristes, el espectáculo incansable de los *mass media* ofrece, en *prime time*, la masacre, la lesión deportiva y la estadística pre-electoral consiguiendo una suerte de *efecto hipnótico* semejante al de una pecera (2014, p. 178).

De acuerdo con la perpetua impasibilidad, ya abordada en capítulos previos, endémica a toda la sociedad, comienzan a despuntar estrategias para el impacto y sorpresa, quiebres de la indolencia. De este modo, surgen las constantes cavilaciones sobre qué denominamos transgresivo o provocativo, conceptos en perpetua redefinición ante "nuestra imaginación completamente apática frente a cualquier tipo de provocación" (Castro Flórez, 2014, p. 180). Sirva la explicación de Méndez Rubio para reforzar la aproximación al estado actual: "La nueva colonialidad del poder no sería ya tanto geográfica o territorial, a la manera de los siglos XVIII-XIX, sino más bien biopolítica, corporal […] En un contexto así, la diferencia entre interior y exterior se disuelve en un *continuum* (a)sensorial donde hiperestimulación y anestesia se confunden interesadamente" (2016, p. 85). De este modo, la función de la belleza se retoma desde la fascinación o la impresión, con el fin de quebrar el estado de impenetrabilidad[253].

Perfilados por la espectacularidad y lo misterioso, Omar Calabrese observa cómo los monstruos emergen como "desafíos llevados a la regularidad de la naturaleza y a aquella otra regularidad que se adecua a ella, la inteligencia humana. […] basarse en el estudio de la irregularidad, ocuparse de la *desmesura*" (1999, p. 107)[254]. Además, desenvuelve un sistema de oposiciones en base a categorías morfológicas, ética, estética y tímica con sus respectivos valores positivos y negativos. Un monstruo de la modernidad como es Frankenstein no logra

---

y su contextualización de tiempo y espacio en una realidad socio-histórica […] con intención de utilizarlo en la construcción de un mensaje museográfico" (Ruiz B, 2016, p. 146). Por tanto, con dicha inserción en el museo, se modifica la consideración del objeto y se produce una transformación. Es a estos objetos a lo que Zbyněk Stránský en 1970 denominó "musealia". La escuela de Brno se ha preocupado por esta línea de estudio y más recientemente, André Desvallées y François Mairesse recogieron una relación de términos célebres de la disciplina (2010). Ahora bien, cuando se trata de seres humanos apartados de espacios comunes, tal vez los principales referentes se encuentren en los *freak shows* o los espectáculos circenses.

[253] La toma de la belleza como herramienta y arma también esgrime una dimensión política. Muy pronto afirma Le Brun que "el enigma de la belleza reside en esa irreductibilidad pasional que arroja luz sobre la resolución con la que los diferentes poderes se han esforzado desde siempre en apropiársela cuando no en subvertirla para someterla mejor" (2018, pp. 213-214). Por tanto, la visión de la escritora francesa insiste en una base política en términos de dominación, pero también añade a la ecuación todas las posibilidades en potencia de la belleza.

[254] Las formas clásicas del monstruo y sus articulaciones con lo ético, lo estético y lo político constituyeron una esfera de pensamiento tan prolífica como categorizable, por ello Calabrese asevera que "el modo de imaginar los monstruos, de hecho, esconde los modos de imaginar las categorías de valor" (1999, p. 116). Sus características dibujaban una teratosfera determinada y reconocible, no sostenible tras el surgimiento de los monstruos contemporáneos que suspenden, anulan o neutralizan (1999, p. 109) dichos criterios. Con la evolución hacia la posmodernidad y esta disolución de categorías, la monstruosidad se orienta hacia el surgimiento de "[…] nuevas poéticas ligadas a la incertidumbre y la no-definición de formas y valores […]" (1999, p. 116).

enclavarse definitivamente en ninguna posición, por lo que combina y vive bajo una conjunción de ambas líneas de propiedades.

El concepto de monstruo abarca un amplio lugar en la trayectoria de Liddell y se convierte en sustrato emergido puntualmente en diversos espacios no solo estéticos. De hecho, devuelve al monstruo ficcional a una relectura actual —bajo una reflexión a medio camino entre el/nuestro legado (humano) en el mundo y los consecuencias de(l desafío a) la creación— que imbrica también ciertas formas más referenciales: los padres, los hijos, la lengua —en tanto que órgano articulatorio productor de la palabra— e incluso posteriormente la realidad de la familia junto a la enfermedad y la muerte. En sus propias palabras:

> Amar, al igual que la belleza, lleva el peligro dentro de su naturaleza: el éxtasis. Muchos dirán que es locura. Pero yo prefiero llamarlo éxtasis. El éxtasis no tiene que ver con la felicidad sino con lo sublime, con la angustia. Hay muy poca gente que quiera correr ese riesgo, el riesgo a ser traspasado por el amor y lo bello (2015, pp. 123-124).

Por tanto, el hecho de afrontar lo "monstruo" también supone trances o peligros que, a pesar de las objeciones que puedan causar, necesitan ser afrontados en unas sociedades poco inclinadas a ello. Así, desde la mirada del temor y el quebranto ante el enfrentamiento a la "belleza", sea cual sea su génesis, es lógico que el trabajo de Liddell genere calificativos de poéticas desafiantes, al adentrarse en profundidad en las pasiones y alejarse de la ley.

En el capítulo anterior se investiga cómo generar violencia, ira o rabia en el espectador, cómo hacerlo enfermar mediante el despertar de los afectos. Se demostró que la perturbación o la saturación del espectador no son fines en sí mismos, sino estados de transformación más relacionados con el estímulo del pensamiento. No obstante, la materia de este capítulo, es decir, el problema de la belleza pasa necesariamente por el horror y por el desafío a la ley.

En este marco de pensamiento, su versión de *Frankenstein*, con la compañía Atra Bilis estrenada en 1998 en la Sala Cuarta Pared de Madrid, resulta pionera en la presentación y abordaje de estos enfoques, incluso hasta una aproximación a la idea de comunidad. La propuesta de Liddell se trabaja sobre la poetización de la obra original a base de escenas de elocución variada. La instancia enunciadora incluso llega a albergar cierto enfoque profético. El uso de títeres disocia la encarnación del texto con su reinscripción en la dinámica de cuerpos y máscaras. En esta distribución, la adjudicación del discurso se inscribe tanto sobre los manejadores de títeres como sobre el espectador al hacerle partícipe de su complicidad en la observación y en la avenencia pasiva del binomio terror-horror[255].

[255] El hecho de que la monstruosidad se presente como manifestación ficcional externa a un sí mismo, pero también como un espacio que reside en el propio cuerpo y, de hecho, se encarne en una parte de él redirecciona el concepto hacia el sujeto. Si a esto se le añade la dinámica de hacedora-obra, surge una lectura paralela. De este modo, acción y palabra asumen la centralidad en la recuperación de un proyecto decimonónico, tal y como Villora observase: "*Frankenstein* es una investigación a propósito de la razón, de la construcción de un logos, de un pensamiento racional vinculado a unas pautas de comportamiento, a un crecimiento tanto personal como social. Y todo ello en torno a lo que no deja de ser una fecundación, una cópula científica de la cual nace un monstruo. […] en manos de Angélica, se transformaba en lírica y oscilaba entre la ternura y un suavísimo erotismo: el de la criatura acariciando a la propia manipuladora que, además, era su creadora. Liddell había hecho un objeto con sus manos y lo ofrecía al espectador como algo distinto de ella pero a la vez como parte de ella, como una prolongación de su mismo cuerpo. La identificación con Víctor Frankenstein era inmediata, pero también con un sistema social generador de monstruos mucho más horribles que el protagonista de esta historia" (2009, pp. 8-9). Análogamente, la construcción escénica mediante un teatro de títeres motiva que Laeticia Rovecchio Antón observe: "Se trata de una visión horrorosa que convierte al ser humano (creador de monstruos) en sujeto capaz de controlar no solo el destino del resto de la comunidad, sino también de

En paralelo a la obra de Shelley, la llegada de la criatura, como ser, como legado al mundo y como nueva especie, era un objetivo deseable hasta el momento en que cobra vida. Por un lado, el nacimiento se establece como punto de inflexión, como estado liminal clásico y como acontecimiento violento inicial en la vida del ser humano. Por otro lado, el empoderamiento eleva al creador como deidad, pero también como progenitor[256]: "A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs." (Shelley, 1831, p. 40). El fragmento III se titula "Nacimiento del monstruo":

> Intentó que su creación fuera hermosa.
> Que los miembros estuviesen proporcionados
> y sus rasgos no carecieran de belleza.
> ¿Por qué se ha vuelto entonces tan repugnante al cobrar vida? (2009, p. 19)[257].

Entender el primer acontecimiento vital como un "evento" corrupto consolida una mirada sobre la vida como productora de horror que traspasa esta obra—incluso encontrará más adelante su seguimiento en la oposición a cualquier forma de estirpe y, detalladamente, en la visión amable del parto. No obstante y a pesar de las similitudes con el resto de su poética, lo singular de *Frankenstein* radica en que el enardecimiento por la creación acapara hasta el instante previo de su realización. En el mismo acto del nacimiento, en tanto que clave de belleza, se halla la depravación porque existe un umbral: el impulso de la creación y el acto del origen eran bellos, luego esto desaparece. De este modo, lo "aberrante" se asoma en el mismo momento de "alumbrar", que es el instante en que la criatura adquiere entidad propia y nombre autónomo.

Tras el alumbramiento del monstruo, surge la construcción enunciativa de su nombramiento. La manera de abordar la monstruosidad tiene cierta correspondencia con lo sonoro. Tradicionalmente la palabra se sitúa del lado de la belleza y diseña un claro perfil de sus manifestaciones y asociaciones opuestas. Aquí la palabra se erige como herramienta de afrontar a lo desconocido, aunque las manifestaciones extremas ante el Otro reciben lo molesto y/o lo terrible del grito. Así la resignificación de la enunciación se orienta sobre lo orgánico y el diferente uso que reciben los órganos articulatorios. La performatividad de la palabra ayuda a alcanzar el estatuto de persona-como ser social frente al apelativo y reconocimiento como criatura. El siguiente fragmento es la sección IX bajo el título "Las palabras":

> ¿Es que las criaturas hermosas también pueden sufrir?
>
> Escucha: *maravilloso, hada buena*.
> Pero ignora lo que significa.
> Son palabras.

---

otro cuerpo para manipularlo a su antojo —muestra de ello es la elección, justamente, del títere—, lo que se asemeje, a su vez, a la figura de Prometeo" (2014, p. 125). Este salto tan solo es el comienzo de una dinámica que sobrepasa los límites ficcionales y afecta a la figura del hacedor durante varias fases de su poética. Del mismo modo, existe una dimensión social que construye y "encaja" sus "monstruos" de distintas maneras, incluso como parte de la postura literaria.

[256] La recepción de los reclamos, parte que Víctor Frankenstein rechaza, precipita decisiones en pos de un final trágico. En una dimensión paralela, esto situara a la creadora como víctima de su propia creación, de ahí su propia tragedia.

[257] Aunque, en este caso, se observa una reproducción muy mimética del fragmento de Shelley, el trabajo intertextual adquiere dimensiones autónomas más adelante: "How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful ! Great God !!" (1831, p. 43).

La palabra es para ser escuchada.
La palabra es el nombre.
La palabra no es cuerpo.

Una sola palabra
puede producir la vibración necesaria
para que se abata sobre la cabeza del viajero
la más devastadora de las avalanchas.

Se trata de una ciencia divina
que despierta el deseo de poseerla.
Él aún no es palabra.
Es grito.
Así le llaman.
¿Acaso es el grito su odioso nombre?
La palabra como remedio a la fealdad.

La palabra le unificaría.
Por fin conseguiría adueñarse de sus miembros y convertirse en hombre,
sería igual,
igual.
Quiere ser niño hablando con niños,
quiere ser viejo hablando con viejos,
hablando con mujeres quieres ser mujer.
La palabra que existe cuando los otros guardan silencio
y sueltan piedras para escucharla.
Qué nombre le tendrán reservado: pan, agua, leche, fuego, casa, padre…

Sin embargo, cuantas más palabras conoce más tristeza y
temor siente (2009, p. 27)[258].

El estadio pre-palabra, más caótico aunque no pre-logos, en el que se sitúa la criatura aporta una visión no humana que le señala y margina del sistema social. Es más, a pesar de que también le ubica fuera de lo civilizatorio, su ostracismo se vuelve un lugar para lo afectivo. Al incorporar un creciente dominio de la realización lingüística y el habla, se facilita la consecución del problema de la identidad y las explicaciones de su existencia, pero abandona el espacio al que había pertenecido.

De nuevo bajo la perspectiva del creador-padre, la pertinencia de regresar constantemente a las formas de diario a pesar de la ausencia de datación, revela, con cierto tono confesional, de los tormentos de Víctor Frankenstein, que oscilan entre la ausencia de propiedad individual de su nombre y la responsabilidad sobre la criatura al haberla lanzado al mundo. La permanencia escrita de la reflexión se establece por el título del poema —"XIV. El diario de Víctor Frankenstein"—, pero discurre análoga a la continuidad que únicamente se reserva al monstruo, como gran sucesor de la pulsión creativa y como ser extraordinario integrante de la humanidad. Ambos —monstruo y humanidad— deben convivir:

[258] La disposición tipográfica de los versos no es mía. Solo se advertirá de la variedad de disposiciones tipográficas y su presentación en la página —centrada, etc.— en una ocasión, si se repiten en la misma obra.

Autor de sus días,
qué abominable parodia.
Como mínimo deberías haber escrito un nombre en este diario.
Él no quiere la libertad.
Quiere un nombre,
Para ensuciarlo o limpiarlo.
Pero te arrebatará el tuyo.
Te arrebatará el nombre y escucharán Frankenstein,
y Frankenstein será el monstruo.
Y nadie, nadie se acordará de ti,
Víctor Frankenstein.
Moriréis todos y el monstruo permanecerá.
En el mundo real sólo quedarán ellos.

Y ya que le has concedido la libertad
ejercerá la libertad suprema,
el mal.
Será más libre que Víctor,
crecerá su hambre de mal y hará el mayor daño posible.
Es capaz de levantar los cuellos como si fueran tallos de flor,
y para romperlos no empleará más fuerza que para arrancar el fruto de un árbol.
Si no pueden sentir amor por él allá ellos,
sentirán miedo.
Y será Víctor quien lo sienta con más fuerza.
En sus manos está.
¡Temed, temed la tiranía de los hijos!
Yo soy tu desgracia. Padre (2009, pp. 32-33).

Aparece el hijo que no acepta la sumisión a los códigos sociales —en especial, a su padre— y que exige la responsabilidad de su creación. Por un lado, la reivindicación de la existencia basta para legitimar sus exigencias. Por otro lado, el rechazo del cometido parental, que afecta al cumplimiento de los deseos de la criatura, desata el caos del que deriva la consecución del mal. La carencia del código ético abocada por las decisiones de Víctor ocasiona una monstruosidad inducida. La libertad definitiva solo se logra del lado del mal.

El legado monstruoso y las imprevisibles consecuencias para el hacedor, pero también para la humanidad amplían el perímetro de incumbencia hacia la colectividad social, que remata con el reconocimiento y señalización del ser incontrolable que es; como el asesino en potencia. En este caso, la predicción de Víctor se concentra sobre el horror de ser padre y el compromiso que siempre acompaña a dicha figura respecto a los hijos y respecto al resto de la humanidad como creador de vida.

No obstante, no solo una voz enunciadora con matices proféticos conforma la construcción de este Frankenstein. También surge una voz direccionada hacia cada personaje/voz poética en la preferencia de la elocución y en la presentación del texto. En cualquier caso, ambas alusiones contienen un foco compartido: la relación entre el padre y el hijo, así como las expectativas y las decepciones que albergan. El apartado XVII se titula “Víctor y el monstruo juntos por primera vez”, donde las recomendaciones se orientan hacia su mutua aceptación:

> AL MONSTRUO: Ánimo, ningún hijo es el deseado.
> AL VÍCTOR: Víctor, escúchale, su maldad procede de su desdicha. Necesita amar al padre, demostrar afecto y sumisión. Ofrécele un motivo para que te de las gracias, para que no te odie. Hay algo que le duele más que los disparos de los cazadores (2009, p. 37)[259].

Ambas voces poéticas, con una forma metanarrativa, como si se hablara a cada uno de los antiguos personajes fundamentales para transmitir al otro las tensiones internas sobre las que se construyen sus identidades, descubren una clave elocutiva distante al relato de Shelley. En general, los pasajes recogen una mínima existencia análoga, a pesar de las variaciones enunciativas. No obstante, aunque sea a nivel constatativo, los episodios finales —XVIII Y XVIII— no reciben la misma aparición.

Aquí no se construye un *ethos* interno único y definitivo por lo cual no se establece una presentación de sí que sea vinculante en la trayectoria poética de Liddell. Sin embargo, se refleja un trasfondo de creador-criatura al tiempo que se establece el paralelismo del padre al hijo, así como la inclinación posterior hacia la ruptura familiar. En última instancia, también existe una lectura de esta "paternidad" en términos de postura literaria, más allá de horrorizar al espectador con sus construcciones escénicas y su literatura. En la línea de los escritores que entablan relaciones conflictivas con las obras y las responsabilidades que estas exigen, la relación de Liddell con sus textos antiguos también se construye en términos parecidos, sobre todo cuando recientemente reconocía, en una entrevista, haber retirado los derechos de casi todas sus obras (Ávalos, 2021).

La nomenclatura "monstruo" encuentra una vía de llegada tanto al epicentro de las relaciones íntimas humanas como al acto de dar vida. Por tanto, atender a esta creación sí se convierte en la médula que condensa la totalidad de debates en torno a la estética y la ética unidas a la razón y al acto de crear. Véase ahora cómo se erigen otros monstruos menos clásicos.

4.1.1. Los (otros) monstruos en sociedad

Tras dejar los títeres a un lado, esta investigación debe abordar todas las variantes del tratamiento del monstruo (y) yo[260]. En una línea enunciativa marcadamente ficcional, la

[259] La información que queda elidida y en ninguna versión será escuchada es la petición de la criatura que se explaya en Shelley de la siguiente manera: "Life, although it may only be an accumulation of anguish, is dear to me, and I will defend it. Remember, thou liast made me more powerful than thyself; my height is superior to thine; my joints more supple. But I will not be tempted to set myself in opposition to thee. I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king, if thou wilt also perform thy part, the which thou owest me. Oh, Frankenstein, be not equitable to every other, and trample upon me alone, to whom thy justice, and even thy clemency and affection, is most due. Remember, that I am thy creature; I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Every where I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous" (1831, pp. 83-84).

[260] Hablar de monstruosidad no solo se restringe a unas bases decimonónicas o al monstruo solitario. También implica observar cómo reside el monstruo en uno mismo y ampliar la lectura del monstruo en sociedad. Rosi Braidotti investiga a través de flujos y potencias, no de poder ni de sujeción, otras formas de aproximarse al mundo. Trata de pensar el cuerpo desde el devenir materialista en forma de encarnaciones y centra uno de sus capítulos en teratología contemporánea. La necesidad del monstruo actual explica "no sólo la profunda ansiedad que genera el acelerado ritmo de transformación de las identidades al que asistimos, sino también la pobreza que caracteriza el imaginario social de la era que vivimos y nuestra incapacidad para abordar creativamente las transformaciones en curso" (2005, p. 17). Las propuestas de la teórica feminista italo-australiana, que analiza diversas creaciones de teratología híbrida, ciber, mutante, etc., se relacionan profundamente con los siguientes capítulos y subcapítulos de esta tesis. Sus conclusiones son fundamentales: "en el imaginario contemporáneo, el monstruo hace referencia al juego de la representación y de los discursos que rodean a los cuerpos de la posmodernidad tardía. Es la expresión

construcción del yo como asesina supone la asimilación de la creadora del mal con sus actos insertados en los límites de su producción poética. Por tanto, no responde a un perfil cultural positivo en la presentación de sí: no se trata solamente una dedicación mortuoria, como pueda significar la figura de los amantes, sino de eludir o rehusar los valores tradicionalmente asociados al bien. Para hilar más fino, es necesario recuperar el objetivo liddelliano de priorizar las pasiones, lo cual lleva a las transgresiones más fuertes:

> En mi propia historia de las leyes de la guerra
> matar no debería ser lo más grave.
> Cortar un árbol que da frutos, negar al amado,
> tal vez sea más libre el que más odia (Liddell, 2019, p.179).

En *Los deseos en Amherst*, la acción enunciativa también genera amenazas y así alimenta internamente la parte más destructiva de su poética. La construcción del *ethos* de la asesina se apoya en la centralidad de la boca. La asesina se vincula al instinto y la ferocidad, tanto articulativa como en la propia cavidad fonadora, más cercana a unas fauces. Además, los procedimientos enunciativos apuntan en la dirección del desgarro, como el hecho de cubrirse con la piel de otros-enemigos como venganzas. Esta plasmación se refleja en que surjan con frecuencia las asimilaciones animales:

> Con los lomos de aquellos que no me amaron algún día
> fabricaré un abrigo mi rara peletería devoro animales falsos imita-
> dores del visón _ se retuercen como niños vírgenes nunca debí probar
> semejante urgencia (Liddell, 2007, p. 13)

Aunque se perciban heterogéneas evidencias de las pasiones, las manifestaciones concretas suelen recurrir a un amor agresivo. De hecho, la sexualidad y la muerte se confunden hasta entremezclarse en la brutalidad. Aunque recorran líneas generales similares, la presencia del amor no deja de inducir peligro:

> Hay una pared levantada con amenes.
> Te llevas mi glosolalia anudada a tu erección.
> Mi boca lobuna sin ovejas, clama (Liddell, 2019, p. 159).

La amenaza también puede conllevar y culminar en la muerte. De hecho, se perfila un potencial victimario, siempre entre los no-amantes o los niños en crecimiento. Por otro lado, la torpeza

---

de una profunda ansiedad acerca de las raíces corporales de la subjetividad que coloca, en un primer plano, a lo femenino material/materno como lugar de la monstruosidad. En mi opinión, expresa la contrapartida y el contrapunto al énfasis que la cultura postindustrial dominante ha depositado en la construcción de cuerpos limpios, sanos, en forma, blancos, decentes, observantes de la ley, heterosexuales y eternamente jóvenes. Las técnicas que apuntan a perfeccionar el vo corporal y a corregir las huellas de la mortalidad del vo corpóreo —la cirugía estética, la dieta, la manía con estar en forma y otras técnicas de disciplinalización del cuerpo— también ayudan simultáneamente a sustituir su estado «natural». Lo que estamos presenciando en la cultura popular es casi un ritual bajtiniano de transgresión. En la cultura contemporánea postindustrial la fascinación por el monstruo, por el doble aberrante, es directamente proporcional a la ocultación de imágenes de fealdad y de enfermedad. En realidad, es como si lo mismo que estamos ahuyentando por la puerta principal —el espectáculo de las personas pobres, gordas, vagabundas, homosexuales, negras, moribundas, viejas y decadentes, o de las filtraciones corporales— estuviera deslizándose por las ventanas traseras. EI monstruo marca el «regreso de lo reprimido» de la tecnocultura, y, como tal, es inherente a la misma" (2005, p. 245).

articulatoria queda sujeta a cierta "afasia" de sus órganos, inducida por un estado primitivo de la enunciación. De nuevo, de *Los deseos en Amherst* es el siguiente poema:

> Le hago sufrir tanto que muere el pene decae con un desmayo femenino yo balbuceo como si tuviera la boca llena de harina no hay pan - la sombra del niño va hacia atrás preciosa anatomía le golpeo la cabeza - porque temo el ruido de mis propias mandíbulas éstas son las aflicciones de los amantes perversos (Liddell, 2007, p. 37)[261]

Cabría, en este punto, recuperar las palabras de Roudinesco de nuevo: ""El acto sexual sadiano sólo existe como una combinatoria cuya significación excita el imaginario humano: un «lo real» en estado puro, imposible de simbolizar" (2009, p. 53). Por su parte, Angélica Liddell logra combinar lo real, que también se encuentra en someter lo estable a dinámicas de crisis (incluido el lenguaje), y ciertos guiños a lo simbólico.

El desagravio por el desprecio o el desplante de los más jóvenes motiva una reparación que se materializa en el poema. Además, la diferencia de edad, precisada en adjetivos, se traduce en que esos actos de desagravio parezcan escarmientos. Aunque el valor del rechazo, en sus diversas formas, se convierte en una virtud valorada sobre la que se asienta parte de su poética, aparece ligado a la agresividad y a la muerte violenta. También pertenece a *Los deseos en Amherst* el poema:

> Me orinan en las mangas los chicos de cara angelical sólo se divierten si me humillan soporto mejor la burla atroz que el peso de un hombre _ todo por la piel todo por una edad inmadura algún día silbaré con sus huesos (Liddell, 2007, p. 43).

Si bien, a través de la escritura, se generan posibilidades asesinas en sus poemas, la magnitud de la violencia poética cristaliza principalmente en el sacrificio liddelliano. El sacrificio (de una perspectiva personal) se afronta como materia prima, en pos de la búsqueda y la meditación de una ética e, incluso, política y en clave individual.

Orientado sobre la labor escénica, Sánchez bosqueja, a grandes rasgos, el espectro de posiciones que surgen de las brechas entre ficción y realidad en los artistas, ya que afectan a la plasmación de comportamientos controvertibles en escena —su justificación y su defensa— (2017, p. 29) o bien entrar en diálogo con ellos:

[261] Curiosamente Roudinesco ahondaba en casos concretos que llegan a compartir aspectos equidistantes con el trabajo de Liddell. Puesto que ya se ha abordado los nexos con lo decadente y ante la atención que provocó en Huysmans, la historia del criminal medieval Gilles de Rais es el ejemplo paralelo perfecto: "Tras la muerte de su abuelo, en noviembre de 1432, Gilles de Rais se hundió en el crimen: en Champtocé, Tiffauges, Machecoul. Rodeado de sirvientes, que le servían de proveedores, secuestraba a niños pequeños, arrebatados a familias campesinas, y les hacía sufrir las peores sevicias. Seccionaba los cuerpos, arrancaba los órganos, sobre todo el corazón, y se aplicaba en sodomizarlos en el momento de su agonía. Con frecuencia, presa de frenesí, se agarraba el miembro en erección para frotarlo contra los vientres torturados. De ese modo entraba en una especie de delirio en el momento de la eyaculación. Preocupado por la estética y por la perfección teatral, elegía a los niños más agraciados —preferentemente chicos— y se hacía pasar por su salvador, atribuyendo el vicio a sus sirvientes. De ese modo obtenía las mímicas deseadas. Seducidos y seductores, los niños le daban las gracias ajenos a la fuerte excitación que provocaban en él. En el colmo de la locura, les hendía el cráneo y luego entraba en trance, invocando al demonio o transformándose en un desecho, manchado de sangre, de semen y de restos de comida" (2009, p. 42).

> Para algunos, la práctica artística es incompatible con la responsabilidad ética, pues ésta coartaría la libertad del individuo en su experimentación de lo sensible. Para otros, el artista, precisamente por manifestar públicamente la singularidad, debe defender una posición ética, enfrentada a la moralidad convencional, pero también a la amoralidad (2017, p. 30).

En Liddell, la ética queda muy atenuada en favor del germen estético que siempre pretenderá una perspectiva epistémica, no tanto ontológica como se abordará en el próximo capítulo y emancipatoria. La voluntad de atentar contra la ética no es vacua, puesto que luego sí permite una dimensión "cognitiva", cara al espectador. Esto enlazaría con la propuesta catártica particular de Liddell, más próxima a Artaud:

> El sacrificio es por tanto exceso, bello exceso. Exceso liberador, exceso que pone en evidencia la represión de una sociedad. […] el sacrificio es liberación. En tiempos donde la decencia es un mandato y la corrección una persecución, el deseo de la indecencia, la incorrección, en fin, de la inmoralidad, de la desobediencia civil, de violencia poética, es el camino hacia una ganancia de emancipación espiritual, y se erige como la única vía hacia la independencia (2015, p. 245).

Razonablemente, la violencia poética de Angélica Liddell, aunque necesaria y reconocida, merece una reflexión bajo este prisma de pensamiento. Esta producción sacrificial irremediable se sustenta sobre ciertos desafíos a la razón y la ley. Asimismo, trabaja con el objetivo de preservar la potencia del deseo:

> El sacrificio nos puede llevar a la realización-representación de un acto prohibido por la ética, pero nunca nos inducirá a dejar de amar, que es odiarse a uno mismo, al padre, a la madre, y a todo lo demás. Se trabaja a pesar de y gracias a ese amor que es odio por lo demás. Y esa es nuestra única certeza (2015, p. 111).

La vulneración de las fronteras más firmes puede conducir a pensar en la tragedia griega[262]. En base a este limbo ético, tendrá acceso a recurrir a las manifestaciones más fuertes estéticamente. Si bien logra dicha suspensión de la ética, no es solo por alcanzar una estética sino por el trasfondo político, social, etc. y su reflexión, así como por todas estas refracciones que generan que una poética se convierta en acción real. En sus construcciones escénicas, el enfoque de los "monstruos" en Liddell acapara a sus espectadores y a ella misma, tal vez de una forma más democrática.

De este modo, la cimentación sobre las pasiones abraza el (no) alcance (real) de la poética. Así se proyecta a Angélica Liddell: una pensadora del exceso, de lo sublime; una pensadora trágica[263]. Las consideraciones que Fabre ofrecía sobre sus "guerreros de la belleza" en una

[262] Existe otro factor operante en Liddell que también interviene en este tratamiento. Tal vez en este punto convendría recuperar el concepto de lo trágico y por qué Schiller no hallaba ética en ello: "*Páthos* es, pues, la primera e ineludible exigencia para el artista trágico, y a éste le está permitido llevar la representación del padecimiento tan lejos como se pueda *sin perjuicio de su fin último*, es decir, sin coartar la libertad moral" (1991, p. 66). Este aspecto contribuye a apuntalar la tragedia contemporánea.

[263] La confluencia de impulsos la sitúa en una intersección aparentemente irreconciliable: entre líneas modernas y posmodernas. El diferente tratamiento de la ética desde ambos paradigmas ha sido muy estudiado por Zygmunt Bauman, ante

entrevista con Luk van den Dries encaminaban la misma dirección. El encaje de sus planteamientos parece un marco predecesor para Liddell:

> Mis performances toman lugar en el campo de tensión entre la libertad y la fijeza. Mis actores y bailarines son guerreros de la belleza que, en el universo de mis performances, tienen el coraje de vivir peligrosamente y tomar el riesgo de caer o triunfar. Ellos hacen retroceder las fronteras de su propia naturaleza, se superan a sí mismos y alcanzan otros estados de existencia. A veces, la energía que implica lograr ese propósito es tan poderosa, tan intensa, que consume a algunos guerreros. Y entonces, por un momento, ellos dejan el artificio de actuar tras ellos. En esos pequeños espacios de tiempo, adoptan los aires de un héroe trágico. Como los héroes de las tragedias clásicas, mis guerreros de la belleza luchan en contra de las estructuras y construcciones impuestas. Su tentativa es siempre alterar o romper las reglas de la performance. A veces ganan, a veces pierden. Pero siempre demuestran el poder del individuo y de esa manera se convierten en símbolos de una investigación de las posibilidades de libertad. Quizás el guerrero de la belleza es lo suficientemente libre como para darse cuenta de que no es completamente libre, pero usa la libertad que tiene para oponerse a su propia finitud. […] Esa es la esencia de mi tragedia. El guerrero de la belleza genera y defiende lo vulnerable, lo indefinible, lo irracional. Y al hacerlo, crea una especie de atemporalidad que supera cualquier ideología (2013, p. 219).

Para reforzar esta cita, por un lado, en esta búsqueda en el caos, en lo lejano a lo racional, Fabre escribe en su diario, datado en AMBERES, 12 de septiembre de 1984, "La irracionalidad aporta razón 'al guerrero de la belleza'" (2017, p. 218). Por otro lado, Fabre coloca en un nivel equivalente las partes que intervenían en la consecución global de su trabajo, sin distinciones jerárquicas entre los distintos signos semióticos:

> NANCY, 18 de junio de 1984
> Mis guerreros de la belleza deben ser profetas.
> Ellos son las figuras centrales, los accesorios, el decorado y la iluminación.
> Ellos lo son todo.
> Ellos son las voces que oyen y ven (2017, p. 210)[264]

En cuanto a Marquerie, en su poética, se mantiene la contemplación de lo irracional tras la aceptación de una vida tan poblada de oscuridad como de luz, cuya dependencia mutua es tangible. La búsqueda de la belleza desembocará en el instante y en la reafirmación de los elementos "umbral", sean la duda o la bruma. Esto supuso tal compromiso en la trayectoria profesional de Marquerie que, en un ciclo llamado *Conversaciones en torno a la ética de un artista* (2011), mostraba su deseo artístico de vislumbrar y caminar hacia la esencia, de

la imposibilidad de desregularizar las conductas y vivir sin un código ético férreo para los primeros y la aceptación de la ambigüedad y la complejidad para los segundos (2009, pp. 22-23).

[264] Estas reflexiones aportan una perspectiva también aprovechada por Liddell. Para ello, se construye una imagen más concreta de la "sirviente/guerrera de la belleza". Un pequeño fragmento de *Dicen que Nevers es más triste* proporciona un acceso a este planteamiento: "—[…] Oye, ¿y tú puedes follar? / —No, claro que no. Ya soy demasiado vieja para follar. Los hombres follan con las mujeres con las que pueden reproducirse. Es antropología, pura antropología. Yo solamente amo. Soy una criada de la belleza, una sirviente. Toda la energía del sexo la desplazo hacia la creación. Mi cuerpo entero es plegaria" (Liddell, 2019, p. 387).

"desnudar" las cosas hasta alcanzar su "verdad". En este proceso, no esconde ni matiza la perspectiva del yo. Curiosamente, él eligió plasmar sus pensamientos en el formato de un diario confesional datado que leyó en voz alta en el Festival Escena Contemporánea:

> 18 de noviembre:
> ¿De qué quiero hablar? De mí y de mi relación con el trabajo y por consiguiente de cuál es mi relación con la sociedad. Mi obra habla de mí y de lo que me rodea […] Quizá me deba cuestionar este hablar de mi […] Lo cierto es que en mi o a través de mi he encontrado una vía para comprender cuestiones que afectan al hombre. […] Busco basar mi trabajo en algo verdadero, esto por supuesto no quiere decir que en mi hay una garantía de verdad, seguro que no, pero sí me permite ahondar en territorios abarcables en los que puedo definir las sendas y los espacios donde establecer el combate en busca de la verdad. […] Me interesa entrar en la naturaleza de las cosas quizá a través de mí o quizá, si fuera capaz, a través de ficciones. Me es igual. […] (2011).

En un texto titulado "Sobre el aislamiento del artista y la marginalidad", donde glosa parte de sus principios para la creación, concluye en que estado del artista debe ser el que dinamita a la vez que crea: "Es curioso que los años de trabajo me den la conciencia de la importancia de cuestionarme y al mismo tiempo la propia experiencia me llene de cosas aprendidas que indudablemente cercenan la capacidad de contar con la veracidad del descubrimiento. Naufragar en lo desconocido al mismo tiempo que se dinamitan los terrenos conquistados" (2018, p. 17).

En parte, todos ofrecen una respuesta notable en distintos niveles metodológicos y procedimentales, lo cual justifica, del mismo modo, la pertinencia de un capítulo que, aunque heterogéneo en sus materializaciones literarias, comparte diversas líneas teóricas que emergen de enunciaciones muy trabajadas, sean en la atracción por la figura del asesino, el elogio de la belleza y la juventud, la aniquilación de la unidad familiar y sus miembros o "simplemente" el yo. Aun en una somera puntualización inicial para introducirlos, este conjunto de núcleos que se desarrollan comparte sus repercusiones sobre la ética.

Si bien en el capítulo anterior el despertar de las pasiones se asocia a la coordinación de hablar desde el *ethos* y hablar desde el *pathos* —que se extiende a toda la trayectoria liddelliana—, este capítulo se centra en la suspensión de la ética. El procedimiento para inducirla es la creación de bucles indisolubles de belleza y horror, de la implicación de lo cotidiano y lo real así como de lo poético en la construcción de la pasión. Amor, dolor, odio; la materia prima de las iniciativas liddellianas se sitúa en el terreno de lo pasional. Seguramente los apelativos y referentes más indudables desde esta perspectiva de pensamiento sean las imágenes del exceso y la nomenclatura del teatro de las pasiones, ya abordados en esta tesis[265].

[265] Sirvan estos ejemplos para revisar estos ciclos. Véase este pequeño fragmento de *Carta de la Reina del Calvario al Gran Amante* que se incluye en *Via Lucis*: "Una muerte devora a la otra muerte. / ¿Cómo soportaríamos el dolor de estar vivos / si no fuera porque existe un dolor mayor? El amor. // Somos devorados por todo aquello que no podemos dejar de / mirar: / los recién nacidos, los monstruos, los amantes y los muertos. / Y gracias a eso construimos la idea de eternidad" (Liddell, 2015, p. 39). Por un lado, es interesante que la vivencia desgarradora de la belleza ya era una clave firme que poéticamente no quedaba lejos de provocar el desgaste o el dolor. De hecho, en Alejandra Pizarnik ya alberga esa dimensión terrible: "una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo // la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos (1962, p. 125). Por otro lado, el acto de reproducirse y la muerte junto al concepto del amor también reside en Marquerie. El texto "Mariposas y amantes", localizado en *El Temblor de la carne*, presentaba una reiteración de una dinámica, en forma de abismo que atrapa a los agentes que se introducen en él y la mirada del sujeto externo que recibe lo cíclico de una ejecución, sin

No obstante, también cabe destacar la convivencia con el dolor, que a su vez es motor de su lucha y una querencia como sustrato de crecimiento. Todas las tensiones vitales son aceptadas y potenciadas, incluso el dolor supone un catalizador para avivar la lucha contra las complacencias: "[…] el dolor es necesario para que lo vivo siga estando vivo, para que lo vivo siga teniendo algo de irrepresentable, de inexplicable, de monstruoso" (Cornago, 2012, p. 182)[266]. Es más, no solo se desarrolla una trayectoria escénica cimentada sobre esta base, sino también es génesis de una poética que retroalimenta la concepción de una vida sensible al inherente contacto de vida civil y vida artística. También las fases de desarrollo del ser humano, desde el nacimiento hasta la muerte, incita estos planteamientos y el cuerpo será eje equidistante entre todos ellos[267].

La vivencia consustancial de la belleza y el horror supone una base sólida de la poética de Angélica Liddell. Esta conjunción permite desarrollos multifocales acordes a la mirada que se priorice, por un lado, la transgresión de la ley en busca de la belleza y por otro, la conspiración contra la subsistencia del ser humano. La disposición sobre el amor suele revertirse en el dolor y la decepción en Liddell, incluso sobre sí:

> Un discurso de amor y odio entremezclados respecto al teatro en sí en tanto que *médium* artístico recorre los textos dichos sobre el escenario, textos gritados o ahogados por una rabia contenida. Angélica Liddell reivindica trabajar sobre la base de tal contradicción: amar y detestar a la vez esta forma artística […] (Garnier, 2015, p. 20).

El conocido intento por no caer en la desidia deriva en una lucha incansable —equivalente al extenso lugar en su poética— que se concreta en la necesidad de quebrar la realidad anestesiada.

---

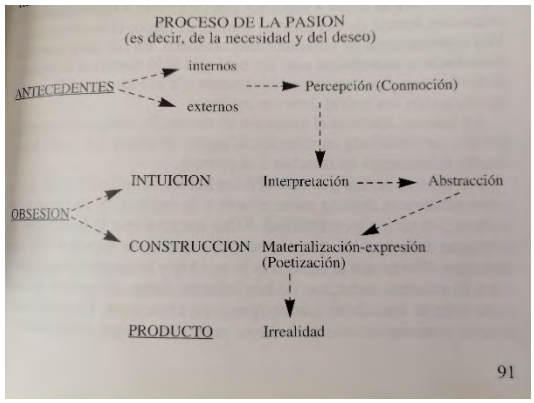
posibilidades de escapar: "No sabía si pasaban los días. Otra mariposa del mismo dibujo y color volvió a sentir / la querencia por el mismo rincón de la ventana. / Ésta inmóvil permanecía, de vez en cuando aleteaba pero no parecía tener / intención de atravesar el cristal. / ¿Se resignaba o había decidido morir en el mismo ángulo de la ventana? / ¡Qué apego fatal encuentran a esta esquina! / La misma esquina y la misma situación. Parecía que no cambiaba nada. / Mi ventana lecho de amor y cementerio de mariposas, / mi mirada sobre las mariposas día tras día / y con la noche la duda común ante el próximo amanecer. // […] *Canto de amor que vomitan los pliegues de tu cuerpo* / *Canto que nace entre las sombras por la fecundación de la luz en tu carne* / *Busco desesperadamente la pasión en tu mirada.* / *No hay resignación posible.* / *Morir si, pero con pasión.* // Día tras día, / tal como se fue llenando mi ventanal de pequeñas historias, / la vida dejó paso a la muerte, / el suelo se cubrió de mariposas inertes / y a mi cabeza acudieron tantos cuerpos abatidos, / tantos osarios olvidados. // Cráneos vacíos y sus pensamientos ausentes / sobrevuelan nuestras cabezas sordas, / en su huida del dolor, ciegas ante el horror, / diluyen su cerebro / en las catedrales del culto a la riqueza, el poder y el ocio" (Marquerie, *El Temblor de la carne*, 2008). La mariposa, de mismas características y propiedades físicas, retorna y se encarna una y otra vez a sí misma y otra. El espacio cotidiano se vuelve, por un lado, el entorno al que regresar para la intimidad, y después como tumba y lugar de muerte. De hecho, así será también en este capítulo: en orden de seguir una mínima estructura, el criterio para examinar las partes se establece sobre la trayectoria vital lógica: de la enunciación creativa a la reproducción social, el envejecimiento y la muerte.

[266] La correlación de pulsiones como el gozo y el dolor, no en direcciones contrarias, sino en un llamamiento mutuo queda fijada en ese eje central de todos los monstruos en contacto, la carnalidad y la palabra. La imperiosa necesidad de volver sobre las pasiones en seguida la conecta con Marquerie. Véase el fragmento de *El temblor de la carne*: "[…] Pensamos la felicidad y la asociamos al equilibrio y el equilibrio es insípido. / El amor pende colgado en su inercia, como el péndulo, negándose en su equilibrio los límites donde habita el gozo y el dolor. La pérdida de la órbita apacible es el riesgo: el placer y el peligro, el vuelo y el desplome. / En el riesgo anida la esperanza, cada poro tiembla de miedo y al mismo tiempo se nutre de ella. / Qué miedo perder el deseo" (Marquerie, *El Temblor de la carne*, 2008). Al final esto parece remitir a las palabras de Cornago: "*El temblor de la carne* es una especie de ceremonia artística, y como en toda ceremonia lo que importa no es lo que allí se hace o se dice, sino el acto de hacerse" (2007).

[267] He aquí un vínculo con Jan Fabre: "AMBERES, 13 de febrero de 1986 / Mi cuerpo es un depósito / que contiene todos los elementos humanos: / recuerdos, acontecimientos e identidad" (Fabre, 2017, p. 58). De hecho, habrá diversos puntos de unión con el trabajo de Fabre entre ellos, el teatro performativo como espacio de lucha y de exposición del dolor: "AMBERES, 30 de julio de 1980 / La naturaleza de mi representación teatral: una escenificación de la / aceptación del dolor y de la liberación del dolor" (Fabre, 2017, p. 64).

De este modo, su discurso siempre se erige desde la afección, endurecido, fuera de cualquier asimilación a lo edulcorado. En el escenario de las pasiones liddelliano gobierna la irracionalidad siempre acoplada a una semántica de la violencia[268].

Es en esta intersección donde el "yo" y la presentación de sí ante las diversas manifestaciones de belleza, inclusive el asesinato, influye en la cimentación del discurso. La ocupación sobre el yo lleva a profundas imbricaciones entre lo real y la ficción. De hecho, cómo es "yo" en este prisma implica la retrospección hasta la propia génesis de la ficcionalidad. La propia Liddell, en su etapa más inicial, realizó un esquema sobre el proceso de creación de pasión, incluido en *LEDA* (1993), que reconocía el filtro de una construcción poética:



(Liddell, 1993, p. 91) Captura de Cristina Tamames.

Esta apuesta poética por las pasiones también se expone al riesgo consecutivo de provocar otras acciones incontrolables en cadena: los tormentos de vivir y de amar con intensidad, hasta expresar el dolor que supone estar vivos, exhortan a pensar que la situación de Angélica Liddell siempre se mantiene en un delicado equilibrio, susceptible de quebrarse con facilidad, dentro y fuera de su poética.

La poética de Liddell se encarga de (auto)situarse en la génesis de diversos acontecimientos violentos relacionados con su demanda de una expansión de las pasiones, no dependientes de criterios éticos o morales tradicionales. Además, el lugar de la poética se compagina con el tratamiento de la "masacre", lo cual consolida la palabra y el cuerpo como acciones permutables para encauzar la violencia real. Esta violencia se desafía con más violencia (poética) con la intención de volcar el aturdimiento —que inmoviliza cuerpos pero también cabezas— en sensibilidad. Por ello, no se debe obviar que ninguno de sus enfoques es ajeno al espectador, puesto que es un componente fundamental del aparato poético de la artista.

Ante este escenario tan fructuoso para el amor y/o el dolor y ante una ética interrumpida, cabría contener varios peligros básicos. Las pasiones adoptan perfiles variados cuya influencia mutua puede conducirlas a encrucijadas ya subrayadas, como pueda ser la conjunción del

[268] En términos similares entiende la creación Jan Fabre, que aúne brutalidad y belleza, es decir, manifestaciones del exceso. Múltiples veces repite el artista belga la insuficiencia de herramientas para quebrar cualquier suelo lingüístico de complacencia artística. La inclusión del campo semántico de la amenaza y la violencia aproxima la palabra a un inherente imperativo de la acometividad como parte de la belleza extrema. Véanse un par de ejemplos: "AMBERES, 5 de junio de 1986 / Quiero hacer obras de arte mortalmente bellas. / (Quiero construir armas utópicas / que defiendan la belleza)" (Fabre, 2017, p. 71) o "AMBERES, 16 de junio de 1986 / La agresividad va emparejada con unas cuantas señales físicas que / hablan una lengua propia (adicción a la belleza)" (Fabre, 2017, p. 73).

exceso y lo siniestro[269]. Además, el riesgo de recibir la violencia estetizada, desposeída del factor que activa la reflexión, abre una brecha sobre la posible futilidad de dichos caminos estético-performativos. Aunque Liddell, Marquerie y Fabre trabajan a propósito de la violencia, ninguno pretende quedarse solo en una estética espectacular. Otro sería el de evitar reproducir iniciativas y actitudes regocijadora en el sufrimiento[270]. La poderosa atracción hacia el padecer y la caída en la espiral del dolor injustificado podrían fomentar una duda emergente. Además, la implicación de lo trágico contemporáneo a su trabajo podía otorgarle unas claves de renovación y exacerbación del dolor hasta su no contención[271]. Incluso la dirección de pensamiento hacia lo real hace que se reavive el pulso pseudonihilista que, si bien tiene cierta pertinencia, debe ser muy matizado[272]. Es entonces cuando Liddell erige más férrea la pertinencia del dolor del yo como acto de resistencia, sin caer en sentimentalismos. Esto asienta una iniciativa más allá de los márgenes estéticos, algo que la artista reafirma ante la desconfianza generalizada de la ficción: "El sacrificio poético también es real" (2015, p. 106). Por tanto, pasión por lo real y la implicación escénica de la vida, una línea ya apoyada en Artaud (2011)[273].

Dentro del preámbulo a *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)*, aparece una advertencia: "Toda obra debería comenzar con una profecía: Para escribir el último libro/ conduciré a muchas personas hasta la muerte. […] Sé que alguien está observando esta larga escena de mi vida" (2016, pp. 35-37). En este arco creativo, Liddell no trabaja desde el *ethos* de la asesina, sino desde un estadio anterior: la génesis enunciativa primitiva, esto es, el epicentro de la catástrofe que radica, no tanto en su ser, sino en su lengua (y, simultáneamente, en su escritura). Esta es de la presentación como asesina en potencia mediante la articulación de la lengua. Acción, discurso, cuerpo, voz y acción de nuevo. Así la culminación del trabajo reside en su performatividad / "performancistidad" del

[269] Cobra total relevancia una afirmación de Castro Flórez que apunta una problemática pertinente: "Junto al «infantilismo», que no es ajeno a la violencia, en nuestro imaginario se produce una suerte de *monumentalización de la mirada perversa*, en la que aparece un miedo frente al otro o, mejor, una anticipación de la catástrofe inmanente a la dinámica del deseo" (2014, p. 187). A pesar de que podría incurrir en esta amenaza, el alcance y el procedimiento de dicha mirada son revisados constantemente mediante las actualizaciones de su poética.

[270] El desarrollo argumental de este punto ya ha sido contemplado en otros lugares de esta tesis pero, por pertinencia respecto al marco que se está armando, parece imprescindible mencionarlo aunque sea brevemente.

[271] En consonancia con lo propuesto en capítulos previos, no hay una concepción del artista como genio. El héroe romántico y su tragedia sienta un precedente moderno que se actualiza en el contexto de la posmodernidad: "El romántico vive en una ambigüedad que no acepta y su tragedia consiste en esto: ha de perpetuar el conflicto o morir (una manera, la única, de optar radicalmente por lo infinito). El ironista posmoderno, en cambio, vive esa ambigüedad y la acepta porque sabe que es posible vivir con ella y porque sabe también que existen los matices y que el conflicto dialéctico se origina precisamente por no saberlo y/o por negarse a asumir la contradicción" (Maillard, 2017, p. 70). Se fundamenta una dicotomía que Maillard se encarga de despejar apuntalado sobre el mecanismo sufriente. Poéticamente, Liddell aceptará este "pacto" con las pasiones pero especialmente con la inmundicia y el dolor, explicado como "don" preferente en su vida.

[272] De hecho, la escritora francesa Le Brun se preguntaba por este regreso paradójico: "¿Acaso el *exceso de realidad* lleva a no creer en nada o, al contrario, el hecho de ya no creer en nada es lo que trae la necesidad del *exceso de realidad*?" (2004, p. 157).

[273] Las interrelaciones entre el sujeto y la belleza, sean en jerarquías de inferioridad o no, se dirigen hacia la conjunción del artista con la vida y escena. Fabre, en *The servant of beauty,* trabajaba una voz en primera persona que se inclinaba por la servidumbre al arte y la belleza, no como modelador o hacedor de los mismos; un descubrimiento que proporciona un acceso a otra manera de entender el mundo: "No! I'm not as good as my marionettes / That wasn't an easy time / Because there was too little of everything / in my home / I soon experienced / that poverty is a provocation / I fled / again and again / to my 'patron' / And yearned inquisitively / for his strenght and intelligence / His powerlessness and anarchy / His stubbornness and tenderness / By I also discovered his strictness / A new master / means new rules / but in my case / it meant a lot more than that / Absolutely everything was new / A new world opened up / I had a world to gain / My option for the future / A passion for reality / translated into an artistic act / Monsieur est servi? (are you being served, sir?) / The servant of beauty / is here / So, for you, my audience / The first act […]" (Fabre, 2004-2009, pp. 167-168).

discurso lo cual, en clave monstruosa, también se explica en una teratología de la boca prolífica. Sin embargo, antes de incidir en esta perspectiva de trabajo, es necesario aclarar qué se entiende por prácticas de lo real.

Requeriría extensos recursos desarrollar la totalidad de ramificaciones de esta afirmación, por lo que se ofrecerá una breve aproximación. Concisamente, la exposición mediática de violencia diaria conlleva la normalización y aceptación de dichos actos, carentes de suscitar el cuestionamiento o despertar las reacciones. La integración de este consumo y la disminución de su impacto genera un estado común de inmutabilidad e, incluso, confusión hasta conformar una emocionalidad desnuda de sorpresa y novedad. Además, la concatenación de simulacros que imperan hasta sustituir la realidad por una hiperrealidad que disuelve los referentes, si se sigue al sociólogo y filósofo francés Jean Baudrillard (1978, p. 7).

La producción del acontecimiento acoge la labor reconfiguradora del marco de previa inscripción del "instante" con relación a la existencia y la modificación del mismo tras el evento. Por ese motivo, el filósofo esloveno Slavoj Žižek encabezaba su primer capítulo con una trinidad verbal "Definir, redefinir, enmarcar" (2014, p. 23). Su lectura como punto de inflexión de un modo concreto de entender el mundo subraya la necesidad de acercarse al acontecimiento como una de las herramientas actuales más estimulantes del pensamiento. Esto se debe a que nos inscribe en una dinámica de reformulación de un modelo y nueva alteración ante otro evento. Ampliamente conocida es la consideración del 11 de septiembre como médula espinal de la activación, principalmente, de las sociedades occidentales y como fecha y acontecimiento estructural a la hora de hablar de la incorporación de lo real a los debates contemporáneos. Si bien desde la reiteración de atentados y masacres contra diversos sectores de población hasta las prácticas de tensionar el cuerpo pueden constituir manifestaciones de lo real, la pregunta que formula Žižek reúne y actualiza lo fundamental: "¿No pretende despertarnos a nosotros, ciudadanos occidentales, de nuestro adormecimiento, de la inmersión en nuestro universo ideológico cotidiano?" (2005, p. 14). El propio Žižek avanza su respuesta y propone este eje: "[…] la pasión «posmoderna» por la apariencia termina en un retorno violento a la pasión por lo Real" (2005, p. 14). Con respecto al lugar de la escena en esta ecuación, Sánchez no puede ser más claro: "¿De qué modo el teatro en cuanto práctica artística puede colaborar a una transformación de la teatralidad social? Una teatralidad de la rabia, de la sinceridad enmascarada, del exceso que manifiesta el hartazgo, de la violencia simbólica que se opone a la violencia real" (2015, p. 55). La inmediación del horror poético-estético contribuye a desvanecer la insensibilidad que produce la escalada de violencia y su transmisión mediatizada. Desde estas premisas, se ejerce un ejercicio de resistencia mediante "le questionnement du réel" como "poétique de l'engagement" (2013, pp. 122-124) y postura literaria, como lo apoyara Sonya Florey en tanto que "il identifie des dysfonctionnements sociaux et des points de rupture dans la logique néolibérale" (2013, p. 124)[274].

Ante este panorama, la reivindicación del cuerpo adquiere su máximo esplendor. Annie Le Brun apunta la amenaza que este encarna frente al exceso de realidad, de ahí que la lucha por quebrar las inercias y simulacros pase necesariamente por el cuerpo: "[…] el desvanecimiento de la noción de autenticidad es inseparable del escamoteo del individuo y del cuerpo. […] en estas condiciones, el mundo entero se vuelve conforme a la *racionalidad de la incoherencia*,

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[274] No es posible conceder un espacio para otras teorías sobre el acontecimiento, pero sí es necesario destacar que, para Badiou, el acontecimiento tiene que ver con una situación histórica, pero va más allá: también se relaciona con la emergencia de una "brecha" que altera la forma de comprender existente previamente, la forma de ver el mundo (1988).

frente a la cual el cuerpo, con el mínimo de coherencia que implica, siempre cumple un papel de testigo incómodo" (2004, p. 163). Otra referencia que reúne todos estos conceptos es la propuesta de Foster, historiador y crítico de arte, sobre lo real, sostenida por dos enfoques articulatorios, de los cuales aquí aplica el segundo. Lo no objetual encuentra en esta línea su pertinencia: "[…] rechaza el ilusionismo e incluso cualquier sublimación de la mirada del objeto, en un intento de evocar lo real en sí mismo. Éste es el ámbito primordial del arte abyecto, que es llevado a las fronteras rotas del cuerpo violado" (2001, p. 156)[275].

Junto a la violencia de lo real, el desarrollo de las pasiones contribuye a sofocar el letargo de las sociedades actuales, lo cual desemboca en una revisión del papel de los instintos, lo cual devuelve a la intersección de la belleza y lo sublime. En diálogo con Van den Dries, Fabre lo aborda de la siguiente manera: "La belleza de los instintos es que podemos explorar los límites de las emociones extremas, las necesidades animales y las pasiones demenciales, y luego aprender de esa experiencia para equilibrar nuestras mentes. Vivimos en una sociedad en la cual los instintos son continuamente sofocados" (2013, p. 230).

En el caso de Liddell, las experiencias de lo real ejercen de enlace con el caso Sagawa y los atentados de Bataclan o Utøya, respectivamente considerados en *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)*, pieza central en la *Trilogía del Infinito,* y en *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* recogido en último lugar en la trilogía *El centro del mundo*[276]. En "¿Qué haré yo con esta espada?", la fusión del trabajo discursivo y el coreográfico permite articular un espacio común de las partes, por lo que se intercalarán en la siguiente aproximación.

Issei Sagawa, análogo a la figura de Ted Bundy o Jeffrey Dahmer, es presentado enunciativamente como un "tú" asesino-creador/poseedor de la belleza en tanto se entiende que, en la destrucción del ser humano, se puede hallar la sublimación de la propia naturaleza[277]. Esto se complementa con apelaciones a la deidad, en coherencia con las otras obras que integran la trilogía[278]. El acto de matar conforma la exploración de lo sublime, en ambos casos continuado

[275] Esta forma de entender lo real junto al trabajo en/con el cuerpo se distingue en diversas manifestaciones artísticas actuales como reivindicaciones de la teoría y crítica feminista. No obstante, hacer acopio de la multitud de ocasiones en las que se construye esta trabazón y surge una acción de protesta o denuncia que ocuparía todos los esfuerzos de una investigación en exclusiva. Tan solo por acercar un ejemplo se podría mencionar a Luiza Romão y su poemario *Sangría* (2017). No obstante, las propuestas de Angélica Liddell no toman este rumbo. Valga tener en cuenta otros ejemplos como que en *Dicen que Nevers es más triste* también se menciona el incendio de Notre Dame de París en la sección "Missing Children (Primavera)".

[276] Si bien es cierto que no hay textos publicados como poemas para acompañar esta explicación, sí es conveniente detenerse en los trabajos destacados a la luz de este enfoque porque influyen en la construcción de la figura "creadora de una poética prodigiosa" que puede reclamar a su hacedora, así como el monstruo hacía lo propio con Víctor Frankenstein. Por otro lado, estos trabajos se alejan de valores modernos para acercarse a herramientas y enfoques heterogéneos, más propios de la posmodernidad, con lo que se situaría en una posición híbrida. Esto se desenvuelve también al señalar los referentes de este trabajo, cuestión ultimada con la investigación de Velasco (2017): William Wordsworth, Aldous Huxley, etc.

[277] En este punto, merece la pena introducir un breve apunte teórico. Eagleton resalta que "People who destroy just for the hell of it are not exactly doing that. They tear apart strangers because they fear that they pose a threat to their own fullness of being, which is a reason of a kind. The group which threatens to negate their being must be annihilated because they signify the irruption of chaos and non-sense into their own world. […] Annihilating the other thus becomes the only way of convincing yourself that you exist. […] Only in the obscene enjoyment of dismembering others can you feel alive yourself. Evil is a self-undoing attempt to negate non-being by creating even more of the stuff around you" (2003, p. 256). En este sentido, se pueden recordar las conocidas palabras de Jean-Paul Sartre a propósito de la vida de Jean Genet: "The criminal does *not make* beauty —he *is* himself raw beauty" (1952, 2012, p. 98).

[278] Una necesidad imperiosa de entender es la que motiva que ciertos espectadores no alcanzaran a averiguar por qué en *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* había apelaciones y súplicas a Dios y al asesino a partes iguales. Así lo plasmaba Raquel Vidales en un artículo para *El País*: "Imposible no verse arrasado por ese universo desafiante e impredecible, aun sin entender alguna de las muchas referencias culturales y estéticas que contiene. No es necesario entender. De hecho, no se trata de entender, sino de lo contrario" (2018).

en la necrofilia, aunque solo el nipón alcanzó el canibalismo, como máxima demostración de posesión y como forma extrema de elogio de la juventud. En tanto se entiende el acto de asesinar como el momento de mayor expresión de la vida, el trabajo sobre el cuerpo se inicia desde el reclamo de la sexualidad *postmortem*, el deseo que traspasa los límites de la vida. El ser "la elegida", aquella que irradia la belleza, suscita finalmente la práctica de la antropofagia como forma de posesión completa de la vida y de lo sublime, la posesión del cuerpo por la muerte.

Toda la atención que reside sobre el señor Sagawa se trabaja desde la epístola, siempre bajo el intento de subrayar el aspecto común al emisor-receptor ficcionales, esto es, la capacidad de generar una necesidad de regreso a lo mítico, localizado en el asesino[279]. El objetivo parece alcanzar un pacto entre las partes para resolver el conflicto entre palabra y acción, esto es, el persistente dilema de la poesía como potencia: cada uno se encarga del crimen ajeno y sus repercusiones. Mientras que el crimen de Sagawa es el asesinato real de Renée Hartevelt, la transgresión de la firmante de la carta reside en su culpabilidad de desear las catástrofes y matanzas, otra forma de terrorismo poético en referencia a Fabre[280].

No se puede afirmar que el *ethos* que se despliega sea íntegramente el del asesino/a, sino la perspectiva paralela del "creador/hacedor" que puede colisionar y confundirse con la criminal. Sin embargo, la posición siempre se mantiene en la palabra, en el *performador* de estos actos[281]. El trasfondo del conflicto por la palabra y la acción se mantiene activo en la medida en que la figura elocutiva encarnada por Liddell es consciente de ser un peligro para el mundo y para el ser humano. Una poética personal que reclama las pasiones no deja impasible; se torna un monstruo efectivamente "personal" que persigue a su creador por la voluntad e imperativo de esa violencia pura y social, natural en el hombre, bien consista en matar a los padres, acostarse con las madres, desollar a los hijos o destripar hermanos. Así, la vulnerabilidad reside en el sujeto creador/enunciador; el reclamo enunciador de la violencia

[279] La Carta al Señor Sagawa se incluye en un apartado denominado "Un extraño delirio". He aquí unos fragmentos específicos: "Su acto irracional, señor Sagawa, restalla con la belleza de un látigo en el páramo apático de nuestras ideas. Es preciso ser mítico, y no un moralista, para aceptar por ejemplo la relación que deseo establecer con usted, de la misma manera que es preciso ser mítico para aceptar la relación del hombre con lo sagrado. Una cultura que deja de ser mítica, muere. Y por eso hace falta un canto que nos devuelva nuestro amor por el asesino, nuestro amor por Edipo, nuestro amor por el miedo. Nos urge reconocer nuestra fascinación por el criminal, debemos amarlo y delatarlo, y conducirlo hasta la horca locos de deseo, y ayudarlo a escapar momentos antes de su ejecución, y tragar su semen, y por amor devolverle al patíbulo. Llega un momento en que deseamos ver muertos a los que amamos. / El asesino simplemente tiene un deseo enloquecido de libertad. Y el hombre verdaderamente libre siempre está solo. Eremita frente a la joven bella, y peligrosa, y destructora, porque el problema de la Belleza se compone de seres destructores y destructibles. Ella, Renée, su Renée, era la destructora, y usted, el asesino, el destructible. Ambos sabemos que el Mal procede de una necesidad brutal de amor. El amor es ese precepto divino que ha dado lugar a toda la violencia extraordinaria que nos funda. / Usted devoró a una mujer y yo escribo. Pero usted y yo somos iguales. Todo procede del mismo instinto, del mismo vacío primordial. Se despedaza la carne porque se busca el origen, se destruye la belleza visible para alcanzar la invisible. De no ser por la abominación no existiría el reconocimiento. Para descubrir lo humano no nos queda más remedio que condenarnos. El hombre se reproduce contra sí mismo. / […] A veces artista y criminal coinciden en una misma persona. Es la única forma de resolver el dilema entre el arte y la acción, el dilema entre la pluma y la espada, el dilema entre la poesía y la vida, la verdadera vida. Cuando artista y asesino se funden, entonces se alcanza la cima. / Señor Sagawa, yo puedo representar su crimen, y usted puede representar el mío. De esa manera nos purificamos mutuamente" (Liddell, 2016, pp. 43-46).

[280] El paralelismo del artista belga con Angélica Liddell es muy evidente: "AMBERES, 17 de diciembre de 1980 / Tengo que escribir y dibujar / para ordenar mis exagerados picos y valles / de sentimiento. / ¿Escribo por eso en este cuaderno? / En este cuaderno puedo asesinar / a todo el mundo que quiero / asesinar o eliminar las cosas que quiero eliminar. / Soy un guerrillero de la belleza. / Creo en el terrorismo poético" (Fabre, 2017, p. 77).

[281] En la medida en que se introduce en el terreno de lo *megalo-*, se recuperaría la pregunta sobre el narcisismo. Al convertirse en un "negociador" a la altura del asesino, el *ethos* debe ser el señalado para conversar con él y abordar una responsabilidad en dicha existencia.

poética se realiza y dicho enunciador se convierte en víctima de su propio deseo[282]. Desde esta perspectiva, no es posible dimensionar las consecuencias de su exigencia, tal y como a su vez le ocurriera a Víctor Frankenstein.

Por tanto, solo hay una adscripción a un intento de alcanzar lo sublime y de dominar la belleza: en este caso, el asesino es el Otro al que el "yo" entiende y venera por su obra, como otro artista que desea poseer el poder de generar la belleza/ el horror[283]. Así lo concreta Liddell

[282] La predicción de los acontecimientos crea la idea, de nuevo, de la asesina en potencia. La selección combinada de los textos siguientes, trabajados mediante su proyección escénica en una pantalla, especifica una temporalidad que encuadra poéticamente la tragedia colectiva que sacudió Francia en 2015 en la sala Bataclan. El primero es "NUIT DU 13 NOVEMBRE 2015 À PARIS" en el subapartado 3: "Tres días antes de la matanza, el 10 de noviembre de 2015, escribí: «La certeza de no ser amada me hace sentir más libre en mi relación con el horror, en mi identificación con el horror, un horror que aquí en París ha concluido en pequeños episodios de amnesia durante los cuales no sé dónde estoy. Uno de esos episodios ha tenido lugar mientras observaba los cuerpos descuartizados por Jeffrey Dahmer, miraba cadáveres descabezados en posturas acrobáticas, miraba manos, penes y cabezas cortadas sin experimentar ningún sentimiento de repulsión, a veces consigo emerger de estas crisis de ausencia consumiendo pornografía, *bukakes* múltiples y brutales en la garganta y en la cara de las putas. Pero no hallo satisfacción si no veo a las putas al borde de la asfixia, de modo que sigo buscando imágenes hasta dar con vídeos de *bukakes* extremos donde a las putas se les pinza la nariz mientras les hacen tragar sables de carne humana, penes pantagruélicos, para conducirlas al borde del vómito, de la estrangulación. No me excito hasta no escuchar los eructos que acompañan a las arcadas y ver cómo las lágrimas saltan de sus ojos a causa del esfuerzo de la felación, y finalmente se relamen los labios untados de lefa con una sonrisa estúpida, como si el esperma hubiera atacado a su sistema nervioso. (El erotismo necesita la prohibición para poder realizarse en esta ruptura que nos hace naturales. No hay verdadero erotismo si el sexo no se opone a la ley de la vida. El placer es banal, el erotismo lo contrario. La mayoría de las veces el erotismo no es genital, consiste en dar patadas a un vientre donde germina un embrión, o en aspirar el dulce olor de la carne podrida.) Creo que hay un anormal dentro de mí que va creciendo cada vez más, excavando un vacío sin solución, un anormal que me empuja hacia la contemplación de la violencia como escapatoria para liberar la tensión de la humillación que entraña no ser amada. Antes miraba tu foto. Ahora miro el cuerpo descuartizado y devorado de Renée Hartevelt, la joven holandesa a la que asesinó Issei Sagawa. Lo hago sin ningún estupor. (Aunque tal vez tu foto y la de Renée forman parte de la misma desesperación.) Pero me da miedo. Me asusta tanto que a veces pienso que tengo el deber de matarme.» // Si hubiera terminado con mi propia vida / el día 10 de noviembre / nada malo hubiera ocurrido en París / el 13 de noviembre. / Si me hubieran encontrado muerta / el día 10 de noviembre / en aquel apartamento de mierda de París, / si me hubiera encontrado muerta, / muerta de verdad, / nada de esto hubiera sucedido" (Liddell, 2016, pp. 196-198). El otro fragmento es el subsiguiente subapartado 4 "La noche posterior a la matanza": "Y el sentido de toda esta orgía de sangre y semen, / de eros y masacre, / que he dejado a tus pies, / hay que buscarlo precisamente / en mi lengua arrancada a tiros / la noche del 13 de noviembre de 2015 en París, / hay que buscarlo en tu brillante llegada / y en mi fúnebre despedida, / en ese intermedio entre tú y yo, / desgarro, / que se va llenando, cada vez más, / de cosas nefastas. / El sentido del matrimonio / entre la sangre que calentaba las aceras / y el esperma que chorreaba desde mi boca, / hay que buscarlo en esta desdicha en lógica alguna, / en este afecto incontrolable, / frondoso, lejano y profundo que siento por ti, / y que finalmente ha alcanzado proporciones de atrocidad. // Todo cuanto hago por ti y para ti se malogra, / como un feto con la cabeza malformada, / como si me bañara por las mañanas/ en el agua de una autopsia. / No comprendo la triste dirección / que han tomado los acontecimientos, / en mi naufragio escatológico, / hasta el punto de haber provocado una masacre / con la corriente de mi depresión. // Y tengo cada vez más ganas de enmudecer para siempre, / hacer físico tu silencio con el mío, / llevar una existencia muda y vacía, / porque mi búsqueda de la felicidad / siempre se traduce en muerte, / ni siquiera puedo sonreír / sin esperar las consecuencias funestas de la risa, / temo los breves instantes de alegría como una condena, / y por eso me guardo de la alegría, / porque las buenas noticias / me las traen los emisarios de las tinieblas, / quién sabe cuántas noches más de horror nos esperan, / quién sabe cuántos cuerpos despedazados / a causa de mi abatimiento, / quién sabe cuántos cadáveres / saliendo a través de los labios de mi herida, / porque lo que hago, no lo entiendo, / pues no hago lo que quiero, / sino lo que aborrezco, eso hago, / y mi boca se abreva de sangre negra" (Liddell, 2016, pp. 198-202).

[283] Se seleccionan tres fragmentos de "HASTIADA DE LA LEY, MIS PROTECTORES SON LOS ASESINOS" dentro del apartado "La espada", donde se evidencia la potencial criminal de deseos insatisfechos: "Si pudiera marcharme a matar leones, / y todo tipo de bellos animales, / y sentarme sobre el lomo ensangrentado de las fueras muertas, / y pensar en él, / y no escribirlo, / si pudiera asesinar a mi madre, / y no escribirlo, / estrellar sus sesos contra el suelo de la cocina, / matarla, matarla de verdad, / y no escribirlo, / no escribirlo jamás, / simplemente matarme o matar, / crear un ejército, / abrirme las entrañas, / descuartizar a su amante, / y no escribirlo, / no escribir que tengo ganas de matar sino realmente matar, / empuñar una pistola auténtica y matar, / matar a todos los que no me aman, / y talar un bosque entero. / ¡Talar, talar, talar! // ¿Dónde está lo real? / ¿Dónde? / ¿Dónde está lo real? // Señor, tengo unas ganas locas de matar, / de arrancar corazones, ojos y lenguas, / necesito los hechos y necesito la vida, / la verdadera vida, / y sé que no descansaré hasta conseguirlo, / mis vestidos quieren beber sangre. / No hay fuerza, ni ley, ni convención, / ni piedad que detengan mi furor. […] La ley existe para satisfacer la codicia feroz de los justos. / La ley existe para satisfacer la falsedad feroz de los justos. / La ley es como echarle sal a la carne podrida / para disimular el sabor que han dejado en ella los gusanos. / La escabrosa farsa de la bondad / se halla unida a una espantosa sed de justicia. /

en su entrevista en la Biennale de Teatro: "el teatro desde el punto de vista de la ley y de la belleza que no tiene que ver con la corrección ni con lo social ni con lo político, sino que nos devuelve todo aquello irracional que nos corresponde, todo aquello primitivo que nos corresponde hasta el punto de amar al asesino" (2016)[284].

La aniquilación de la juventud se aborda desde la enunciación, desde el diálogo sobre esos acontecimientos. En la necesidad de no quedarse en una convención de réplica sino de traspasar la voluntad de acción, se posiciona y reivindica el asesinato de Renée Hartevelt para resolver el problema de la belleza. No obstante, el compendio coreográfico de la puesta en escena en los Teatros del Canal (Madrid, 2018) concentraba a siete mujeres con los rasgos físicos de la propia Hartevelt; altas, rubias, bellas y jóvenes, una simulación de potenciales víctimas como cuerpo múltiple. De hecho, el alcance más completo de la experiencia de lo real se apoya sobre la construcción en escena a medio camino entre cuerpos coreográficos e imágenes —la muerte de la joven se reproduce con la imagen del cadáver y el círculo de mujeres rubias que saltan junto a Liddell a modo de ritual de alabanza, en base a la juventud perdida (TEXTO Nº V)[285].

Cuando se sobrepasa el entorno de la ficción y se entabla el uso informativo de sucesos reales para un trabajo escénico, sea de pensamiento o de experiencia de lo real, dicha comunión adquiere la doble magnitud entre la creación y la performatividad. Esta línea es lo que lleva a Patricia Úbeda Sánchez a hablar de "escritura corpórea" en Liddell derivada del trabajo con el dolor (de otro) (2019, p. 3). Los mecanismos son siempre el lenguaje y el cuerpo: "La palabra debe influir a manera de bisturí. Liddell conoce los límites del lenguaje; lo coloca en un estado primario para que la belleza aparezca a través del borde, del resquicio y de la herida. La incisión marca los cuerpos, relata su violencia y los expone a nuevas agresiones" (2019, pp. 4-5). Por otro lado, la apreciación se desenvuelve de forma orgánica, muscularmente. Esa necesidad de la belleza, de que se realice lo sublime (en el horror), se afrontará mediante la lengua, en su sentido más físico[286]. En ese extremo resurge no solo la admiración, sino también el dolor. Este

---

Los plazos inexorables de la ley / son el único y raquítico confín de los que nada sueñan / y los que nada imaginan. / ¡Aparta a los justos de mi costado! / Que todo sea contrario al bien, te lo suplico, / que todo sea contrario al bien. / Hastiada de la ley mis protectores son los asesinos, / si Dios ama a los asesinos por qué yo no voy a amarlos. / Todos los asesinos del mundo / lo son en nombre de mi tristeza. / Condenados a matar a padres, hijos, hermanos. / Condenados a ser perseguidos por ello / desde el día de su nacimiento. / Condenados al fuego de su propia existencia. / Condenados a cumplir la palabra escrita o dicha en el útero, / en la zarza ardiente o en el universo / antes de la Gran Explosión. […] Y hastiados de la ley estallamos, / asesinos por fin, / de amigos y de enemigos, / y al estallar el grito nos libera, / y nos sentamos a un banquete / donde se sirve carne de caballo, de hombre y de perro, / hartos ya de las víctimas, / y comemos, / nos comemos a las víctimas que nos denunciaron / por ser nosotros irracionales" (Liddell, 2016, pp. 175-183). (TEXTO Nº IV)

[284] Es más, López Rejas en *El Cultural* indica que Liddell ya está trabajando en una pieza denominada "Caridad" sobre "mi inclinación a amamantar a los criminales" (2021).

[285] Parece razonable la analogía de las mujeres rubias de Angélica Liddell con los servidores de la belleza, tal y como los percibe Fabre. Estos se entrenan en el rigor de sus cuerpos, lo cual los lleva a controlar su presencia en el entorno y sus movimientos. El trabajo desarrolla su principal virtud en la naturaleza procesual. Véanse estos dos fragmentos de diario: "ALDEN BIESEN, 19 de marzo de 1987 / El guerrero de la belleza es un actor, bailarín o cantante cuyo / cuerpo se ha convertido en signo de su personalidad y carácter. / Intenta ser plenamente consciente de su cuerpo y de su cuerpo / en relación con el tiempo y el espacio. Esto le capacita para / tomar las decisiones adecuadas, es decir, ha ejecutado las acciones / adecuadas en el momento adecuado, en el lugar adecuado y de modo / correcto. / La disciplina es la técnica que el actor, bailarín o cantante debe aprender / a utilizar para alcanzar el nivel deseado. / Su propio cuerpo es además tanto fuente como objetivo final" (Fabre, 2017, p. 105). "BERLÍN, 28 de junio de 1988 / Los guerreros de la belleza deben vencer la oposición o la / resistencia a través de la fuerza mental. / El habla, el manejo de la lengua, es una lucha física e interna del /probar y del estar de camino. Todas mis representaciones llevan / dentro soterrado o desenterrado el tema del mito de Sísifo / (la ambición no es nunca el objetivo final, pero sí el estar de camino)" (Fabre, 2017, p. 170).

[286] De nuevo aquí se transcriben unos fragmentos del apartado "El orgullo de nada" de *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* bajo el título "EL ALIENTO": "A más antigüedad más valor, / cuando a mí me parecía lo contrario, / en aquel tuberoso almacén de residuos, / a más antigüedad / más insoportable era el hecho del nacimiento, / a más antigüedad más error, / precisamente por no ser antigüedad / sino decrepitud. […] Y súbitamente ocurrió

perfil clama a una fisicalidad orgánica con lo cual circunda la performatividad: la emisión de voz, la garganta que articula.

No se pretende originar un simulacro del lenguaje y crear así un relato, sino que la crudeza acompañe tanto al ser artista como a la presentación escénica de los actos, mismo ante las apelaciones directas a Sagawa. El trabajo escénico con el terror real, así como en la base del texto, conlleva riesgos: beber de unos acontecimientos reales en su incorporación en la ficción puede conllevar el peligro que revela Pavis ante la introducción de lo abyecto representado y su integración como constructo estético en la pieza (2018, p. 14), que se conduce desde los actos del señor Sagawa hasta los atentados de Bataclan. Esta necesidad de regreso a los hechos es afrontada desde la disolución de las perspectivas firmas y únicas:

> Esto quiere decir que la dialéctica de la semejanza y lo Real no puede reducirse al hecho elemental básico de que la virtualización de nuestras vidas cotidianas, la experiencia de que estamos viviendo cada vez más en un universo construido artificialmente, da origen a una irresistible urgencia de «retorno» a lo Real, de recuperar un asidero firme en una «realidad real». Lo Real que vuelve tiene el *status de otra apariencia: precisamente porque es real, es decir, a causa de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla* (Žižek, 2005, p. 20)[287].

La pertinencia de la inmersión en lo real apunta a estados de crisis como estudia la profesora Carol Martin, especializada en artes escénicas: "[…] an emerging theatre of the real that directly addresses the global condition of troubled epistemologies about truth, authenticity and reality" (2010, p. 3). De hecho, aclara ella misma un poco más adelante mediante una conexión evidente con Žižek:

> Theatre of the real's strategies are often postmodern, especially in asserting that truth is contextual, multiple, and subject to manipulation; that language frames perception; that art can be objective; that perspectives proliferate; that history is a network of relationships; that things occur by chance; that the performer can be a persona and not necessarily a character in the theatrical sense; that theatre includes the quotidian; that the then, now, and soon-to-be can coexist on stage (2010, p. 3).

Todas las elecciones de atentados en Liddell se realizan después de conocer las consecuencias de los acontecimientos, por lo que existe un marco de pensamiento sobre los mismos. Las

algo inesperado, / involuntario como la empuñadura de la espada / al caer desde el cielo en la palma de mi mano / porque los primeros frutos, / el final de la tormenta, / la luz de la luna, / y los reflejos dorados caben en la palma de una mano. / Y entonces sucedió que de la podredumbre, / de la boca ominosa de nuestro acompañante lerdo, / nació un rosal. / ¡Nació un verdadero rosal! / Me dije, no he de mudar su aliento en un rosal / sino que la peste me ha de enardecer tanto como un rosal. / ¡Y en ese momento nació un rosal! / Un rosal con los tallos gruesos y sedosos / como las anguilas, / un rosal vigoroso que reconocía su nutriente / en el denso rocío que impregnaba mis bragas / y las invadía. / Lo que inflamaba mi sexo no era el deseo, / sino el problema de la Belleza, / y era el problema de la Belleza / lo que me arrojaba en la marea repulsiva / de aquella boca apestosa, aspiraba la repulsión como se aspira el incienso. / […] Me rendí a la halitosis empedernida, / como a un horizonte carbonizado, / por ser la Belleza lo que nos pone en contacto / con lo negro del mundo, / y lo negro del mundo nos impulsa hacia lo bello, / siguiendo una fatalidad perfectamente circular, / sin escapatoria posible del círculo ni del retorno, / completando una y otra vez el arco que nos ampara" (Liddell, 2016, pp. 90-97).

[287] La tipografía cursiva no es mía.

motivaciones de los perpetradores de los atentados de Bataclan y de Utøya —fueran religiosas, políticas, etc.— no adquieren importancia. Tomar estas matanzas como materia prima tiene su relevancia en generar "el acontecimiento" mediante la reintroducción de la violencia —también sobre los cuerpos en escena tensados hasta el agotamiento—, el cuestionarse su origen y la balanza belleza/horror[288]. Angélica Liddell aporta su propia visión del acontecimiento creado en escena del cual se infiere una conexión inevitable con el lenguaje, tal y como se aborda en capítulos previos:

> El acontecimiento escénico como posibilidad implica someter al lenguaje estético a un estado permanente de crisis. La crisis estética se halla vinculada a una beligerancia política, a una militancia civil. Habitar la crisis del lenguaje estético tiene que ver con una reconfiguración profunda de lo social, significa enfrentar la ambición intelectual a la iconoclasia castradora, implica un esfuerzo de comprensión más allá de las apariencias, de lo comúnmente establecido, la crisis estética tiene que ver con progreso y no con la inmutabilidad, con la posibilidad de cambio y no de inmanencia, la crisis estética tiene que ver con una responsabilidad moral con respecto a la problemática del mundo y de lo bello, la problemática del mundo es también la problemática de lo bello (2015, pp. 48-49).

De este modo, la exploración del acontecimiento provoca efectos en todos los ámbitos. Induce a reforzar la carga política, social, etc. con base a quebrar cierto sentido de la estética. La faceta liberadora del lenguaje pasa por romper los esquemas establecidos. El epicentro del acontecimiento se sitúa en lograr el sacrificio escénico:

> El sacrificio poético no solo nos extrae de la masacre también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión, la cobardía y el adocenamiento de nuestras sociedades ordenadas. La masificación tiene su correspondencia patológica en la masacre (Liddell, 2015, p. 101).

Aun es más clara cuando añade que, si bien el sacrificio ofrece una resistencia al Estado, también trabaja una dimensión espiritual:

> El poder del sacrificio poético reside en la oposición a lo colectivo, a la opinión general, es decir, a lo general hegeliano, es decir, al soporte del Estado. […] El sacrificio redime con su violencia poética individual la violencia real colectiva, la violencia del Estado. Y, por otra parte, el sacrificio revela mediante lo exterior la violencia espiritual (Liddell, 2015, p. 101).

Por este motivo, aunque no se trabaje con la perspectiva de los asistentes aquella tarde a la sala Bataclan, la obra no huye del tratamiento del debate ético-estético (o del compromiso de

[288] Valga puntualizar que, al formar parte de Europa, París o Utøya son marcos de guerra que, para un consumidor del trabajo de Liddell, son más cercanos y por eso, la preocupación por los sucesos descritos interpela al europeo promedio directamente. Butler recoge en su libro *Marcos de guerra* que "la manera en que soy encontrado, o sostenido, depende fundamentalmente de las redes sociales y políticas en las que vive el cuerpo, de cómo soy considerado y tratado y de cómo esta consideración y este trato hacen vivible o no dicha vida" (2010, p. 83). Por ello, existen marcos normativos que evidencian una visión hegemónica e imperialista del mundo. Pero el debate político es materia de otro capítulo.

abordarlo). La ubicación en el origen de los hechos y la responsabilidad de la perpetración reavivan la posición "hacedora"[289]. Se aleja de ser un espectáculo de la violencia con la investigación de un prisma de enunciación que padece la responsabilidad y la culpa. Respecto a la centralidad de estos acontecimientos terribles, la lectura de Liddell se retrotrae hasta jornadas previas, a modo de diario, para señalar la culpabilidad de la lengua, el órgano de llamada a la belleza, el eje de su reivindicación y la tragedia de sus consecuencias. Por ello, la expresión física de dicho horror, que comienza en el cuerpo y acaba en los cuerpos ajenos, se gesta en la garganta. La lengua es espada, arma de reivindicación capaz de generar la violencia poética que redime de la violencia real[290]. *"Poseer la cosa real"* teoriza Velasco "¿Cómo? convirtiendo la información en horror y confrontando al espectador con el disgusto que producen el caos, el desorden y el mismo cuerpo" (2017, p. 122). La presentación frontal de Liddell con los brazos y la boca abierta entrega el cuerpo a su exposición completa, además de performarse y cobrar plena significación la pregunta que da título a la obra *Qué haré yo con esta espada* (FIGURA Nº VII). La doble dimensión de la boca construida sobre la carne actualiza el debate entre la vida poética y el salto (sea más amplio o más pequeño) con la vida real a través del cuerpo. Si la poesía puede ser acción, el texto como acción performada que adquiere toda su dimensión en escena no puede prescindir del cuerpo[291].

Desde el lugar del espectador, la mirada anhela vías de escape no alcanzadas ante el trabajo con acontecimientos de exterminio de población. El investigador de artes escénicas Sánchez, en sus *Prácticas de lo real en la escena contemporánea,* observa así:

> La inverosimilitud de hechos absolutamente reales, la contundencia con que se van construyendo y dibujando los cuadros, las escenas del terror, provocan en el lector —o espectador— un sentimiento contradictorio: el deseo de conocer toda la verdad choca con el espanto, la admiración hacia los testigos con la

[289] Esta explicación se acompaña del fragmento inicial del subapartado 10 "El último verso siempre termina con la palabra «estrella»" de "NUIT DU 13 NOVEMBRE 2015 À PARIS": "Soldados, aquí estoy, prendedme. / Soy yo esa a la que buscáis. / Soy yo la que pidió una guerra / para resolver el problema de la Belleza, / por nostalgia de la Belleza. / Soy yo la que os puso en peligro con mi espada. / Soy yo la única responsable / de la matanza del 13 de noviembre en París, / lo hice con la lobreguez de mi pensamiento. / Aquí estoy. / ¿No vais a apuntar directamente a mi cabeza? / ¿No veis que esta locura es eterna / y debéis protegeros de mi desolación? / La desolación es siempre una profecía. / ¿No os dais cuenta de la gravedad de mi influjo? / ¿Cómo evitaréis el desenlace fatal / que provocaré con las ondas de mi agotamiento? / ¡Por el amor de Dios, reventadme la cabeza ya! / Porque necesito los hechos y necesito la vida, / la verdadera vida, la verdadera acción, / ¿no comprendéis que el escritor / desea ser un verdadero criminal? / Porque este puto doble mundo de la poesía te vuelve loco, / te vuelve loco, / y en el fondo lo que desearías es matarte o matar, / la muerte real, / nostálgicos de la antropofagia de los dioses, / envidiosos del canibalismo real, / hartos ya de la ficción, / deseosos de empuñar las armas que vosotros empuñáis, / destruir, destruir en serie de una vez por todas y descasar" (Liddell, 2016, pp. 231-232) (FIGURA Nº VI).

[290] La implicación del cuerpo artísticamente en el reclamo y protesta por las limitaciones enunciativas aparece con frecuencia ligado a reivindicaciones políticas. Por este motivo, Lorena Saura Cuenca recogía la propuesta "Lengua" (1973) de Olga L. Piojan en una exposición titulada "Cuerpo presente. Censura y performatividad". Las fotografías de la boca obturada por la lengua plegada sobre sí misma mostraban "[…] el cuerpo como un nuevo lenguaje impregnado de un fuerte anhelo de libertad" (2018, p. 131). Por el lado más poético, los títulos de poesía actual que apuntan una semántica análoga y una dinámica de ruptura se ejemplifican con Chantal Maillard y su *La herida en la lengua* (2015), Emily Dickinson y *Palabras como espadas* (2019) o Anne Sexton y *Mi boca florece como un corte* (2020). Bien por lo confesional, la fragmentación u otros factores mantienen conexiones con el trabajo de Angélica Liddell, aunque lo singular de esta artista habite en el terror sublime a la lengua; es decir, su prodigioso poder.

[291] Se evidencia la especificidad de las partes del cuerpo y su refracción fragmentaria. Casi una "deploración" del cuerpo, en la definición aportada por la RAE, sentir viva y profundamente un suceso (2001). Valérie Arrault y Alain Troyas explicaban así la "apertura" del cuerpo: "Una nueva barrera que bloqueaba la libertad de lo irracional, de lo pulsional puro y bruto es vencida, y su desaparición favorece la inversión axiológica general inculcando el placer del desplacer" (2019, p. 352). Así, la lengua como el organismo monstruoso puede materializar en Liddell la unión entre dolor y vida, a su vez capaz de mantener su reflejo sobre la escritura.

> consciencia de que ningún castigo será suficiente ni tampoco mínimamente reparador, y que ante tal horror no cabe el castigo, ni en la tierra ni en el cielo, que la destrucción y deshumanización nos enfrentan a la materialidad y a la inmanencia más que nunca. De ahí la necesidad del oratorio, para compensar tan fuerte choque con lo real […] la esperanza de encontrar un indicio de salvación. Pero tal indicio no existe (2012, p. 199).

De este modo, otras vías de provocación de forma subyacente se abren con el diálogo entre la (no) belleza encarnada y la asunción de sus riesgos, que van a colocar al espectador en un entorno de riesgo: el de su propio reconocimiento y exposición al otro.

> […] existe una conexión entre esa estética sin belleza y la provocación, la provocación entendida como acción política, como aquello que hace peligrar la seguridad del espectador, aquello que le hace evidente el conflicto entre lo real y la realidad creada, conflicto sin el cual resulta imposible extraer algún tipo de conocimiento. El objeto se vuelve violento, desafía las convenciones más dañinas, pierde su inocencia, construye, con su violencia estética, una simetría que castiga la violencia real. […] La finalidad del arte, por tanto, no es únicamente el goce estético sino adecuar la idea al goce estético. […] De cualquier modo, esa estética sin belleza […] pretende ante todo evitar la complacencia, la vacuidad autorreferencial, y el sentido inofensivo de lo estrictamente bello, porque lo estrictamente bello como finalidad tiene más que ver hoy en día con el diseño chato y la pirotecnia evasiva que con el concepto de «sublime». […] Lo estrictamente bello, pues, exige lo sublime […] (Liddell, 2015, pp. 53-54).

En Liddell, la reaparición de lo sublime y el debate en torno a lo ético se complementan no solo para "recuperar" lo sublime mediante cierta revitalización de lo metafísico-trascendental, sino para avanzar y desembocar en lo que propongo delimitar como lo sublime destructivo, inherente a cada individuo por ser partícipe de la humanidad y de su reproducción, dicho esto en sentido no solo biológico sino, ante todo, cultural y sociopolítico[292]. Esto culmina sobre el espectador en la expectativa de desarrollar una episteme autónoma ante la mirada sobre la escena (o incluso la página)[293]:

> El espectador presencia un acto no ético, pero no puede dejar de admirar y amar el sacrificio, que también es odio por sí mismo, por su parte oculta, que acaba de ser revelada. […] El público es aquel que desea presenciar el acontecimiento del sacrificio, a pesar de encontrarse la ética en suspenso, […] Cuando dejamos en suspenso la ética, trabajamos con «una forma moral del mal». Gracias a la

[292] Emparentar este concepto implica ser consciente de toda la tradición filosófica que arrastra. En un sentido y una aplicación muy distintos a los desarrollados aquí, Alberto Santamaría incluye este sintagma en *El idilio americano: Ensayos sobre la estética de lo sublime* (2005) al hablar de lo sublime tecnológico en la era eléctrica y nuclear.

[293] Cabe repensar si, en este proceso, la lectura de sus textos en papel como los poemas no garantiza la conquista de esas herramientas ya que suele ser la performatividad completa mediante la presentación de ella en su cuerpo —que come tierra, que señala su "lengua-espada", que toma los muñecos hasta la saturación— la que permite alcanzar y estimular más complejamente ese escenario de pensamiento. En este sentido, cobra plena significación la afirmación de Sánchez: "Porque se da en la acción, la ética es corporal" (2017, p. 23).

> suspensión de lo ético el espectador llega a conclusiones morales, suspendemos la ética para que el espectador la adquiera (Liddell, 2015, p. 113)[294].

Puede que este aspecto quede tan atravesado como oculto tras la imagen que el imaginario crítico ha querido o privilegiado conmemorar de Angélica Liddell:

> […] lo que de verdad le ofrece el acontecimiento escénico al espectador es la posibilidad de desear y recordar. Los objetos quieren ser en primer lugar deseados, y más tarde recordados. Se entregan al deseo y al recuerdo del espectador. Se trata de hacer penetrar pacíficamente el derecho en ese placer difícil que es el goce estético. Y digo pacíficamente porque cada vez que un hombre comparte junto a otros hombres un acontecimiento escénico reproduce a pequeña escala la experiencia utópica de la felicidad universal, en ese lugar en el que todos están a salvo, completamente a salvo y en paz (Liddell, 2015, p. 56).

Este párrafo aporta una dimensión no apuntada previamente sobre los objetivos que aborda el trabajo del Liddell sobre el espectador, más allá de lo epistémico y, hasta cierto punto, ético-político. Esta invitación a la reflexión, que podría localizar su respuesta en la propia construcción del yo durante toda su poética, no es la única pregunta abierta que se formula. "¿Cómo resolveréis el problema de la Belleza?" se reitera hacia el público integrándolo como productor de valor, incapaz de contestar.

Actos de unión efectiva de belleza-horror, perpetrados mediante la masacre de la juventud, desplazan la atención de *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* a *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* donde se tratan los acontecimientos de la isla de Utøya. Aunque las motivaciones originales de Anders Behring Breivik eran ideológicas —tal y como está ampliamente documentado (Åsne Seierstad, 2013; Aage Borchgrevink, 2013)—, el punto de encuentro con Bataclan continúa siendo la presencia de la juventud (perdida).

En vez de heroificar la figura de Wendy o de apropiarse de la experiencia, la enunciación de la voz se ubica en el recuerdo de la matanza que acompaña a Wendy en su trayectoria vital hasta China, aunque se alterna con textos más expositivos a modo de noticiero oscilante hacia el ensayo[295]. En este contexto, la generadora matriz es Wendy hasta derivar en un yo-Angélica. La puesta en escena refrendaba esta distribución según el profesor francés Yvon Le Scanff:

---

[294] Ante un sintagma tan destacado como "acto no ético", podría existir una posibilidad de remitir a Bajtín, cuyo pensamiento alberga un trasfondo ligado a Buber, Levinas o Ricoeur. Muy sintetizadamente, para Bajtín, actuar de manera ética se relaciona con el otro. Así lo explica: "Comprender un objeto quiere decir comprender mi deber ser respecto de él (mi orientación obligatoria), comprenderlo en su relación a mí dentro del acontecimiento singular del ser" (1997, p. 26). Liddell no realiza menciones a Bajtín, pero sí se puede mencionar que el sacrificio del yo es por la otredad, ya que todo el trabajo de Liddell contiene un "ofrecimiento" a la sociedad, aunque también es posible que haya algo purgativo del "yo" en el proceso.

[295] He aquí un fragmento: "[…] When we grow up that we have to forget the ideals of/ youth and find strenght. / […] Duerme, Wendy, duerme, / mi pequeño monstruo de amor. / Sueña entre las cintas amarillas de tu venganza. / Permíteme sentir piedad por tu desdicha. / Somos los muertos los que debemos sentir piedad / por los vivos. // Tú eres médula abrasada y yo soy Utøya. / Tú eres la soledad del mundo y yo soy Utøya. / Tú eres ceniza enamorada y yo soy Utøya. / Tú eres el odio incandescente y yo soy Utøya. / Tú eres amor jamás correspondido y yo soy Utøya. / Tú eres Shanghái y yo soy Utøya. // Cuando quieras acabar con tu propia existencia / sólo conseguirás estar viva una noche más / y yo seguiré a tu lado, / te acompañaré hasta Shanghai, / mi pequeña, mi pequeña Wendy. / Eres dulce, lo sé, eres dulce. / Estaré a tu lado para consolarte, / para aliviar tu dolor, / contándote una vez más, / herida por herida, muerte por muerte, / la única historia que te consuela, / la triste historia de Utøya" (Liddell, 2014, pp. 111-113).

"Mis en relation sur le mode de la performance scénique, ces trois éléments forment une sorte de rhizome deleuzien qui se déploie en trois directions mouvantes (Wendy à Utøya, Wendy à Shanghai et Wendy-Angelica) autour du motif obsédant et élégiaque de la jeunesse perdue […]" (2013, p. 389)[296]. Tras la puesta en escena de la pieza en el Festival d'Avignon, la entrevista a Angélica Liddell también traza el mismo panorama: "La pérdida de la juventud es el camino que lleva directamente a la soledad. […] Yo lo vivo con muchísimo dolor. […] Y esa es la razón por la que Wendy se venga de todo eso asumiendo la matanza de Utøya, su única posibilidad es liquidar a la juventud para no ser dañada […]" (2013).

La huida de la banalización del caso se consigue mediante la trabazón de avances sobre el acontecimiento que permiten tanto otros puntos reflexivos de llegada como la distancia del sufrimiento. No se pretende la reproducción del mundo, sino "reelaborarlo", rehacerlo. Bajo diversos ejemplos de lo real, centrados en genocidios, en manifestaciones artísticas, Sánchez comentaba al final de su capítulo que a veces esta práctica puede responder "[…] a la misma necesidad de añadir complejidad ficticia a la realidad, con el fin de sustituir una complejidad que si bien es irrepresentable, sí puede ser indicada" (2012, p. 209). La presentación del discurso se explica por Irene Alcubilla de la siguiente forma: "Angélica, lejos de pretender suplantar la voz de aquellos que experimentaron ese dolor, intenta aproximar en el plano individual, en la superposición de monólogos, en el contacto físico, ambos sufrimientos [el de los cuerpos vulnerables tanto en este caso como en otros]" (2018, p. 99).

Mientras que la incorporación de dichas bases del acontecimiento y su trabajo performativo enclavan las experiencias de lo real, la huida de Wendy da lugar a una convergencia con la obra de James Matthew Barrie. En este caso, la voz de Wendy en contraste con la de Peter Pan —tradicionalmente el sujeto de juventud perpetua— encarna la juventud perdida tras las matanzas y en los riesgos de la vejez, bajo su dimensión más peyorativa, que se concentran sobre la "inadecuación" social de esos cuerpos. El régimen de la ausencia de la belleza por la vejez también determina la restricción de los idealismos, una visión vital más propia de la madurez asentada y conforme consigo. De hecho, todo sirve de apoyo para su posterior conversación con Peter Pan donde se produce una dislocación, incluso también en el interior de la ficcionalidad. Peter Pan huye de toda humanización al igual que Wendy hace lo propio de todo posible crecimiento, además de la distorsión de la isla *Neverland* o la capacidad para volar[297].

Por otro lado, nunca se obvian las consecuencias ni del acontecimiento ni del contacto con lo residual del mundo, con la inmundicia. A Wendy se le asimilan unas labores de creación que, de nuevo, ahondan en la tarea del escritor. Estas tareas distorsionan la ficcionalidad que desvela el mismo don que conectaba la carta de Liddell al señor Sagawa: la capacidad de vislumbrar la peor parte de la humanidad. Toda la sección/canto 11, llamada "La isla", presenta un matiz reflexivo y una perspectiva personal, de forma paralela a la denuncia que esgrime *Lesiones incompatibles con la vida*, al tomar la misma dimensión de una presentación de sí que, sea más o menos ficcional, traba cierta correspondencia con una "decisión" real y tal vez una cierta

[296] La FIGURA Nº VIII plasma el momento en el que se pregunta "¿Dónde está Wendy?".

[297] Aquí se transcribe el fragmento dialógico preciso: "Peter: Podemos matar a alguien. / Wendy: ¿Matas a mucha gente? / Peter: Me dedico a matar a gente los fines de semana. / Wendy: ¿Sólo los fines de semana? / Peter: Esa es la diferencia entre una isla inventada y la misma isla hecha realidad. / Wendy: ¿Nunca tienes miedo? / Peter: Soy tan maravilloso que hasta el viento de los disparos me hace volar. / Wendy: ¡Tú nunca has matado a nadie! / Peter: Para mí lo real y lo fingido son exactamente lo mismo. Por ejemplo, tú podrías ser mi madre. Tienes edad suficiente para acostarte con tus propios hijos. / Wendy: Yo soy como una niña, Peter, yo no quiero tener hijos" (Liddell, 2014, pp. 120-121)

voluntad de investigación[298]. Complementario a este texto, se descubre otro más donde se especifica la concreción del don de observar lo horrible del mundo, de nuevo pseudoficcional[299]. Nacer genera la desgracia, por tanto el empleo de dicha vida se enfoca al esfuerzo por separarse de aquello(s) que soporta(n) y defiende(n) la ley. Úbeda Sánchez afirma: "La otra cara del mal es la mezquindad, Liddell la describe a través de cuerpos maquillados. Son cuerpos que engañan, que evitan el horror y la barbarie. La mezquindad es contraria a la maldad ya que se oculta bajo el artificio y adorno" (2019, p. 9). En un último lugar, es necesario recoger un fragmento de *Dicen que Nevers es más triste*, donde se produce el encuentro real con la tumba de una víctima asesinada en Bataclan[300].

[298] La referencia más pertinente es la siguiente: "[…] Si tuviera que estar pendiente de herir o de no herir, de / ofender o de no ofender a las personas a las que conozco, / no podría describir el mundo, / no podría hacer bien mi trabajo, / no podría pensar. / Así que los veo por dentro. / Los veo por dentro. / Escucho toda esa epilepsia de justificaciones. / Los más ruines utilizan desdichas de todo tipo / para justificarse, / para librarse de la responsabilidad de sus malas acciones. / Utilizan un cáncer, una violación, un suicidio. / Y qué vas a hacer, los escuchas, los escuchas. / Pero los ves por dentro. / Lamentablemente ninguna desdicha nos libra / de ser despreciables. / Así que los ves por dentro. / Y sólo ves suciedad. / Y el llanto no hace más que aumentar la suciedad. / A más llanto más suciedad. // Mi trabajo consiste en examinar mi propia escoria. / Y la escoria de la que están hechos los demás. / ¿Qué esperaban? / Si alguien se dedica a examinar su propia escoria / es normal que le salte a los ojos la escoria de los demás. / ¿Qué esperaban? / Me salta a los ojos. // Y no sólo necesito aislarme de los demás para prote- / germe de los demás, / también me aíslo de los demás para no herir a los demás, / porque tarde o temprano la escoria me salta a los ojos, / así ellos pueden seguir disfrutando de su casa de la para- / dera alcohólica universal, / ruidosa, tonta, absurda. / Como esos aparatos universales que funcionan en todo / el mundo y en cualquier parte, / besuqueándose, abrazándose sin sentido, en fin, / pasándolo bien. / Les gusta la gente. / Piensan que todo el mundo es bueno. / No les culpo, también necesitan olvidar sus vidas, / pero no los soporto. / Lo que más me irrita es no poder distinguir a los unos / de los otros. / Me irrita que se parezcan tanto los unos a los otros. / Me irrita que sean multitud. / Me irrita que se parezcan tanto, tanto, tanto, los unos a / los otros y que sean multitud. / Me irrita parecerme tanto a ellos y ser multitud. / Me gusta la gente a la que puedo distinguir entre la / multitud. / Me gusta la excepción" (Liddell, 2014, pp. 147-149).

[299] He aquí el mentado: "Para mí la vida ya no puede ser diferente a esto. / es como nacer castaña, / con los ojos marrones, / es como medir 1,60 centímetros. / Esas cosas no se pueden cambiar. // Darse cuenta de todo es una carga, / es una desgracia. / Darse cuenta de todo y tener que hacer como si no / pasara nada, / es una auténtica desgracia. / Darse cuenta de todo y ver cómo los demás no se dan / cuenta de nada, / es una auténtica desgracia. / Ver la vida constantemente amplificada por una lupa / gigantesca, / es una auténtica desgracia. // Pero ya he aprendido a vivir así. / He aprendido a alejarme cuando noto que empieza / el hundimiento. / He aprendido a soportar el hundimiento. / He aprendido a gozar de la euforia tras emerger /del hundimiento. / Aunque ése es el estado más peligroso. / La euforia me convierte en una persona absolutamente / vulnerable, / y es entonces cuando los demás aprovechan para / abusar de mí, / y abusan. / Abusan, / se exceden, / me aniquilan. / Son unos cerdos / como cualquier cerdo. / Y entonces vuelve la decepción / y la desconfianza / y el cansancio por todo cuanto conozco / y el hundimiento. // A veces me gustaría un hundimiento definitivo. / No hay nada más agotador que una resurrección. // Pero ya he aprendido que la vida es esto y lo veo normal. / Para mí sufrir es lo normal. / Por lo tanto también veo normal que los demás sufran. / Forma parte de mi mundo monstruoso de sufrimiento / porque llevo metida en ese mundo nauseabundo desde / que nací. // Si alguien me dice que está angustiado yo le digo «te / comprendo, me pongo en tu lugar, entiendo tu angus- / tia» y pienso, / es normal e insuperable. / Vivo en un mundo de sentimientos insuperables, de / taras, de lesiones de nacimiento, y lo veo normal. / Para mí sufrir es lo normal" (Liddell, 2014, pp. 156-157).

[300] Aquí se facilita el texto referido que forma parte de una entrada de diario: "Noche 35 de invierno. Me he desmayado al saber que estás en París. 24 de enero. […] Iba yo ensimismada con el fantasma de tu preciosa cabeza cortada, estupefacta ante la casualidad estelar que guía nuestras vidas, la tuya y la mía, como si alguien superior estuviera escribiendo el libro y estuviera además pendiente del cumplimiento, iba yo ensimismada en estos pensamiento, cuando paseando sin orden ni objetivo, mirando los rostros de piedra que sobresalían de entre la nieve adornados con coronas naturales de líquenes, iba yo ensimismada, digo, cuando mis pues se han detenido sin razón aparente. He mirado. He mirado a mi izquierda impulsada quién sabe a causa de qué resorte del espíritu. He mirado. He mirado a la izquierda, allí donde se encuentra el ángel. He mirado tal vez con los ojos de Edipo en mitad de la epidemia. Todo lo que se mira es mortal. Entonces, he mirado. Sobre la lápida, de factura reciente, se esparcían varias fotos de una joven de 21 años, plastificadas en tamaño cuartilla, todas en blanco y negro, corazones de broma, flores frescas, utensilios para cuidar el jardín juvenil que la rodeaba, y destacando entre todos los elementos se alzaba una pequeña placa dorada, con apariencia de trofeo, que no podía llegarse a leer desde la distancia a la que me encontraba. / Procedentes de algún lugar estratosférico me han alcanzado dos reflejos, el deseo de acercarme y un temblor, y una intuición terrible ha empezado a congelar la punta de mis dedos. Tu imagen se ha abalanzado sobre mí condensando toda la oscuridad del cielo de París. Con pasos cortos y vacilantes he llegado hasta la tumba. Me he inclinado para leer la placa dorada, he leído, e inmediatamente mis rodillas se ha doblado hasta tirarme al suelo. He caído. No he pedido a nadie que me sostuviera. He caído. He quedado sentada en la tierra helada, frente a la sepultura, y de pronto ha estallado en mi pecho un

Con todo esto, de nuevo es preciso resaltar la implicación de la vida civil. Es más, el tejido entre arte y vida es un lugar común a los tres creadores. Esta cohesión se materializa en esa fusión en el momento único, en el instante. Fabre expone una voz que declara años de dedicación dependientes y en busca de la belleza[301]. A propósito de Marquerie, con una curiosa similitud con la percepción del instante —que también es escénico—, apoyaba Cornago: "Frente a la palabra fija e inmóvil del texto, la palabra escénica se revela como un elemento más de ese mundo vivo y real de la escena, que sólo existe en la fugacidad de un instante del que participa todo el cuerpo" (2005, p. 41). El puente de búsqueda de la belleza, nunca estable, igualmente es trazado por Marquerie y afirmado férreamente en sus trabajos[302]. Una lectura "genuina", a modo de declaración, de las tres propuestas creativas de los artistas contemplados en el capítulo acerca sus principios artístico-poéticos a la vida del creador, pero en esta investigación se perciben más bien coherentes desde una postura literaria concreta, sin desmerecer los puentes que se encargan de imbricarla con su ser/sujeto creador hasta aumentar la sensación de totalidad[303].

Tras este desarrollo de la lengua como génesis primitiva del horror, conviene detallar el *ethos* de la potencial asesina o criminal en poemas, que indirectamente alimenta la presentación de sí mítica como artista solitaria (e incluso como artista suicida). La consideración, la enunciación pero, sobre todo, el reconocimiento como "la asesina" se alcanza con la consumación completa del acontecimiento, tras el instante que permite constatar los hechos y cambiar la nominación. El desdoblamiento del yo trabaja con la necesidad de reconocerse como asesina y así, nombrarse y revisar su naturaleza. Véanse los siguientes poemas de *Una costilla sobre la mesa*:

La calle me hace sangre,
me arranca las tripas,
me agota de existencia ruin,
me vence y me encierro
siempre libre para asesinar (Liddell, 2018, p. 163)

llanto como una granada, como si alguien me hubiera abierto el costillar y me (260) hubiera arrancado las lágrimas con un puño de espinas. En mi garganta cerrada por el dolor, atrancada por el llanto, solo podía articular el nacimiento de una súplica, un sentimiento que hasta ese instante no había conseguido liberar por más que había gritado hasta la agonía desde aquella noche infausta. / «¡Perdóname, perdóname!», le repetía una y otra vez a la chica muerta, lo hacía en completo silencio delante de su cuerpo enterrado, «¡perdóname!, ¡perdóname!», gritaba en mi interior mientras acariciaba la inscripción de la placa, se lo gritaba con la misma fuerza con que se lo podía gritar a mi madre y a mi padre, incluso a ti, *perdóname*, ninguna otra palabra interrumpía ese lamento ni las lágrimas. Había llegado el tiempo del perdón. / Completaba así el luto debido, liberando un sufrimiento que había pesado como una roca en mi pecho durante años y hasta ahora no había sabido transformar más que en espada. / En la placa que reposaba sobre la lápida de la joven podía leerse la fecha y el lugar de su muerte, 13 de noviembre de 2015, sala Bataclan. París. / *Cada uno de tus fragmentos forma el mundo*" (Liddell, 2019, pp. 259- 261).

[301] En *The Servant of Beauty: Seven Monologues for the Theatre*, se recoge este fragmento: "My 'patron' is beauty! / And tonight, before your very eyes, / I shall take the ultimate step / 'C'est un petit pas pour l'homme, mais un pas de géant pour / l'hummanité ('It's a small step for a man, one giant leap / for mankind') / I want to be neither / heir nor imitator / In the name of romanticism / the true avant-garde / I want the vital intensity / of a unique act / The step from an unofficial / to an invisible existence! / I shall justify my life / in the service of beauty / Oooooow! […]" (Fabre, 2004-2009, p. 166).

[302] En *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*, existe un fragmento digno de mención dentro del apartado "Retrato de un caminante I": "Detestaría olvidar la esperanza que albergo, / por el hecho de compartir de alguna manera este viaje, / que aunque presupongo con tantos horrores, / tiene como objetivo la búsqueda de la belleza, / aquella intrínseca al hombre, / la que emana de su enfrentamiento ante lo injusto y deshonesto. / Olvidad las postales e imágenes corruptas por su uso y abuso / y buscad la belleza en los límites del dolor, / en los resquicios de las sombras / y en la rebelión del hombre ante el hombre" (Marquerie, 2005, p. 194).

[303] Esto ya ha recibido su atención previamente al tocar el desarrollo de la ética de (cada) artista.

Tras aceptar la necesidad de asesinar, el deseo de muerte se plasma entre lo recibido y lo emitido. La exposición genera el regreso a sí donde se admiten las pasiones. Por otro lado, la implicación de la pluma y de la escritura aportan el don y la maldición de enunciar el desprecio, en última instancia defectuosa por la palabra, desde su voluntad de ser mítica. Esta potencial asesinada, inducida desde su labor creativa, desea ser otra:

> ¿Qué haré para librarme de este mal?
> ¿Cuándo terminará la última plaga?
> Si clavara un cuchillo en mi propio pecho,
> ¿también sería una asesina?
> Puesto que no canto para hablar de mí,
> sino porque deseo ser otra (Liddell, 2018, p. 177)[304].

Surge una enunciación relevante: ya no la certeza de que "Yo es un otro", en plena herencia de Rimbaud, tal y como lo repitiera Mora y después lo documentara (2016, p. 224), sino la voluntad de ser algo que no soy en pos de la liberación de la potencia de la pasión de matar, aun si esta es justamente su mayor pujanza crítica.

De una forma más completa, la divergencia de claves se manifiesta en binomios: así se enlaza con Fabre en *The Emperor of Loss* (1994-2005) que también introducirá la confusión del asesino y el suicida, el mayor acto de inmolación y de vulnerabilidad[305]. Al respecto, la propia Liddell entreteje lazos con uno de los referentes modernos más señeros: "*Nuestro doble aparece siempre para decirnos que es el más fuerte y acabar con nosotros. Cuando le clavamos el puñal para librarnos de él, somos nosotros los que nos desangramos. ¿William Wilson? ¿Eres tú?"* (Liddell, 2019, p. 25)[306]. Hasta aquí el acto de crear enunciativamente el "monstruo", individual y social, junto a las reflexiones éticas y políticas. Véase ahora la (posible) creación real.

[304] En otro orden, este procedimiento poético del "yo" y el "otro" es denominado por Mora "bisolución": "[…] relación que se establece en un texto literario entre la esquizofrenia del personaje central y la partición de éste en dos o más personajes que se presentan ante el lector como diversos, cuando en realidad son uno" (2016, p. 55). Véanse también estas entradas de diario de Jan Fabre que resultan muy pertinentes. El primero dice: "AMBERES, 7 de junio de 1979 / ¿Cuántos Jan Fabres existen? / ¿Padezco de esquizofrenia? / Hablo con todos ellos, /a veces incluso en voz alta. / En mi estudio. / En la calle. / ¿O esto es simplemente interrogarme a mí mismo?" (Fabre, 2017, p. 37). El siguiente se entrelaza con este: "AMBERES, 10 de mayo de 1980 / Mis autorretratos: una investigación / sobre el desdoblamiento de mi persona" (Fabre, 2017, p. 59). También sobre autorretratos es el próximo: "AMBERES, 20 de junio de 1986 / ¿Por qué dibujo autorretratos? / ¿Estoy dibujando a mi enemigo? / Quizá lo que menos pueda soportar es la contemplación de lo que se parece / a mí y, sin embargo, es tan distinto de mí" (Fabre, 2017, p. 73). Por último: "AMBERES, 9 de junio de 1989 / Un autorretrato. / Un deseo deforme / que ves en el espejo" (Fabre, 2017, p. 210). La intervención del espejo cesa y se actualiza desde los deseos y las pasiones que, en ocasiones, forman su propia autonémesis y le dotan de un discurso para existir.

[305] Aquí está el fragmento concreto: "Shall I carry my heart on my head? / Or shall I eat my heart? / Where do I begin? / Because like everything / it consists of two parts / Which would be the tastiest part? / The left side or the right side / Left and right are separated completely / by a partition / Or is it a mirror? / The left half and the right half again both consist / of two chambers / In which chamber am I now? / I'll just begin again / I can always / begin again / with the real illusion / It's the first time / I begin / and again / and again / I'm looking for / Perhaps… recognition / Do I exist? / Am I disguised as a mirror? / Or am I a dwarf / or an ape? / A deed or a dream? / A murder or a suicide? / What am I? / Perhaps that's why I'm practising? / And practice makes perfect" (Fabre, 1994, pp. 98-99).

[306] La tipografía cursiva no es mía.

4.1.2. Las estructuras estables: la familia

Dentro de las relaciones sociales, el primer fundamento que se conforma desde la infancia suelen ser los vínculos de consanguinidad. La familia se erige como el esqueleto más firme; el referente más inmediato y cercano a cada individuo. La construcción social de los lazos familiares y la posición de sus integrantes ha prefijado y establecido un modelo dominante de unidad familiar. Correlativas a él, surgen más posibilidades, en distintos grados de reconocimiento y normalización, que generan que se repiense y modifique lo que en cada sociedad se ha considerado el concepto (tradicional) de familia. Paralelamente, se desenvuelve un procedimiento análogo en el desarrollo del trato (entre cuerpos y voces): las formas de comunicarse y asentar nexos entre las partes también se estructuran sobre un esquema dechado y susceptible de reproducirse, sin olvidar los intentos de desafío. De este modo, las tensiones sobre los prototipos de familia y de funcionamientos dentro de ella, así como sus (re)presentaciones, pueden asomarse a un terreno sujeto a revisiones y cambios frecuentes.

En dicha oscilación entre la estabilidad y el riesgo, las distintas variaciones que conforman la red sistémica de la familia occidental diseñan un marco sobre el que se trabajan todo tipo de aproximaciones. Además, existen diversos factores sociales sobre el concepto de familia que interceden en la definición de la unidad entre los miembros sobre un espectro de favorecimiento o entorpecimiento de la constitución de una totalidad. De hecho, el abanico de estereotipos concernientes a la familia resulta muy extenso, aunque suela imponerse la línea más hegemónica de acuerdo con el contexto general en el que se ubique, que en este caso será la visión occidental contemporánea[307].

Como en todas las agrupaciones sociales, son muchos los artistas que desarrollan relaciones singulares con la familia: o bien se sienten y viven de una manera marginal o bien recrean, se alimentan o benefician de dicha segregación. Esto nutre diversas posiciones (literarias); desde los llamados malditos hasta los decadentes incluida la mitificación de las propuestas. De entrada, Fabre escribía en su *Diario Nocturno* su sentir ajeno a la familia, aun sin decidir una separación *per se*[308]. Un umbral análogo es el habitado por Angélica Liddell: su posición híbrida se constituirá por la necesidad de vivir escindida y simultáneamente mantener una relación firme con el marco para destruirlo completamente[309].

La familia se erige como núcleo base en el crecimiento del ser humano y para su iniciación social. También es la mínima unidad de conformación de una estructura colectiva, donde se suele albergar tanto la figura de "autoridad" que se asimila con el/los progenitor(es), como el igual durante la infancia. Asimismo, la prolongación de valores de socialidad y la imagen común que se tiene de los mismos, además de su estima, se evidencian como contenido de transmisión. A los progenitores se les suele conferir el valor de la actuación ideal y la encarnación de los principios rectos según cada sociedad; se instituyen como tradicionales significantes del ejemplo y el (buen) comportamiento. Así, en los diálogos y relaciones íntimas

[307] Sobre este tema, el sociólogo francés François de Singly tiene una publicación especializada sobre los cambios contemporáneos en la construcción de la identidad entre cónyuges y la de los niños por sus padres (2016).

[308] He aquí una breve entrada de diario: "AMBERES, 18 de diciembre de 1981: "He celebrado el cumpleaños de mi hermana Annick./ Ella tiene mi carácter. / Confío en que seamos amigos cuando sea mayor. / Al fin y al cabo, debe de haber alguien en la familia con quien poder forjar / alguna vez un vínculo. / Porque me siento un extraño entre ese fenómeno pornográfico / que se llama familia" (Fabre, 2017, pp. 109-110).

[309] En base a su inicial rechazo de las estructuras colectivas, tal vez sea esta perspectiva la más prolífica para la defensa de la individualidad por encarnar la primera gran obligación de compartir presencia y entablar una conexión dentro de unos patrones sociales reconocidos: "Tengo conciencia de lo justo y de lo injusto creo para poder tener una vida civil responsable, pero no me interesan la opinión común, la vida en comunidad. Es algo que me produce verdadera repulsión" (2016).

de sus miembros, el aprendizaje, especialmente cuando convergen distintas generaciones (en convivencia), y las expectativas de respuesta generan una base de transmisión de conocimiento inicial. La formación se garantiza mediante la instrucción de los miembros de mayor edad a los de menor. De ahí se colige que la primera iniciación educativa quede muy trabada con el entorno familiar. Igualmente, la familia integra los valores clásicos de la unión entre sus miembros, sobre todo los sentimientos incorruptibles así como la protección de los más mayores a los menores.

Asimismo, es necesario matizar que su compromiso político se perfila desde reivindicar la individualidad, por la descreencia en lo social. Si bien la herencia patrimonial que se basa en conservar y proteger la familia o la idea de bienestar como constructos sociales, las particularidades liddellianas engloban la suspicacia por el ser humano y su red de relaciones carnales, más allá de sus uniones sociales. También plantea "otras" formas de posesión, estas son, los deseos impuestos de padres a hijos principalmente para perpetuar aquello que se denomina "familia". Cabe destacar la falsedad de las uniones consanguíneas que frecuentemente reciben la etiqueta de indisolubles[310]. La supuesta "infinitud" de estas relaciones que la inercia social se encarga de perpetuar se disuelve ante la primacía de la belleza, la cual vuelve al centro del debate como atractivo que desea ser poseído:

> […] no hay mayor mentira que estos lazos de sangre, que valen muy poco cuando aparece un coño fresco que chupar o una polla negra que alquilar, o que no valen nada cuando prevalecen el fracaso, la frustración, el cansancio, el miedo, la enfermedad, y acabas necesitando los servicios de una *escort* que te ayude a no volverte loco en la habitación de un hotel, o el amante obeso con que engañar a tu marido, porque a esa edad no vas a encontrar nada mejor que un puto gordo, y porque la condición probada de la mujer es engañar.
> «El amor lo vence todo, pero el Tiempo vence al amor», esa era también mi venganza y mi ventaja: esperar (Liddell, 2019, p. 370)[311].

Desde la acrimonia y la erosión de cualquier idea de felicidad, comunidad o bienestar, Liddell se expone como productora de angustia y temores para despojar de lo impostado y lo suavizado. Pero para profundizar en ello es necesario revisar un contexto teórico. La familia tendría una lectura desde las estéticas de la segunda persona de Broncano y concretamente definidas como "las esferas de intimidad":

> […] Son espacios que están constituidos por las relaciones y vínculos, los movimientos y las acciones que solamente pueden ser definidos en segunda

[310] Visto desde el marco de la no perpetuidad de familias y la llegada de la decrepitud, la producción de un discurso de creación de muerte adquiere un sentido a la luz de las catrinas que José Guadalupe Posada retrató y que Angélica Liddell encarnó en *Via Lucis* (2016), concretamente en la página 91. La semántica clásica del personaje "La Calavera Garbancera" era explicada por Yngrid Fuentes, en un artículo para la BBC, "como burla a los vendedores de garbanzo, nuevos ricos que adoptaban un estilo de vida europeo y negaban sus raíces indígenas" (2018).

[311] Curiosamente, Fabre forja una reflexión paralela ante el rechazo de lo familiar y en tanto a la juventud, como principal colectivo portador de la belleza, tan desestabilizador como poderoso: "AMBERES, 26 de diciembre de 1988 / Hoy estoy completamente seguro: / he sido adoptado, / soy un expósito. / No tengo nada que ver, pero absolutamente nada, / con la idea de la familia. / (Soy el mirón que desea a jóvenes madres adúlteras y cachondas, / y que se corre rapidísimamente en éxtasis)" (Fabre, 2017, p. 188). En ambos casos y en contraposición a la reivindicación de la belleza juvenil, la acción del tiempo juega un papel ubicuo y todos los agentes efectúan dicho cambio, cuestión que la propia Liddell observa como su principal debilidad, pero también su herramienta más letal a largo plazo.

> persona. La segunda persona, el tú, el vosotros, implica en primer lugar la individualidad intrínseca del otro. No cabe un «tú generalizado», no hay universalidad en la segunda persona. Es intrínsecamente singular y situada. En segundo lugar, implica necesariamente el reconocimiento del mundo interior de deseos y creencias del otro […] aún bajo la existencia de desigualdades o asimetrías, se le concede al otro un conocimiento que no es el propio. En tercer lugar, entraña la existencia de vínculos emocionales constituidos por la empatía, la confianza y la autoridad, es decir, el juego mutuo de concesiones al otro de permisos y poderes sobre uno mismo. En cuarto lugar, la segunda persona se sustenta en el auto-reconocimiento de la fragilidad, precariedad y dependencia de la primera persona respecto a sus tús y sus vosotros. Envuelve pues, también, el reconocimiento de la ignorancia propia respecto a lo que el otro sabe (2018, pp. 263-264).

Todos y cada uno de estos cimientos son cuestionados y violentados en el trabajo de Liddell, quien también retuerce otras expectativas clásicas entre las partes, tales como el deseo de vivir o la inocencia. Además, aborda visiones intercambiadas entre la esfera de los niños y la de los adultos, con sus correspondientes distorsiones. La perversión de comportamientos forma parte de su poética: desde padres que encuentran su indignidad en procrear o madres que usan su maternidad como argumento justificativo de su tiranía social hasta hijos que, a pesar de no desear participar de su existencia, se sirven de ella para infligir daño/temor/horror. Es en este punto en el que se volverán a inscribir ciertas "extensiones" (paraliterarias) de Angélica Liddell.

En caso de intentar subvertir un marco fijo en el que se integran estereotipos tan férreos como el del padre, la madre o los hijos, la analista del discurso Amossy, que ha prestado particular atención a la presentación del sujeto enunciador en perspectiva retórica, señala la importancia de cuidar el referente sobre el que se trabaja:

> […] es posible subvertir el modelo: pero también en ese caso la imagen nueva solamente puede cobrar sentido en base al estereotipo que rechaza. Así, el padre que se presenta a sus hijos como amigos, rechazando todas las insignias de la autoridad y los modelos patriarcales, se define por oposición a estos —y, mediante la repetición y la multiplicación de esa presentación de sí, termina produciendo un nuevo estereotipo de padre moderno y descontracturado. Por ello, la dinámica de la estereotipación es decisiva en la construcción del ethos (2018, p. 62).

Es más, Amossy advierte de la necesidad de regular la construcción de sí y de unos posibles *ethea* en torno a un núcleo referencial —como la relación paterno-filial, en este caso— y sus dinámicas de poder:

> El grado de estereotipación y la libertad concedida al locutor con respecto a los modelos dominantes varían en función de los géneros de discurso que él moviliza. Cada género discursivo conlleva, lo hemos dicho, su propia distribución de roles. Esta disposición impone restricciones más o menos fuertes sobre la presentación de sí del locutor. Para asegurar el buen desenvolvimiento de la interacción, él debe plegarse a determinadas reglas y aceptar jugar el rol que le ha sido impartido (2018, p. 63).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al identificarse como lugar de enunciación que pretende ser fragmentado y expuesto para reflexionarse, la familia es resituada como eje activo, aunque pequeño, de protesta contra las bases dominantes albergadas en el propio concepto de familia. Esto es, como anticipo de la explicación posterior: lo singular de la propuesta de Liddell reside en el seno familiar, no hacia un poder externo causante de fuerzas opresivas, sino en las dinámicas intrínsecas de la misma. Eso diseña una direccionalidad particular y plantea hasta qué punto sugiere una tentativa de resistencia. Lógicamente tampoco el *ethos* desenvuelto por Liddell es único, sino que permite que surja una coralidad de voces aglutinadas sobre la médula familiar[312]. No obstante, aunque la multiplicidad dé opciones de desbocar el modelo referente, nunca se genera un caos enunciativo ya que la ilación se logra mediante la prioridad de unos *ethea* complementarios: esencialmente la madre y la hija.

El contexto teórico de la familia y el hogar contemporáneo, tan erosionado ante la disolución de fronteras entre las esferas de lo íntimo, lo privado y lo público, podría ocasionar dificultades en la atención a una estructura tan clásica. Aun así, de nuevo, el especialista Sánchez subraya las diferencias de la teatralidad acorde al entorno:

> La teatralidad en el ámbito social tenía la función de establecer normas de comportamiento entre desconocidos. […] La teatralidad familiar tenía la función contraria: establecer límites en las relaciones entre conocidos, evitando que los afectos derivaran en liberación de los instintos o en violencia. […] Precisamente porque la familia es el primer lugar de represión del instinto es también el lugar dramático por excelencia para representar la violación del tabú […] (2015, p. 39).

Se desarrolla una poética de la no estirpe, en términos estructurales, contra la familia[313]. El profesor de la Torre observa en su análisis del teatro de la violencia, pero principalmente en su discurso oral, "[…] que persigue el derribo de una serie de convenciones socialmente admitidas que condenan al ser a una existencia vil y lamentable" (2016, p. 721). En esas convenciones, se incluyen los lazos familiares por extensión de la estabilidad y la comodidad, amparadas por una lectura de comportamientos y hábitos sociales que le permiten pensar las tendencias de cierto sector de la población; los ciudadanos medios, asistentes al teatro, en última instancia del llamado *establishment*[314]. Alain Badiou había apuntado que la subjetividad occidental es la

[312] El espacio para todas las voces no siempre estuvo asegurado. En su repaso diacrónico por el concepto en cuanto órgano de poder, Hannah Arendt (2015) señala a la familia como un núcleo de dominio que elevaba al cabeza de familia por encima del resto de cohabitantes de su hogar y garantizaba la subordinación de todos sus miembros, sea cual fuere su estatus. Al margen del personal esclavo, los otros sujetos conformaban la llamada "ciudadanía pasiva". Esposito apunta que "planeaban perpetuamente entre los regímenes de personas y cosas" (2017, p. 41).

[313] Una cuestión relevante que aporta el experto en teatro Eguía Armenteros era la información que contenía el dossier que la compañía Atra Bilis presentó a la Comunidad de Madrid para conseguir las "Ayudas a la Producción Teatral 2003". En él, se incluía información sobre una pareja de filicidas ingleses que cometió torturas y asesinatos durante más de 25 años en su domicilio y ocultó los cuerpos en su jardín (2009, p. 95). Esto extiende sus ramificaciones bajo todo el *Tríptico de la Aflicción* y algunos de sus poemas.

[314] Al coincidir con el perfil que suele visitar el teatro, Marquerie revelaba a Cornago la importancia de descubrir al directo consumidor de tu creación: "Se ha consolidado una sociedad teatral muy conservadora que siempre produce lo mismo. La sociedad teatral, el medio del aficionado entusiasta, el mundo profesional, como mi abuelo, que iba todos los domingos al teatro, el público teatral asiduo de toda la vida, la crítica especializada, la administración y la profesión, han marginado absolutamente a un sector teatral, o nos hemos marginado nosotros" (2005, p. 140). Mucho más ácido, aun con un cierto paralelismo sobre el sustrato social, era Rodrigo García en la entrevista que realicé yo misma: "¿De qué vale un discurso disruptivo cuando tu público son neoburgueses que *van al teatro*? El mero hecho de *ir al teatro* a ver *esa clase de obras "comprometidas y/o modernas"* que yo mismo hago define a esas personas. No son de mi confianza. En el bar hablan de ideales

subjetividad de la clase media, que contiene vertientes como la satisfacción de sí misma y el miedo constante (2016, pp. 60-61), estímulos que Liddell espolea hasta destruir lo primero y enardecer lo segundo. A pesar de lo que cimentara Bauman sobre lograr la seguridad en base al sacrificio de la libertad y viceversa (2008, p. 27), el control de las pasiones y la reproducción de comportamientos correctos nunca es un procedimiento apto en estas exploraciones contemporáneas. La disciplina y la ley deben relegarse para localizar otros caminos críticos, por tanto se encarga de desarticular los discursos impuestos para investigar "otros" / los propios caminos.

Ya se han señalado la premisa de la abyección y, en este punto, es pertinente mencionar la aplicación de lo anti, que ya estaba en el historiador y crítico de arte Foster, a la perfidia amorosa actual que detecta el ensayista catalán Fernández Porta:

> *Ahora la crítica* anti *a las «formas perfectas» ya no cuestiona tanto los elementos técnicos y compositivos (la linealidad narrativa, la coherencia de los caracteres, la corrección lingüística como imperativo superior de la forma) como la* paideia *emocional que traen consigo (la concepción cívica de las relaciones, el idealismo psicológico, la corrección política como árbitro de los sentimientos)* (2010, p. 36)[315].

El intento de quebrar la homogeneidad emocional que permanece en el sustrato social pasa obligatoriamente por las pasiones y esto puede reavivar el debate ético, lo cual entra en contacto con la decisión individual de Liddell y sus prácticas si se sigue a Sánchez: "La posibilidad de una ética de la representación implica, en primer lugar, el reconocimiento del artificio que toda representación conlleva, es decir, aceptar que las representaciones no son contrastables con criterios de verdad, y que el sentido de las representaciones radica en su utilidad" (2017, p. 25).

La utilidad se mide, en este caso, en la busca de involucrar intelectualmente a su público además, explorar, mediante las redes que ella lanza, de la única "resistencia" posible en términos de Le Brun:

> Para oponerse a esta felicidad en la sumisión, a punto de imponerse como un arte de vivir, sólo quedan unos cuantos seres que, por *instinto*, escapan de ella. Únicamente gracias a su decidido rechazo de dar el menor crédito a un mundo cada vez más grotesco, todavía no se ha vuelto del todo imposible respirar. Si acaso existieran palabras, ideas, lugares que este *pensamiento célibe* aún no ha logrado neutralizar del todo, de cada uno depende ir a recobrarlos *salvajemente*. Ésta es la nueva "reconquista individual" […] Si algo aún puede empezar —lo cual no es del todo probable—, será únicamente gracias a este *sabotaje pasional* (2004, p. 252).

Unido al despliegue de las pasiones, surge lo escatológico. Las referencias para apuntalar esta idea podrían remitir directamente a Sigmund Freud. No obstante, Castro Flórez observa la naturaleza compuesta de dicha palabra, mismo hasta su apunte a la resurrección:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

humanistas que no practican. Son grises pero no tanto como para perderse una obra de teatro o una película 'rompedora'" (2020). Una desconfianza que también compartirá Angélica Liddell.

[315] La cursiva tipográfica no es mía.

> Es acaso normal que lo estético haya derivado hacia lo inmundo especialmente cuando nuestra imaginación completamente apática frente a cualquier tipo de provocación. […] Acaso no sea otra cosa que un intento de camuflar nuestra política higienista en el seno de repugnante, o, por emplear términos psicoanalíticos, de disfrazar el objeto *a* con lo abyecto artístico (2014, p. 180).

La anteriormente apuntada perversión encuentra su manifestación más eficiente en lo abyecto, en términos de la especialista en psicoanálisis Julia Kristeva. Los *ethea* familiares muestran una voluntad de desafío de toda base positiva:

> No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar… […] (2004, p. 11).

Congregar en un mismo contexto la realidad de los hijos, la mirada al espejo y las complejidades con respecto a los padres podría considerarse un caldo de cultivo perfecto para una lectura desde el psicoanálisis. No obstante, aunque no sea la metodología que se priorice, concierne insertar algún referente puntual para fortalecer la semántica conceptual de lo "malintencionado", lo "avieso". La concepción de lo siniestro que desenvolvía Freud, incluido en una publicación de E.T.A. Hoffmann en 2001, propuso una/otra mirada sobre lo cotidiano, que encontraba en la repetición y el doble sus máximos exponentes: "Lo *Unheimlich*, lo *siniestro*, […] está *próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general" (2001, p. 9). Una lectura más precisa del filósofo y teórico cultural Fisher se ocupa de cimentar la diferencia que este concepto mantiene respecto a lo raro y lo espeluznante: "Lo *unheimlich* freudiano se relaciona con lo extraño *dentro* de lo familiar, lo extrañamente familiar, lo familiar como extraño; la manera en la que el mundo doméstico no coincide consigo mismo" (2018, p. 11). Las precisiones de Fisher obligan a una distinción más firme en base a las cuales se encuentra lo raro, en tanto que *collage* o unión de cosas que no deberían estar juntas (2018, p. 12): "Lo raro trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo «doméstico» (incluso como su negación)" (2018, p. 12).

En un contexto en que la belleza y el horror se muestran unidas, los peligros florecen incluso en la infancia. Esta vulnerabilidad (enunciativa) se fija muy claramente tanto desde el *ethos* de la madre como desde la niña. Elsa Palavrakis recuerda a su hija asesinada en un monólogo que deja traslucir que la huella del horror se aloja en la naturaleza de la belleza *per se*[316]. Por otro lado, en *Yo no soy bonita*, estrenada en 2005 en el Museo Nacional de Arte Reina

[316] Aquí está el fragmento de *El Matrimonio Palavrakis*: "Chloé tenía siete años y era preciosa. No había nacido criatura más linda en decenios. No se tenía noticia de semejante hermosura. Las madres me pedían los bucles de su deliciosa cabellera. Todas querían tocar sus bucles. Todas. Hay bucles del pelo de mi hijita en todas las casas. La invitaban a todas las fiestas, ganaba todos los concursos de belleza, ganaba siempre. La retrataron miles de veces. Era preciosa, preciosa. Cualquiera que se cruzara con ella empezaba a adorarla instantáneamente. Cuando sonreía, dios mío, cuando sonreía… Nada era tan dulce como su sonrisa. ¡Nada! Pero las niñas hermosas siempre llevan una manada de lobos a sus espaldas, seres perversos surgidos de las entrañas de la tierra con el único objeto de destrozar la pureza. No son capaces de enfrentarse a lo bello sin aniquilarlo. No se detienen hasta no dar con la niña más preciosa del mundo, y entonces piensan que la belleza es injusta, que la belleza engendra lascivia, y sólo desean destruirla. Porque mi hijita era uno de esos seres encantadores que poseen la capacidad de reducir a sus

Sofía y editado en *La desobediencia, hágase en mi vientre* (2008), la negociación como la no poseedora de belleza trata de desligarse de ser posesión de un hombre corrupto[317].

Aunque en ambos casos, la amenaza parece surgir desde fuera del seno familiar, inminentemente el peligro en el interior no tarda en aparecer: tan solo por señalar un ejemplo, la señora Palavrakis acaba por señalar a su marido como pedófilo y principal predador y a ella misma, como un cómplice silencioso (2011, pp. 52-53). Por tanto, cabe sumergirse en la presentación de (una variedad de) *ethea* que rechaza(n) las relaciones familiares, no solo al entablar una oposición al concepto de "formar una familia", sino que también al incorporar lo inquietante a las mismas, sea en la forma de lo siniestro, lo raro o lo espeluznante. Desde esta perspectiva, la obra de Enrique Marty sobre la familia y sus miembros, a la manera de mosaico, apunta hacia lo oculto en dicha estructura[318]. Así se asevera en la página web del Museo Reina Sofía sobre su exposición del 1 de abril a 14 de mayo (2000) en el Edificio Sabatini:

> El traslado de las fotografías a formato pictórico sirve a Marty para insertar en sus imágenes un sentido equívoco, de inquietud, en la que la distorsión evidencia de modo directo y expresivo la existencia de múltiples pliegues que difuminan la visión amable que preside la imagen artística de los grupos familiares. En cambio, Marty aborda de una forma diferente el retrato de grupo. En lugar de presentarlo en una única imagen, opta por desplegar un entorno espacial, en el que cada protagonista cuenta con un espacio propio. Todo ello alude tanto a la identidad individual de cada uno de los miembros de la familia, como a las distancias, próximas, pero en ocasiones insalvables, que se abren entre ellos (2000).

De forma semejante, queda claro que las relaciones paternofiliales serán entendidas por Liddell desde el tormento de sus partes. La brutalidad de forzar y consumir los cuerpos, artificiales o naturales revierte la atención sobre la carne. La extinción, en este caso, se orienta desde una voz poética ejecutoria que encuentra la belleza en la intervención del fuego sobre la familia. De regreso sobre los poemas de *Los deseos en Amherst*:

> Huele a muñeco quemado solamente le he prendido fuego a las
> cabezas - formaban una familia eran tan pequeños tan ridículos
> me los podría meter a todos en el útero ¿cómo explicar la naturaleza
> que oculto? Hay un salvajismo herido hay una bestia teatral y patética
> hay secretos con lombrices _ _ hay cosas hay cosas dentro el peligro
> de vivir con un litro de gasolina en el cuerpo arder cualquier día cuando

semejantes a la más absoluta de las fealdades. Nadie corre más peligro que las niñas hermosas, nadie lleva más sombras tras la nuca. Las niñas hermosas, allá donde van son acompañadas por el horror" (Liddell, 2011, p. 44).

[317] Este es el fragmento de *Yo no soy bonita*: "Yo no soy bonita ni lo quiero ser. / Yo no soy bonita ni lo quiero ser. / Yo no soy bonita ni lo quiero ser. / Me dice el barquero. / Las niñas bonitas no pagan dinero. / Lo dice cantando. / Escupiendo testosterona rancia sobre la niña más blanca. / Gobernado por los músculos inferiores. / Con esa confianza fecal en sus genitales. / En su dominio, en su abuso, en su poder. / Y los labios semejantes a dos invertebrados viscosos. / Mostrando su dentadura parda. / Como si llevara basura en la boca. / No me mates, barquero, por favor, no me mates. / ¿Qué consecuencia tendría mi muerte para las niñas que / crecen? / ¿Qué consecuencia tendría mi muerte para las niñas / muertas? / Si mi muerte tuviera consecuencias para las niñas muertas. / No me mates, barquero, por favor, no me mates. / Te dejo que veas la muerte bajo mi vestidito rosa. / ¿Puedes ver como trabaja la muerte bajo mi vestidito rosa? / Las niñas estamos para eso, barquero. / Para el dominio, para el abuso, para el poder" (Liddell, 2008, p. 19).

[318] Este nexo entre Liddell y Marty no es casual, puesto que ya existió una colaboración entre ambos en algunas de las *performances* de la artista.

> no tenga muñecos cerca es bella la vida nada tan hermoso como ver a tu madre envuelta en llamas (Liddell, 2007, p. 25)

Conviene retomar los enfoques de lo real de Foster para destacar la exploración del ilusionismo distorsionado. La "enajenación de objetos infantiles" mediante alteraciones en escala o proporción y toques monstruosos (2001, pp. 153-154) se observa claramente en el rótulo *Yo no soy bonita* con base en la conocida canción popular. Del mismo modo, los bebés de plástico y el uso de juguetes, que se introducen en sus poemas, copan las *performances* del *Tríptico de la Aflicción*. Específicamente, en *Once Upon a Time in West Asphixia o hijos mirando al infierno*, las cabezas de dichos muñecos que se introducen en partes o extensiones del cuerpo de su *performer* anclan perfectamente el trabajo con lo real, más allá de los eventos del subapartado previo (FGIURA Nº IX).

Las manifestaciones de rechazo mediante el cuerpo operan simultáneamente, no de manera integrada, a la enunciación de la boca. La lengua discurre hacia una dirección que adelanta o predice las (no) implicaciones del cuerpo: la conexión entre la boca y los órganos reproductores como formas paralelas y complementarias de la expresión del odio.

> Vomito profecías gracias a los dedos sucios de las comadronas -vírgenes y cochambrosas con el pulgar ensangrentado acarician mis amígdalas - la boca se me llena de hijos no deseados se me llena de parto también de asco también de odio no hay lugar para nobles pensamientos al fin el esperma sale como un salto de bailarina beoda contra los ojos de las mezquinas que contribuyen a la plaga (Liddell, 2007, p. 153)

De mismo modo son actos de repulsa tanto los enunciados como los perpetrados mediante el parto. Esta doble dimensión, de atención distanciada pero de ejecución paralela, atraviesa poemas y textos teatrales hasta el punto en que mientras se sigue cuestionando el grado de ficcionalidad, sus enunciaciones componen una suerte de manifiesto que toma su forma más firme en *Lesiones incompatibles con la vida*[319].

Aparte de reiterar en primera persona, de manera declarativa, las claves que se han ido avanzando, la conducta y el comportamiento sostenidos evidencian un "ser" resistente y un germen de desconfianza, por su anhelo de perfección o la estabilidad. La presentación sólida del "yo" como la figura que encarne el desastre, el abandono, la marginalidad también incluye el pesimismo que es lo que erige una posibilidad de pensar más allá. Ahí reside la responsabilidad contraída de Angélica Liddell. En este sentido, Enrique Marty afirma a la inclinación teatral de su trabajo en una entrevista con Javier Díaz-Guardiola: "Yo entiendo la crueldad del compromiso del artista para desmontar la sociedad, para hacerla añicos inmisericordemente" (2014). El anhelo del fracaso no se construye solo sobre su susodicha afirmación sino sobre el reconocimiento como tal. Por tanto, no se desarrolla una dinámica de

[319] Resulta interesante leer, al menos, un fragmento que presenta un proyecto de vida y una base postural: "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 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 imbécil. / Alguien debe quedar como excremento, alguien debe fracasar / definitivamente. La ausencia de hijos me ayuda a ser excremento / y a fracasar" (Liddell, 2011, p. 161).

atacantes y víctimas. Ante lenguas que no se activan y quedan obsoletas, la pugna por el insulto es constante: la identificación con la humillación motiva a su vez que ese "yo" desee humillarlos más:

> El exantema que devora mis pechos incurable las lenguas
> de mis queridísimos amnésicos saltan en un plato blanco tan blanco
> como un rostro sin venas blanco como un plato muerto ¿por qué ya ni
> siquiera me afrentáis? - un insulto ¡un insulto! (Liddell, 2007, p. 113)

Esto deriva en que todo reciba una lectura, de nuevo, casi declarativa que se traslada a *Dicen que Nevers es más triste*. Como en todas las manifestaciones de su trabajo, este desdén y (re/des)pliegue sobre el dolor también acapara la perspectiva personal, que define claramente la presentación de sí y su postura (literaria). Este fragmento conecta irremediablemente con la *Llaga de nueve agujeros,* compilada en *El sacrificio como acto poético* y citada previamente, donde se reivindicaba la devota elección del dolor:

> […] *Candidata a todas las exclusiones, en mi certificado se indican el número de azotes, las purgas y las sangrías. Vuestras noches monótonas y familiares son la policía de mi internado. De mis palabras se elevan vapores negros que llaman a la puerta de vuestras ordenadas ciudades, golpe, golpe, golpe, aquí estoy, abridme, soy la bruja, recoged a esta inútil social, esta que os dice que todos vais a morir, proceded a la ablación de mi lengua, encerradme, ponedle candados a mis bosques, porque en el mundo de los sensatos no quiero contraer la sensatez que no padezco, no quiero formar parte de su grisalla contagiosa y de sus inhibiciones. Rechazadme, porque os rechazo. Proscrita de vuestras cenas familiares con hijos, el apartamiento es el dolor donde reino* (Liddell, 2019, p. 393)[320].

Los artistas, por tanto, menoscaban la integridad no solo de los componentes y actuaciones familiares, sino también de sus relaciones y comportamiento. En esto también reside la transgresión de Liddell: el rango de acción al que afecta. En él, se incluye el nacimiento/ el parto.

4.1.3. La mirada sobre la descendencia

Más allá de las interrelaciones personales, la columna vertebral de la estructura de familia en Liddell reside en el hecho de engendrar. Se presenta el miedo y el desafío a la procreación desde sus primeros poemas, de forma paralela al posterior *Tríptico de la aflicción*. Así, Pedro Villora atestigua:

> Si su poemario anterior, *Los deseos de Amherst* —escrito en 2002 aunque publicado en 2007—, se relaciona con sus primeras obras en el rechazo de la procreación como expresión de una concepción política del cuerpo, se diría que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[320] Todo el parlamento que integra esta fracción de discurso se condensa sobre el intento de acercarse a una familia primeriza y sostener su bebé en brazos. La culminación definitiva llega con dejar caer el bebé al suelo.

> aquí nos muestra la degradación y el crimen de un mundo que no vale la pena perpetuar diseminando la semilla y nutriéndolo de hijos (2009, p. 11).

Las reticencias a la maternidad/paternidad se anclan en los actos de procrear y de nacer, escudados en la concepción de lo monstruoso congénita a la vida. Así, desencadena este postulado la no necesidad de perpetuar la raza humana. En su versión de *Frankenstein,* ya había fijado esta base sobre la anáfora del adverbio de negación y la síntesis de un conjunto de pautas que se resumen en una: nunca tengas hijos. El título remarca el puente efectivo: "Sueño de Víctor Elisabeth preñada Expulsa la cabeza de una mujer monstruosa"[321]:

> Nunca hijos.
> Nunca infectar un vientre.
> Nunca más sangre de tu sangre.
> Nunca lagrimeos a media noche, babas, fiebres, mierda, orín.
> Nunca olor a colonia y leche.
> ¡Nunca!
> Miedo al cuerpo blando que llora y pide (Liddell, 2009, p. 39).

La complejidad de este "régimen" no se asienta únicamente en una resistencia *per se* a la maternidad, sino también a la descendencia del hombre y ambas integran un perfil político. Si se expande el eje de lectura, Liddell se enfrenta al acto de alimentar este cometido social; aun desde una perspectiva poética propia, la proyección implica a la colectividad porque la propia monstruosidad reside, en última instancia, en el ser humano. De nuevo, para recuperar brevemente el argumento de Frankenstein y Prometeo, Laeticia Rovecchio Antón también se atreve a realizar una lectura de la diferencia de finales que Liddell establece respecto al de Shelley para puntualizar este aspecto:

> Si Liddell decide no castigar con la muerte a sus dos protagonistas, significa que el monstruo sigue entre nosotros, puesto que en nosotros está la semilla de la monstruosidad, el afán de crear constantemente sujetos (los hijos) y objetos (los productos de consumo) que dependan de nuestros criterios y, por consiguiente, de nuestra parte más malévola […] (2014, p. 125).

De este modo, Liddell realiza una "otra" lectura de la condición humana. Además, otra singularidad culmina en hallar en su propio trabajo, como "producto" creativo final, de nuevo al monstruo[322]. Así, la (no) madre/hacedora se establece como una de las columnas vertebrales que atraviesa todas las expresiones materiales de su poética —sean poemas, fotografías, etc. Por tanto también explora las formas nocivas de la maternidad y todas las implicaciones de ser la generadora matriz. La construcción de la maternidad que dibuja Liddell siempre orbita sobre la pérdida y/o la no prosperidad de los descendientes, de los cuales se espera bien la corrupción, bien la aniquilación. La (no) participación de la natalidad, eminentemente agresiva, tan solo procura hacer sucumbir todo tipo de descendencia. Por ello, el reconocimiento de la madre y la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[321] Los espacios blancos entre sintagmas no son míos.

[322] Los apuntes sobre una creación no bella, sino demoledora, y el producto de tal acto como algo decepcionante, susceptible de "morir", pueden desenvolver una lectura paralela sobre el trabajo artístico de la propia Liddell y su postura literaria. Concebir obras como hijo(s) muerto(s) para cubrir unas necesidades insatisfechas puede entenderse como su legado al mundo.

hija y su consecución ayuda a ubicar el eje de tensión más prolífico enunciativamente. Bajo los sucesos del nacimiento y muerte, ambos *ethea* se alimentan tanto en su destrucción mutua como en su pervivencia, por lo que todas las partes sustentan un eje de existencia común. Si bien el objetivo no consiste en adecuarse y fundamentar la enunciación estereotípica, sí se despliegan sobre las reglas para alterarlas, con ecos de lo teorizado por Amossy. Por tanto, las claves tradicionales sirven como marco a partir del cual se puede crear otro encaje de la maternidad en base a su distorsión[323].

De este modo, se huye tanto de la complacencia como de la reproducción de discursos políticamente aceptados. Aunque la influencia del mito de Medea no es trivial, la visión que desenvuelve Liddell lo sobrepasa y logra un posicionamiento ficcional más elaborado: no crea un sujeto lírico universalmente reconocible, ni comulga con una posible identidad de género como pueda ser la madre[324]. Lejos de la postura política actualmente más proactiva por la maternidad que radica en el derecho a llevarla a cabo con libertad y en condiciones dignas, frente a una sociedad que prioriza los índices de producción y consumo, la dimensión política que desarrolla Liddell encuentra su máximo exponente en *Lesiones incompatibles con la vida,* donde se declara "sólo quiero ser hija" (Liddell, 2011, p. 164)[325]. Tal vez el referente más cercano solo puedan ser las maternidades malditas.

La consonancia del *ethos* de la (no) madre con la aniquilación hace emerger una naturaleza voraz que se entreteje con la figura enunciativa de la criminal. Seguramente el *ethos* de la (potencial) asesina de niños encuentre su aparición más reconocible en *El Matrimonio Palavrakis,* bajo el personaje de Elsa, de *El Tríptico de la aflicción*. La "(no) madre/ asesina" se trabaja desde una enunciación de primera persona. Precisamente, el grado de conmoción se agrava ante una cercanía de estos extremos, a pesar de ser la madre muerte una asociación prolífica en ámbito literario. En este caso, se une otro matiz elocutivo: la enunciación de la amante se confunde con la madre, finalmente destructora de lo que emerge a su alrededor. El hecho del alumbramiento es considerado un gran acto iniciador de muerte. De hecho, incluso antes de la mera concepción, se anuncia la no conclusión del embarazo y, en cualquier caso, la carencia definitiva de prole. Los siguientes poemas son de *Los deseos en Amherst*:

> Para que muera un hijo antes deberás preñarme con tu esperma atolondrado sólo tu mano pequeña huele a semen utilízame ya rápidamente - tu adiós a la virginidad será lo que aborte con experiencia temblorosa (Liddell, 2007, p. 71)

Elsa Palavrakis constituye el referente teatral análogo a esta presentación de *ethos*, al menos en la programación del embarazo. Puede no discurrir tan paralelamente en el deseo de consunción de la humanidad en base a la no reproducción, más encarnado en la figura de Mateo, pero sí en

[323] De hecho, la supuesta legitimidad que adquieren las madres por el mero hecho de serlo ya es un tema que devuelve al feroz monólogo que Liddell desarrollaba en *Todo el cielo sobre la tierra. El síndrome de Wendy*. La exposición de los argumentos de "su" desconfianza se realiza con una actitud corporal cargada de golpes de efecto (FIGURA Nº X).

[324] Precisamente, el estudio que realiza Noni Benegas se encarga de investigar y visibilizar el campo literario de las autoras jóvenes de poesía en español. Su anotación abre las opciones enunciativas de la instancia literaria femenina: "Ese jugar a vivir otras vidas puede llevar, incluso, a construir personalidades alternativas a la manera de un *alter ego* del sujeto lírico, que se desdobla en seres infinitamente atrayentes, justamente por su diferencia, por su manera de poner en jaque las identidades disponibles para las mujeres en la sociedad" (2017, p. 77).

[325] Si bien la cita de Benegas enfatiza esas posibilidades de la ficción, pueden darse transferencias entre la iniciativa poética y la manera "autorial" de vivir hasta impregnarse mutuamente, favorecidas por el uso de la primera persona y el hecho de que, efectivamente, Angélica Liddell no tiene hijos.

el reclamo del sexo. Por oposición, Mateo Palavrakis encarna la necesidad de la quietud, la carencia de acción al repetir: "[…] La culpa es del movimiento. La culpa es del movimiento […]" (2011, p. 50). Ese deseo de estatismo determina el perfil deseable de estas voces.

Asentarse, pensar en un proyecto de familia, tener hijos, plantear una iniciativa generacional a futuro; esto es, convertirse en una "clase" que piensa en la concepción y el legado, un programa vital asociado a la burguesía, se redirecciona entre la escena y el espectador mediante la asimilación de adjetivos que describen la realidad oculta de quienes han elegido dicho proyecto de vida. De hecho, la mirada al público por parte del matrimonio Palavrakis (FIGURA Nº XI) apunta directamente un "ellos/nosotros" del que pueden formar parte, con lo que la dirección enunciativa construye una imagen asentada del alocutario, objeto de su crítica y en el que temen integrarse.

Tan solo cierto tipo de "creación" es bien recibida; aquella cimentada sobre a la pérdida y la corrupción, que determina el perfil de la amante-(no) madre. Se acepta la grieta, no como muestra de debilidad, sino como parte irrenunciable de su propia enunciación, que permite aflorar otra idea de fortaleza, en el dolor y en la vulnerabilidad extrema. Así, el paradigma legitimador de la "creación" no se alimenta de lo vital y lo robusto. La conversión del acto sexual en solo sexo, sin concepción lacerante, se torna daño, perjuicio. Los conceptos se invierten sobre la idea de "daño", tanto en el "ser productor" como en el "ser producto":

> ¿Por qué tienes que dañar las cosas? queridísimo egoís-
> ta el feto ya se corrompe en el armario y no es lo único que puedo
> hacer por ti firmarás en los hoteles como hijo el cariño de una madre
> nunca parece excesivo no he comprado condones no quiero que protejas
> tu polla no quiero protegerme _. soporto los fetos corrompidos en los
> armarios soporto todo tipo de infecciones ¿por qué dañas las cosas?
> yo soy la herida no te preocupes por la justicia yaces sobre una mujer
> impura pero ante los ojos del recepcionista tu candor cubre todos mis
> pecados tu edad es perfecta y yo que pensaba que nunca sería madre
> el caracol fecunda a la mosca (Liddell, 2007, p. 95)

Corporalmente, esta enunciación provoca que el interés se concentre sobre el vientre que (no) fecunda, pero siempre previa exposición de las características (im)puras que lo determinan. Así se provoca una ruptura de las asociaciones de pureza y gestación. La concepción del nacimiento como acto violento plantea una maternidad bellamente terrible y una visión del horror como parte de sí. Al tener tanta vinculación con la creación y la consunción de las vidas, la presentación de la figura de la mujer muchas veces acarrea una visión convergente de la muerte, lo cual le otorga una cierta posición de intermediaria, limítrofe.

Esta línea también tiene su reflejo en el proceso de postparto y, concretamente, en la lactancia materna, nunca entendida como alimentación. La visión social de esta etapa posee una significación (simbólica) de la vida que se transmite. Sin embargo, la única emanación del pecho de este *ethos* que se produce es sulfatada; es destructora. Con base a esta enunciación, el cuerpo se convierte, en su totalidad, en una maquinaria de segregación de muerte:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> En vez de leche sangre de mis pechos eyacularía esa marca roja
> con ademanes de epiléptico en la boca de mis amantes ficticios son tan
> pequeños los seres que yo amo tan pálidos que mi cuerpo responde como

el de una madre pero errónea segrego a todas horas un calostro sulfuroso
que no alimenta nada (Liddell, 2007, p. 27)

Así, el progenitor sin prole que interactúa con el factor "descendencia", en un sentido genérico, aflora frecuentemente en todas sus variantes:

Se revuelve en esta matriz la pesadilla sólida sopla un viento
cojo entre mis piernas la sangre desprovista de bodas coceando contra
las nubes _ la sangre se concentra en un solo pensamiento muchas
veces sobre un coche fúnebre cargado de ataúdes no negros quisiera un
hijo para besar algo - aunque el incesto sea otro tipo de soledad (Liddell,
2007, p. 197)

En una poética donde parece que todo vuelve a un estadio primitivo o a su versión más extremadamente agresiva —el niño es un bebé o un adolescente sexual y los padres son ancianos, seres siniestros o asesinos—, la posibilidad de la destrucción es perpetuamente tensada. Es más, se evidencia un corolario amplio de muestras de rechazo. La desidia por las criaturas, por cualquier tipo de vástago, también es otra forma de asco de los (no) padres por los hijos. La desprotección y el abandono determinan un perfil de comportamiento demoledor de los valores socialmente aceptados. Lo prematuro es expuesto con toda la voluntad de aniquilación. Así se llega al neonaticidio:

Los halcones se abalanzan sobre los huevos.
No defenderé a los que todavía no han nacido (Liddell, 2018, p. 148).

Incluso esta dimensión sombría no siempre exige la relación paternofilial, sino la mera convivencia en un mismo espacio. Ante los puntuales contactos cotidianos con la infancia, la (no) acción se desvía hacia lo mortuorio. De hecho, las cavidades también reciben esta semántica —en el caso anterior, es el nido; en el próximo, que pertenece al bloque "Ha nacido (Otoño)" de *Dicen que Nevers es más triste*, es el lecho-nicho:

No echo de menos el sol si puedo encontrar helechos para la tumba.
Un bebé se ha atragantado en la mesa de al lado.
Miro y espero el desenlace.
Carezco de fuerzas para el salvamento (Liddell, 2019, p. 150).

Finalmente, la visión de los niños —de haberlos— figura o encarna las mismas propiedades oscuras. Sus cuerpos y materia se tornan fluidas y blandas hasta que su integridad se disuelve y quedan inacabadas. De *Los deseos en Amherst* es el próximo poema:

Los niños oscuros los escolares serios y enfermos con los rasgos
más duros que un anciano no aman tan solo beben el agua negra
se extinguen mientras crecen su cuerpo dividido por el reptil insociable
como la hierba hollada ocultos en la siniestra abadía de sus huesos
blandas nunca definitivos _ no acabados (Liddell, 2007, p. 5)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El deseo de desaparición/muerte de los niños —como representantes de la descendencia humana— no queda únicamente manifestado en estos poemas, sino que se traslada a una enunciación más religiosa, en un afán legitimador o sapiencial. En un registro datado "Noche 80 de invierno. Bienaventuranza (10 de marzo)" en *Dicen que Nevers es más triste*, la máxima para la felicidad exhorta al infanticidio; la destrucción de los hijos mediante una imagen asociada a Santa Catalina de Ricci: "Ni una sola idea. Sí, en cambio, las riberas del algo Lemán festoneadas con los cadáveres de mi infanticidio masivo. A pesar de todo, no puedo evitar conmoverme al ver cómo un pajarito sacia su sed bebiendo una gota de lluvia que pende de la barandilla de mi terraza. Me dice: «Bienaventurados los que lancen a sus niños contra la piedra»" (Liddell, 2019, p. 327)[326].

Los padres desean "matar" a su descendencia y los hijos no soportan a sus progenitores; esta podría ser la piedra angular sobre la que se erige el subcapítulo[327]. De esta manera, se conforma una relación insostenible entre las partes. Si bien la construcción discursiva de la descendencia se apoya sobre los padres y los hijos, no se deben obviar los planteamientos dispares que suelen acompañar a cada progenitor. No serán *ethea* propiamente, sino dos posiciones diferenciadas por el género. Las mujeres, en el escenario poético liddelliano de la familia, se tornan monstruosas. Las figuras femeninas adultas, aunque conscientes, albergan la expectativa de que sus embarazos recientes supongan un punto de inflexión en sus vidas y en la lucha contra el horror. Sin embargo, acaban provocando más horror al contribuir con más seres a la humanidad, en parte por la imposibilidad de soportar el ser hijas. Además, se diseña todo un sistema de dependencia: para efectuar la separación de sus padres, desean la unión con la pareja masculina y luego con sus hijos. Evitar la soledad se convierte en el gran foco de acción. Por otro lado, también debe existir un reconocimiento para la posición del hombre. En tanto portadores de un conocimiento que se afanan en perpetuar —un estilo de vida muchas veces solo preocupado por una vida mediocre que continua—, la denuncia de estas figuras "protectoras" se basa en una presentación anti idílica, lejos de facilitar la socialización e, incluso, la empatía con la escena. De este modo, médico, profesor, incluso padre materializan dudas, corrupción o cualquier otra encarnación plenamente pasional y demoledora de lo ejemplar. De hecho, todas las figuras masculinas se corrompen y son corruptores[328]. Sobre la tragedia de la reproducción, la fracción textual de *El Matrimonio Palavrakis* junto con el interrogatorio especular que propone la figura de Hipólito a sus padres, en *Hysterica Passio*,

[326] Eguía Armenteros compartía una confesión personal, y no registrada, de la propia Liddell para su investigación donde se revelaba un estado de creación compulsiva derivada del año 2002, "año en que sufriría una 'grave crisis' tanto personal como profesional" (2009, p. 91). Si bien el trabajo obtenido de dicho trance acompaña a *La crisis del caballo* (2006) hasta el *Tríptico de la aflicción* (2011), es interesante descubrir cómo la puesta en crisis de la familia llega hasta las publicaciones más recientes. Aunque el tratamiento de este aspecto poético se concentre principalmente hasta el año 2011, cabe puntualizar, como mínimo, la muestra estructural en *Dicen que Nevers es más triste*, dividida en cuatro capítulos asociados a las estaciones del año: "Que se muera (Verano)", "Ha nacido (Otoño)", "Herodes (Invierno)" y Missing children (Primavera)" (2019, p. 7).

[327] Liddell no plasma visualmente ni parricidios ni filicidios. No obstante, sí existe un amplio archivo visual que define un imaginario occidental del filicidio, en el que destacarían *Saturno devorando a sus hijos* del español Francisco de Goya, *Iván el Terrible y su hijo* del ruso Iliá Repin o *Filicidio* del mexicano Israel Efrén Carbajal Pérez.

[328] La artista portuguesa Paula Rego también dedica algunas de sus piezas a lo paternofilial. Destaca, por ejemplo, el cuadro "A família" (1988) que plasma una atmósfera inquietante, la habitación siniestra y a los padres como seres siniestros por sus acciones y su facialidad. No obstante, los paralelismos de la portuguesa con la obra de Liddell traspasan los vínculos sentimentales domésticos y abordan la infancia o la serie dedicada a los abortos. Es útil comentar el cuadro "Angel" (1998), de la mujer que porta la espada y aglutina un subtexto de venganza y redención. Acorde a su ideología feminista, Rego explica a Elena Cué que "[a través del arte] solo quiero defenderlas [a las mujeres] y decir cómo son las cosas" (2018) en una entrevista para el *ABC*.

son reveladores[329]. Aunque las discusiones deriven en lugares distintos, la pregunta que subyace a ambos diálogos es compartida: ¿por qué tener hijos? Más allá del perfil de cada progenitor, las motivaciones que llevaron a los padres a engendrar y sus visiones sobre la concepción se sitúan en extremos dispares. *Grosso modo*, la consciencia de producción del horror se concentra sobre el padre, mientras que el entusiasmo y el egoísmo suelen residir en la madre.

En conjunto, la atmósfera mortuoria siempre circunda el colectivo de la pareja. Esto rodea el nacimiento de la hija de los señores Palavrakis en voz del narrador cuando afirma que "La función cotidiana de esta pareja era la de representar un *vanitas* viviente" (2011, p. 31). El *Tríptico de la aflicción* se orienta a ver el ser humano como deficiente en conjunto. He aquí ambas conclusiones de ciertas "rebeliones" contra la sociedad: la soledad se erige como único refugio vital y la rabia, como motor; ambas canalizadas de nuevo por el cuerpo. En todo esto también refleja el sentimiento de decadencia de la humanidad, a la que se decide no contribuir con la carne y destruir con la poética/palabra/acción.

Paralelamente, mientras se concentran esfuerzos sobre las figuras enunciativas familiares clásicas, también se recurre a sus parámetros de comportamiento, sean individuales o colectivos. En el afán de extender la poética a sus hábitos y actitudes, se cimienta el tratamiento del amplio concepto de legado y su transmisión. Este puente entre generaciones, que a su vez se nutre y refuerza por la búsqueda de la homogeneidad social, es rechazado en tanto que se erige por herencias que bien determinan o bien tienen pretensión de determinar vidas o visiones del mundo[330]. Por tanto, se procura e incluso se alienta el fracaso una y otra vez con la intención de mejorar al hombre. Incluso se observa en la descendencia una forma no reconocida de barbarie. En consecuencia, cualquier forma de estirpe se erige como catástrofe, desde el mero planteamiento de su existencia. Se ancla así el campo semántico de la descomposición. Los siguientes poemas son de *Una costilla sobre la mesa*:

> En lugar del hijo tengo excrementos.
> Heces y cadáver bajo el mismo nombre.

[329] Primero, he aquí el fragmento de *El Matrimonio Palavrakis*: "MATEO: ¡Dios mío! No sabemos nada de él. Y él tampoco de nosotros. Tener un hijo es algo demasiado brutal, demasiado insensato, demasiado irresponsable. Fíjate en las caras de toda esa gente. Están destruidos, aniquilados, enfermos. Me da la impresión de que trayendo un hijo al mundo vamos a causar una gran desgracia, quiero decir, vamos a envilecer a la humanidad entera. / ELSA: Me haces sentir como una criminal. / MATEO: Es algo parecido. Parecido al crimen. / ELSA: Te equivocas. Necesitamos hijos hermosos para vencer a la muerte. / MATEO: En cuanto nazca empezaremos a estar solo, mucho más solos. / ELSA: No. Si tú me abandonas lo tendré a él. Si tú te mueres lo tendré a él. Si me hago vieja lo tendré a él. Si traigo un hijo al mundo nunca estaré sola. / MATEO: Entonces estarás doblemente sola. / ELSA: ¿Por qué? / MATEO: Llevas al enemigo dentro. / ELSA: ¿Al enemigo? / MATEO: No lo entiendes, maldita sea, no lo entiendes. Es uno más, uno más de la ciénaga, destruido, aniquilado, enfermo. Y nosotros destruidos, aniquilados, enfermos. Y todos destruidos, aniquilados enfermos" (Liddell, 2011, pp. 16-17). En segundo lugar, se incluye el fragmento de *Hysterica Passio*: "HIPÓLITO: […] ¡Oh, madre, asquerosa madre mía, preñada mía! / Háblame de tu debilidad / quiero oírlo de tus labios / THORA: Quiero ensuciarme, quiero amar, soy como una niña. / HIPÓLITO: Y ahora tú, padre. ¿Por qué has accedido a engendrar, tú, que te enorgulleces de haber triunfado sobre la carne? / SENDEROVICH: Yo no he engendrado a ese hijo sino la bestia libidinosa. / HIPÓLITO: Y tú, madre ¿por qué no me suprimes de la existencia? / THORA: Porque necesito salir de casa para no matarla, a mi madre, para no volverme loca. Porque voy a casarme con él" (Liddell, 2011, p. 122).

[330] Cabe destacar la presencia de las voluntades inducidas de progenitores a su descendencia bajo las motivaciones de perpetuar determinadas formas de actuar, comunes y refrendadas por una tradición generacional o por una costumbre presente, o de no desviarse de un pautado sendero, cuestión que aflora completamente en *La peste del caballo* (2006) como reflejo prospectivo del *Tríptico de la Aflicción*. Los discursos de padre e hijo, que comparten el mismo nombre, impiden de forma abrupta ese "traspaso" y asentamiento de tales "herencias". La posición del hijo pretende afrontar las sanciones que conlleva el desafío de una usanza muy legitimada hasta provocar su colapso ante el imperativo de la potestad. Finalmente se precisa subrayar cierta "irracionalidad" de los hábitos y la necesidad de cumplir con la homogeneidad social, a pesar de lo violento o desagradable que pueda ser/parecer.

Cada loco es una oración en llamas.
En qué montaña estará mi refugio
contra el juego donde se gana todo menos la vida.
Hoy también nacerá un asesino,
llorando, llorando, llorando (Liddell, 2018, p. 166).

Además, la reconocida beligerancia por la familia cobra prismas paralelos, que si bien no presentan uno de los *ethea* expuestos, sí se perciben en la retracción de la mirada sobre manifestaciones cotidianas de la existencia familiar[331]. De este modo, se plantea excretar cualquier extensión de uno mismo, que sea en forma de hijo o en forma de descendencia, adquiere la condición de monstruo:

No tenía motivo alguno para regresar,
así que hice del fango rojo una cama.
Mis brazos se acortaron como los de un niño.
Pisaba nidos y de los huevos salían víboras.
El barrio gritaba sin dejarme dormir.
Asomaban las uñas por entre las piedras (Liddell, 2018, p. 164).

En el trabajo enunciativo, abrazar esta idea del detrito hace que los *ethea* orbiten en torno a la confusión de residuos. La asociación de sí en transformación y las alimañas alimentan la sensación de podredumbre, esta vez más simbólica y no anclada a actitudes corruptas. Se elaboran otras formas de (no) nacimiento, sea en la presencia de huevos o en el regreso a la tierra, lo cual refiere un reflejo nominal en el título *La desobediencia, hágase en mi vientre*.

En el otro lado del mismo orden, surge el no menos frecuente *ethos* de la hija/la niña. Junto al loco o el extranjero, el niño se erige como figura capaz de quebrar los marcos de presentación y comportamiento social. De este modo, ocupan un lugar monstruoso, un potencial peligro en la fijación de parámetros. La explicación anterior sobre el referente de la familia vehicula también este breve apartado con el surgimiento de *ethea*-encarnaciones lingüísticas de rechazo a procedimientos y maneras de pensar que comulgan con el marco clásico sistémico del comportamiento infantil.

El asco de los hijos por los padres se manifiesta en el alejamiento, en el deseo de "matar al padre", en el reclamo de una explicación por su existencia, primero como "legado" y después al sentirse parte de la llamada "humanidad". Velasco aúna todos los prismas, en el umbral de la ficcionalidad, cuando defiende que "el menor de edad en el mundo que es el poeta anhela escapar de la casa de las palabras, es decir, descomponer el lenguaje materno" (2017, p. 125). Más allá de recalcar la tradicional perspectiva "matar al padre" —de aplicación coherente con la poética y de acción contra rígidas estructuras (artísticas) heredadas[332]—, la lectura

[331] Esto se aprecia bien en la indignidad que sobrevuela a la familia que se sienta en una terraza a engullir comida, localizado en varios momentos de *Dicen que Nevers es más triste* (2019, p. 38 y pp. 65-69). El rechazo de los cuerpos de los miembros, esta vez con tintes sacrales, ya se avanza en Fabre: "AMBERES, 20 de diciembre de 1982 / 'No matarás.' ¡Una pena! / Porque a veces me gustaría muchísimo masacrar a toda mi familia. / Esos cuerpos no poseen ninguna sacralidad" (Fabre, 2017, p. 145).

[332] Se puede recoger, como ejemplo, la siguiente entrada de diario de Jan Fabre: "AMBERES, 7 de julio de 1984 / Convenciones artísticas. / Tradiciones de la historia del arte. / (Debo estrangularlas besándolas con lengua)" (Fabre, 2017, p. 213).

constructora de significados alternativos para conceptos comunes se continúa, una labor de resignificación ya comenzada en su atención al hecho de *ser* humano.

Angélica Liddell desarrolla el problema de la niñez en el *Tríptico de la aflicción*, aunque concreta una especial atención en *Once Upon a West Asfixia*, *O hijos mirando al infierno* donde el eje de articulación se localiza plenamente sobre la infancia. Dos identidades infantiles similares, como si fueran dobles, desarrollan intervenciones que discurren parejas y proporcionan entidad a la juventud corrompida. Dicho dúo erosiona la visión de los padres desde el escrúpulo o la aprensión. Incluso puntualmente "sorprende" la reinterpretación desconfiada del pacto que sostienen las partes de un matrimonio, tal y como se preguntan Rebeca y Natacha, o como reflexiona Fabre:

> AMBERES, 17 de noviembre de 1985
> Mi madre y mi padre tienen un compromiso misterioso.
> Son uña y carne.
> ¿Ha asesinado a alguien y se estrangulan entre ellos? (Fabre, 2017, p. 43)
>
> AMBERES, 25 de noviembre de 1986
> Yo soy un hijo de asesinos.
> (Los amigos de mis padres repiten siempre "esos dos han
> cometido un asesinato juntos". No sería nada extraño) (Fabre, 2017, p. 87).

Además, el riesgo y la vulnerabilidad que conlleva la existencia de los hijos respecto a sus padres cobra su estado más consciente. De hecho, la importancia del igual se refleja en el combo de Natacha y Rebeca, ambas voces capaces de discernir su poder cuando afirman "Lo adulteramos [su pequeño mundo] hasta envenenarlo" (2011, p. 85). Por tanto, a pesar de una relevancia innegable para agravar la oposición al *ethos* de la madre, el papel de las niñas tiene un lugar dependiente; primero, en su reconocimiento como hijos/creación poderosa y, segundo, como eslabón integrante del sobrevenir de la humanidad.

La advertencia de la progenitora circunda de nuevo la imposibilidad de abrir la boca donde se alberga la amalgama de horrores más mencionada. Entre ellos, el ombligo adquiere una extensión simbólica, más allá del trabajo con el cuerpo: se convierte en una marca del horror "original". Este poema es de *Los deseos en Amherst:*

> Y dijo mi madre no separes los dientes nunca pero los deseos
> los testículos los ombligos el tabaco los penes y la lengua marina
> ya lo poseía todo en mi garganta nacía allí empujado por mi virginidad
> antipática - mezclaba el semen codiciado con la verdura de mamá en
> la boca sagrada _ como si Dios copulara con mis sentidos ahora
> debes apuntar y mear sobre mis labios (Liddell, 2007, p. 139)

De este modo, la conexión corporal a la inversa también se plantea desde el papel de hija. El ombligo vincula el canal que endeuda simbólicamente a las partes que estuvieron unidas; otra forma de rechazo de la maternidad, siempre sostenidas sobre la aversión. Véase en el poema de *Una costilla sobre la mesa*:

> Puedo hacer uso de la herencia.
> Atreverme a todo.

Todavía queda en mi ombligo
un trozo de la carne de mi madre loca.
Y además ya soy la hija de dos locos (Liddell, 2018, p. 182).

En este registro, es en la vulnerabilidad de los hijos como germen del horror donde se encuentra la acción; al adquirir consciencia de su posición. Esta conexión se evidencia una vez más en *Hysterica Passio*. Hipólito, que ocupa el rol de hijo, resalta la versión destructiva de la creación de descendencia, aunque es más próxima a la voz en forma personal que permanece en los poemas de Liddell. Si bien los reclamos del hijo a sus padres podrían definir un camino prolífico en Angélica Liddell, en el *Tríptico de la aflicción* la descendencia no alcanza la edad adulta, con la excepción de Hipólito. Esta es la única voz capaz de enunciar la petición de demandas a sus progenitores. El diálogo permite intercalar la visión de Thora y Senderovich, pero el hilo conductor y el último transmisor de la aversión y marcador de la responsabilidad parental se concentran sobre Hipólito[333]. Una cierta similitud puede establecerse en *Antes de los 13 años ya habré leído a Wittgenstein*, incluido en la publicación de *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert*, donde se produce el acto de quebrar a los padres, como referentes de apoyo, paralelamente que cultiva su posible acusación sobre el público:

El té se derrama, se derrama,
mancha el mantel,
está chorreando al suelo.
Por mucho té que intentes verter en la taza
la taza sólo admitirá el té que esté de acuerdo con su tamaño.
Por mucho que os intente explicar mi angustia
vuestra cabeza sólo admitirá las explicaciones
que estén de acuerdo con el tamaño de vuestra estupidez
Así lo explicó Wittgenstein,
Vosotros sois una taza de té.
Y yo soy una alcantarilla,
soy la alcantarilla
donde vertéis la suciedad de vuestros odios intrascendentes,
vertéis la basura de vuestras humillaciones mutuas,
soy una alcantarilla,
y no hacéis otra cosa que ensuciarme con vuestras pequeñeces.
Soy una bola atada a vuestros pies.
Me falta la alegría, ¿no lo veis?
He nacido siervo,
Hijo de siervos,
vosotros me queréis siervo.
La banalidad hace siervos.
Y yo soy el peso del mundo.

[333] He aquí un fragmento significativo: "HIPÓLITO: […] Thora y Senderovich / en dramático fingimiento /pésimos imitadores de la aflicción / ¿Qué sientes Thora, qué sientes al enterrar a tu madre? / THORA: Me siento culpable. / HIPÓLITO: ¿Estamos destinados los hijos a sentirnos culpables del daño que nos causan nuestros padres? / THORA: Nunca la cuidé lo suficiente. Nunca le di amor. / HIPÓLITO: Instrúyeme padre, porque yo también soy hijo. ¿Qué horripilantes obligaciones contrae uno al nacer? ¿Qué es eso de amar al padre y a la madre? / SENDEROVICH: Es como un soldado muerto sobre la espalda. Un soldado muerto sobre la espalda, muerto, incrustado en la vida. Son los restos de una guerra. / HIPÓLITO: ¿No sería mejor si los hijos murieran antes que los padres? No sería beneficioso que los padres asistieran a la cuna y a la tumba de sus hijos. ¿No sería aleccionador que los padres fueran testigos de su monstruosa obra?" (Liddell, 2011, p. 136)

Quiero ser el habitante enamorado que no descansa (2011, p. 31).

El acercamiento al exceso, en este caso manifestado bajo la variación de las enfermedades psiquiátricas de los padres, gesta seres que se definen en/por su enajenación. Así se expande la misma nomenclatura y consideración a cada hogar: insanos por su cooperación en hacer proliferar la humanidad. En *Una costilla sobre la mesa* se recoge este poema:

Mamá Alzhéimer, Papá Psicosis.
Vómitos y diarrea.
¡Vaya noche! ¡Vaya noche!
Adanes y Evas de cada domicilio (Liddell, 2018, p. 183).

Ambos llevan esas acciones cotidianas a su entorno; son creadores y pecadores cuyo proceder ocasiona reverberaciones en la memoria y la locura[334]. En genérico, se podría concluir que es preferible matar, abandonar, hacer desaparecer los progenitores. Los puntos de llegada son cercanos, lo cual se traduce en una máxima: ser solo hijos. El miedo a la vejez, más presente en las madres, y al abandono cobra un espacio propio. El próximo subapartado se esfuerza en revisar cómo el *ethos* de la (no) anciana se combina con la envejecida. La mirada de aquellos a los que Liddell ensalza es determinante para esta labor.

4.1.4. Envejecer

Un subrayado tan exhaustivo del colectivo portador de la belleza, por excelencia, no deja indemne a su homólogo opuesto: el devenir de la vejez. La extensa explicación que puede acompañar al envejecimiento de los cuerpos y su valoración en las sociedades occidentales contemporáneas comprende una tarea para sociólogos y antropólogos[335]. Por el momento y sin

[334] En paralelo, tras quedar Thora y Senderovich eliminados de la vida cívica, la entidad de Hipólito se completa en su monólogo final, donde escena y público se acoplan una vez más: "Esto es un circo. / Mi obligación es que sintáis algo. / Si no sois capaces de sentir miedo con los tigres / al menos tenéis que sentir miedo de vosotros mismos. / Así es el circo. / Acercaos, / tocad a los monstruos, / ellos han matado sin ideología, / sus crímenes les convierten en algo más cerca de lo humano, / el exceso es humano, / el odio es humano, / el amor es humano, / pero vosotros queridísimos míos, / tan correctos, / tan insertado en la sociedad, / tan tibios, / en nombre de la ideología / quién sabe qué crímenes nauseabundos seriáis capaces de co- / meter, / eso sí, / conservaríais vuestra inocencia y vuestras cenas por Navidad, / conservaréis vuestro aburrimiento, / vuestro conformismo, / vuestra familia ejemplar, / vuestra decencia, / vuestra cocina, / Siempre seréis buenos / Siempre despreciaréis a los que no son como vosotros / Ahora acercaos, / Tocad a los monstruos. / No os asustéis. / Estáis completamente a salvo / La justicia se encargará de juzgarlos despiadadamente, / no os asustéis, / vosotros sois inocentes, / no os asustéis, / tocad a los monstruos, / tocad a los monstruos, / es la vida real" (Liddell, 2011, pp. 157-158). La asistencia a un espectáculo circense revela la doble dirección de la mirada que cuestiona dónde se sitúa la monstruosidad, ante la exposición a las pasiones a los grandes encarnadores del comportamiento normalizado en la sociedad. De este modo, Eguía Armenteros habla sobre presentación-performativa: "la verdadera acción dramática, el auténtico choque de agones es el que se produce entre la performance, tratando de dejar en evidencia al público, y el mismo público tratando de distanciarse, des-identificarse, de lo que allí sucede porque de otra forma sería aceptar su criminalidad. […] en esa lucha, el espectador, en su cuestionamiento del espectáculo, acabará identificándose en los elementos transindividuales expuestos" (2009, p. 107). La visión del público choca con la puesta en escena y, en esa indefinición de su posición, se puede desarrollar la mirada crítica. De hecho, el procedimiento resulta paralelo al que posteriormente surgirá en el *Tríptico del Infinito*, concretamente en *Génesis VI, 6-7*. En otro orden, mediante su disección de la obra, el análisis estructural de Eguía Armenteros permite una pormenorizada aproximación a los matices de esta voz masculina. El exceso, la deformación psicológica, etc. en un *Hipólito performativo* trasunto de varios mitos griegos contribuyen a desvelar su dimensión política: "[…] una ruptura de la indiferencia ante la creación artística, una superación a la *desublimación represiva* de la *sociedad de consumo* ante cualquier hecho cultural. Tanto el rechazo como el distanciamiento absoluto impiden la conversión de la obra de Liddell en *mercancía"* (2009, p. 104).

[335] No solo la rama de los estudios literarios está interesada en este objeto de investigación, sino también otras líneas de las humanidades y de las ciencias sociales. Merece la pena mencionar los emergentes Aging/Age Studies. Con una red integrada

pretensión de resultar simplista, el elogio de la (apariencia de) juventud y la violenta tensión con su pérdida se erige como epítome de pensamiento tanto para Angélica Liddell como para otros creadores coetáneos[336].

En una figura como Angélica Liddell, la persecución de la juventud perpetua ya se localiza en el guiño del apellido, en busca de su proprio "patronímico" ficcional. También, dentro de los acontecimientos vitales más férreos en vida del ser humano que sirven de pilares para su poética, el sexo se convierte en método demoledor y creador, alejado de la vida, sino orientado a la belleza. En definitiva, se torna un acto puro de horror más que, en última instancia, sobresale por su ejecución. Tampoco se centra en el "sentir", sino en el objetivo ambicioso de manifestarse contra el envejecimiento, de activación de los cuerpos.

Sin embargo, la invisibilidad del cuerpo-ofrenda como opción encarnadora de la belleza hace sobrevenir la conformación del *ethos* de la no elegida, patente en toda su producción, inclusive su tratamiento definitivo en *Qué haré yo con esta espada*. Es decir, ante la elevación del asesino como máximo exponente de la belleza, la carencia de contacto con él causa la sensación de abandono. La falta de atención recibida coloca sobre la mujer no seleccionada la incapacidad de suscitar un interés. De hecho, según se ha desarrollado su poética, merece la pena destacar la tendencia aglutinadora de "buscadores de la belleza". Issei Sagawa, Charles Manson, Ted Bundy o Henry Lee Lucas convergen en sus obras; nominalmente el asesino se podría igualar a la deidad. De ello, surge la necesidad o el deseo de ser la "obra" de un asesino. En este punto, sobresale la atención sobre cierta "perversidad" de dicho deseo insatisfecho, lo cual se traduce en una voluntad de muerte y muestra también una inversión del orden normativo/normativizado de valores. La legitimación de la labor del asesino y su forma de entender lo bello, así como de llevarlo a un estado de sublimación, consagra el orden que se avanza sobre el (peligroso) deseo de las pasiones y lo real. Someramente, al realizar el asesino su selección de entre la totalidad, el acto de recibir la diferencia se acerca a una bendición. De ser electa, este *ethos* también atrae la designación de la belleza sobre sí. Sin embargo, reconocerse al margen de un circuito de atracciones articula variaciones para esta voz femenina. De hecho, la presencia de la no elegida se alimenta simultáneamente de otra dimensión complementaria: el proceso de envejecimiento. La decadencia del cuerpo influye en la determinación de pertenecer al abanico de posibles objetivos del asesino. Así, la asociación entre belleza y juventud esclarece un ideal de interés por un sector acotado y precisado sobre las voces femeninas.

Por otro lado, el hecho de permanecer ajena al gusto del asesino determina una dificultad de ser nombrada. El discurso de la pérdida normativa del cuerpo y la belleza, así como su lamentación, se revela enunciativamente en la displicencia. Así se reconoce un *ethos* muy prolífico; la (no) anciana. Igualmente una visión más desenvuelta en el terreno de la belleza provocará el *ethos* de la envejecida, aquella que es (auto)relegada a un margen.

---

de universidades eminentemente europeas, su trabajo no solo concierne a líneas artísticas, sino a todos los ámbitos político-sociales-culturales implicados en la longevidad, el envejecimiento humano o la esperanza de vida en la actualidad. Más allá, también diversas disciplinas científicas como la medicina, la gerontología, la geriatría, la sexología o la psiquiatría destinan investigaciones a abordar este tema.

[336] Fabre destacaba la excepcionalidad de la denostada etapa de la vejez: "AMBERES, 8 de diciembre de 1987 / En el pasado, la vejez se veía como una fuente de experiencia y / sabiduría. Hoy en día ser viejo es una pesadilla. / Por eso se oculta a los mayores en las residencias geriátricas. / Ya no se te permite tener un aspecto de anciano, / con las cirugías estéticas y las curas de rejuvenecimiento extremas" (Fabre, 2017, p. 136). Ambas entradas de diario resultan complementarias: "AMBERES, 10 de diciembre de 1987 / Me gusta la belleza quebradiza de las personas mayores. / Esa última fase de la vida frágil posee la transparencia de un niño. / Me gustaría crear una representación con niños muy viejos" (Fabre, 2017, p. 137).

El horror de envejecer y la convivencia con lo monstruoso ocupa un lugar amplio en la poética liddelliana, tal y como se ve en *Los deseos en Amherst*. La conversión en carne degradada revitaliza el discurso de las vísceras y lo viscoso:

> No soy más fuerte que una niña en extremo dolor miro crecer la leche excluida de la acción y la palabra como si tuviera un rinoceronte sentado en mi cara aguardo la vejez de la carne sola ellos no quieren sentirse amados grito hacia la puerta orino una angustia insaciable no soy bella tú eres el golpe jovencito si alguna noche limpio la casa de monstruos _ nunca tocaré un hermoso cuerpo (Liddell, 2007, p. 45)

La apariencia física se descubre. Las secuelas sobre el cuerpo, no solo del envejecimiento sino también de agresiones, denotan la erosión del *ethos*. En este caso, la violencia se manifiesta en la divergencia de edades que motiva el rechazo:

> No resulta fácil ser viviente devuélveme el dinero de ese vestido feliz con abejas y flores me he equivocado de uniforme paso miedo todo el rato vestida de rosa un pez con ojos de hombre me abofetea qué guapo es qué joven soy una coleccionista sentimental de agresiones parada cardiorrespiratoria y crisis nerviosa (Liddell, 2007, p. 173)

De esta vertiente más específica, se manifiesta la (no) anciana y, en consecuencia, hacia la amenaza de niños, adolescentes y adultos. Esto es, el hecho de erigirse como la que quiere ser afrentada también la reinscribe como conminadora. La (no) vejez la escinde de un público susceptible de elegirse por parte del "creador", lo cual se acaba entendiendo como un potenciador de la ira, en tanto que pasión. Desde esas coordenadas, la animalidad regresa. En el siguiente poema, el lugar abandonado asociado al desperdicio remarca la diferencia entre lo que "es" enunciativamente y la distancia frente a la dimensión irreal o soñada:

> Me despierto en la perrera sobre una almohada de excrementos tan abandonada soy tan vieja tan animal perdido aun así he soñado con sencillas porcelanas (Liddell, 2007, p. 115)

Vivir al margen de la belleza sustenta una necesidad de permanecer conectado con sus portadores. La búsqueda de la inocencia y el deseo de depravarla termina por acercar a la (no) anciana a la premisa corruptora que definía previamente a los padres, con lo cual no solo el crecimiento desemboca en los mismos patrones considerados horrendos, sino que el ciclo vital prolonga una generación más su desarrollo, en términos destructores, mediante su propia "autobarbarie":

> Me he escapado de un mal aliento el golpe resolvió el hedor tal vez el gigante haya muerto sobre la cocina me marcho a otras bocas apenas sombreadas por un vello suave confusas ante la vulva maestra me marcho hacia las bocas dulcemente ingratas a pervertirme de inocencia exquisito el bozo regado ellos permanecen puros soy yo la que me estropeo qué vieja qué vieja cuántas cenizas frías en los colmillos debería echar piedras en la ensalada para hundirme los dientes en las encías

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y no llorar o llorar un poco el tenedor se clava en el gran insecto
(Liddell, 2007, p. 33)

Bajo este perfil, se retoma la idea de la asesina, en tanto que la dominadora de los deseos y de los mayores horrores, por lo que cabe de nuevo la discusión entre la posición de creadora y hacedora. Puntualmente resurge en este poema la locación de la boca destrozada; la poética de la lengua como herramienta, como espada que se comparte con su consecución vital[337]. Tras el impulso de las pasiones, en sus últimas creaciones se descubre una voluntad de avanzar, de nuevo entre la ficción y la realidad, hacia los acontecimientos más tristes. La muerte será el último espacio que tensar:

Dicen que Nevers es más triste.
¿Y mi ventana cuando miro la bandera de Francia ondeando en el mástil,
recortada por el hielo y la noche?
A las cinco de la madrugada pasa el primer tranvía.
No, son las cinco y once minutos,
la angustia mejora la exactitud.
Y otro tranvía más vacío que el primero
pasa a las cinco y cuarenta y dos minutos.
¿Son esqueletos esos que viajan dentro?
Sí, son los muertos,
me susurra la niña que se columpia sobre el cordero.
Inmediatamente la niña se cae del columpio y se rompe la crisma,
y al desplomarse encima del cordero lo mata,
y todo ocurre en una habitación llamada Versalles.
El cielo no va a recuperarse nunca de mis deseos.
Pero dicen que Nevers es todavía más triste, más triste.
Entonces vámonos a Nevers (Liddell, 2019, p.152).

Recorridas todas las enunciaciones ligadas al tratamiento de la estética y la ética que desarrolla Liddell, resta dedicar atención a las consecuencias de esta trayectoria poética, en la que el dolor, el rechazo y la relación del individuo con lo social se han resignificado acordes al problema de la belleza.

[337] Bajo este epígrafe, vale la pena señalar dos fragmentos de Marquerie en *El temblor de la carne*, bajo el subtítulo "El paso del tiempo", aun con toda la atmósfera nostálgica que los acompaña: "Tuve un dibujo realizado en grafito muy duro. El sol lo borró, sólo quedó la incisión / del afilado lápiz sobre el grueso papel, sutil huella de lo que fue. Perdió su aspecto, / pero todavía se podía percibir a duras penas con el socorro de una luz sesgada y la / ayuda del tacto. / Cuántas incisiones albergan nuestros cuerpos, cicatrices invisibles pero apreciables / en el silencio de la noche. / Todo deja huella, no lo olvides. / El cuerpo no tiene piedad. / La cabeza olvida, el cuerpo no. / La auténtica memoria del hombre está grabada en su cuerpo, en él podemos leer o / palpar la vida, sus dolores y sus gozos; es un calendario emotivo lleno de pequeñas / incisiones que son testimonio del paso de cada día. / Perdido en mi propia huella trabada a mi cuerpo. / Memoria y huella" (2008). Este fragmento evidencia una naturaleza poética clásica de la huella en la materia o los trazos y cicatrices sobre la carne. Por su parte, el siguiente fragmento, a continuación, apela a cierta distancia entre ser y estar, sin renunciar al cuerpo como punto equidistante: "Soy lo que quise ser más el dolor de serlo. / Hay un júbilo por la perseverancia de ser y una melancolía por el hecho de estar, / un júbilo por haber luchado e incluso por continuar luchando, pero como toda lucha / está rodeada de vacíos. / Las ausencias que acompañan y aumentan con el paso del tiempo, son el pago por / vivir. // Y el cuerpo tendido brama / un dolor acumulado, / un fluido gris y pesado / como el plomo lo penetra, / opaco hiere su sueño / brillante y cristalino. //La boca negra desgasta / el perfil del busto de oro, / y la encina silba rota, / cuando resbala el viento / entre sus hojas. // Como yo / cada madrugada, tenaz / y silencioso, teñido / color sombra, empañado / por este pasar del tiempo" (2008). Las fotos adjuntas, derivadas del trabajo sobre la misma *performance* dirigida, iluminada y construida escénicamente por el propio Marquerie en el año 2007, tomadas del archivo http://archivoartea.uclm.es/obras/el-temblor-de-la-carne/, reafirman el lugar del cuerpo ante el inevitable paso del tiempo.

4.2. VIVIR CON LAS CONSECUENCIAS

La porosidad de esta poética con su creadora obliga a centrar puntualmente la atención sobre la presentación de sí, tan atravesada de sus propios monstruos, y la congruencia de asumir las repercusiones de dicho acto creativo. El vínculo lógico entre esta exposición artística de "ideas" y la constitución del cuerpo y ser propios, inclusive también su discurso/actuación en entrevistas fuera de las tablas así como su actitud en otros entornos, genera un devenir a todos los niveles digerido como identificativo liddelliano, especialmente en una poética donde el enfoque de la ética y la estética ha perdurado y se ha revisado con la propia evolución diacrónica. Esa naturaleza intra-supraficcional se refleja en la constelación de lo literario y de lo paraliterario, con lo que estas tensiones son un eje de interés.

La mirada sobre su poética puede devolver(le) un impacto de sí mediante el uso del "yo", como secuela de las pasiones. Ante su explotación durante años sin perder intensidad, se asoma una serie de peligros como aquello que subyace a una poética extrema, esto es, en el afán de dinamitar y desnudar la belleza o conceptos institucionalizados como la familia, las relaciones sociales, cabe la estandarización de una in(corrección) previsible hasta "profesionalizar" dicha postura literaria. Es en este punto donde una poética se revierte en consecuencias para la vida.

Ante un cultivo tan exhaustivo de una poética destructiva con los lazos más cercanos, además de una cierta vinculación real de rechazo por lo maternal/paternal e incluso de la infancia en los términos en los que es leída y aceptada, cabe la pregunta por cierto compromiso efectivo de sus consecuencias. Una lucha tan constante y con implicaciones poéticas y no poéticas no deja indemne a los estadios vitales, hasta el punto de contemplar o incluso materializar un estado de no regreso. En *Una costilla sobre la mesa* se recoge el siguiente poema:

> Ahora tengo tanto miedo, tanto miedo,
> a que mi mente un día no sepa regresar.
> Pues he destruido todo cuanto he creado,
> Aquello que me servía de estrella y señal.
> Se puede existir incluso sin merecerlo (Liddell, 2018, p. 179).

El riesgo de una poética de la pérdida absoluta, ajena a una posible recuperación o vuelta atrás resemantiza las consideraciones sobre el dolor, con la dotación de unos argumentos que actualizan el temor en su propia construcción del ser[338].

Indagar en este subapartado se guía mediante la sección "Missing Children (Primavera)" de *Dicen que Nevers es más triste* donde un sujeto poético de primera persona, que pudiese compartir su temporalidad vital con la propia Angélica Liddell, se conforma como víctima de su propia creación: el "monstruo" se levanta contra la génesis, como las lecturas oscuras de la creación —tanto la lectura tiránica de Adán como el monstruo de Frankenstein que pedía que su creador también ejerciera de padre:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[338] El notable parecido con alguno de los textos de Fabre sorprende en la reafirmación del quebranto definitivo: "ALDEN BIESEN, 2 de abril de 1987 / Tengo miedo de destruirme a mí mismo. / Quizá todo lo que hago sea un ejercicio de destrucción. / Un ejercicio de desaparición / de mí mismo" (2017, p. 106). En este punto, la intensidad del paralelismo con ciertas posiciones de Marquerie y Fabre no es tan sólida, aunque pueda existir cierto trasvase entre poética escénica y vida. Esta canalización se seguirá observando en sus trabajos cuando sea pertinente.

> […] Había entrado a palos en la segunda mitad de mi vida, nada de lo que pedí se cumplió cuando todavía hubiera tenido energía suficiente para disfrutarlo, se materializaron solamente las maldiciones. Lo quisiera o no, la obra, es decir, aquellas imágenes que yo había concebido en el mundo de lo bello mediante la intercesión estética, en definitiva, las formas creadas en el corazón de la poesía, habían cobrado cuerpo para siempre y sin mi intervención, por sí mismas, conscientes de sí mismas, unas formas concretas, tangibles, pero horribles fuera de la composición, ejerciendo para siempre su devastador influjo en todo cuanto me circundaba. Aquel magma horrendo procedente de la proporción y la armonía ya no obedecía a mi voluntad, ni siquiera dependía de mi capacidad para organizar la geometría del azar, todas esas casualidades ya no podían llamarse azar, la encarnación de las imágenes ocurría por sus propios, indemostrables y pavorosos medios. Era víctima de mi propia creación. Todo cuanto había escrito se cumplía mientras mi ser iba muriendo (Liddell, 2019, p. 356).

En Liddell, se cumple más bien en la creación de una esclavitud de la hacedora[339]. La madurez de dicho esfuerzo, análoga a la obtención de resultados, consolida una tensión que aumenta proporcionalmente a la decadencia de ser creador[340]. En la medida en que establece un camino de no regreso, puede existir un paralelismo con las implicaciones del sujeto poético, suscitadas y sostenidas por la palabra. Independientemente de su grado de imbricación con el "yo" autorial real, la concepción del "yo" literario como "su" monstruo irrenunciable, aunque necesario, acompaña su trabajo, materializado en las diversas presentaciones de sí. De este modo, cobra máximo sentido cierta transmisión por parte de la Modernidad, si bien también del quiebre del "yo" único lleva a diversos resultados de las figuraciones elocutivas, más propias de la posmodernidad.

Cómplice del proceso de génesis de la palabra, la existencia de la lengua y su articulación también alberga una naturaleza monstruosa. Percibida como órgano raíz de matanzas ante el requerimiento de las pasiones, la amenaza a la humanidad halla un sentido físico; la lengua es arma de lucha y, por extensión, el cuerpo que refuerza esa presentación "yo, la monstruosa", especialmente en *¿Qué haré yo con esta espada?* Ser presentado como un peligro junto al reconocimiento de su propia destrucción aparece también en *The emperor of loss* (1994)[341].

En otro eje, se recupera la poética contra los padres, como los mayores representantes de lo familiar, con la llegada de *Dicen que Nevers es más triste* donde se apunta cómo es "yo", la

[339] Destacable resulta el reconocimiento expreso de la poesía. No obstante, no hay tantas menciones a la escritura como las habrá a la lengua. Tal vez abundan más cuando se muestran como reflexiones pseudoconfesionales, pero escasean las referencias a las extremidades sin el conjunto total del cuerpo.

[340] En un fragmento de *Frankenstein*, Mary Shelley anclaba una prematura voluntad de estudiar "lo monstruoso" siempre perseguida hasta el momento efectivo de su conquista, así como la posterior e irrenunciable consonancia entre las partes: "Nor were these my only visions. The raising of ghosts or devils was a promise liberally agreed by my favorite authors, the fulfillment of which I most eagerly sought; and if my incantations were always unsuccessful, I attributed the failure rather to my own inexperience and mistake, than to a want of skill or fidelity in my instructors" (1831, p. 27).

[341] La referencia más distintiva de Fabre es: "Ir's not a game / It's neither losing or winning for myself / It's looking for the right colour / without denying who I am / I long for the right place / Where shall I carry my heart? / On my bottom? / Look, in one of the two right-hand chambers / there's a tissue nodule / that regularly ends in ignition / The nodule is the starter motor / This most tasty piece of flesh glows / and sees to it that the 2 left-hand chambers / and the 2 right-hand chambers contract / to pump the blood to the body and the lungs / The best quality… / It smells of children's shit / I'm a cannibal / I devour myself / And God saw that it was good (laughs) / And I practiced / Practice makes perfect (laughs) […]" (Fabre, 1994, 2010, pp. 112-113).

huérfana "real"[342]. Así culmina una orfandad ficcional que más tarde traspasa su propio marco. Aun en *La costilla sobre la mesa*, el proceso de agonía de uno de los progenitores en forma de epístola con data señala otra línea de lo monstruoso: la degeneración del ser humano concentrada ya no en la corrupción o en los actos contra la humanidad, sino en términos de degradación física y psíquica[343]. Una monstruosidad crecientemente asimilada hacia el yo:

> 2 de julio de 2017
> Al entrar en la UCI esta mañana he visto a gente inconsciente, unos en coma inducido, otros convulsionando, otros emitiendo chirridos inhumanos, todos devorados. Ni rastro de intimidad, la agonía a la vista, ya no hay nada que esconder en un cuerpo que lo soporta todo, que lo teme todo, un cuerpo insoportable, un cuerpo que se niega a reconocer su extinción, como si ese acto obsceno, necesariamente sexual del que procedemos, se convirtiera ahora en otro tipo de obscenidad. Me han dado 45 minutos para ayudar a comer a mi padre en mitad de ese infierno de seres retorcidos, agujereados, inflamados, jadeantes, babeantes, casi muertos, y cuando he salido ya no he podido moverme en todo el día.
> ¿Me enterrarán en un cementerio para monstruos?
> Mi padre parecía un monstruo. Lo habían atado a la cama.
> Te quiero.
> (Liddell, 2018, p. 64)[344]

La proyección sobre el día que falten los padres y el inevitable saber de su envejecimiento, que está en la *Trilogía del infinito* mediante la reclamación del sexo, se acentúa a partir de la sección "Herodes (Invierno)" de *Dicen que Nevers es más triste*, prólogo a una compilación diaria con apelaciones constantes a los padres (ya fallecidos) cuyo cierre remarca "*Papá, mamá, son las primeras Navidades sin vosotros, estoy sola y tengo mucho miedo"* (Liddell, 2019, p. 215)[345].

---

[342]Las múltiples referencias en sus obras más recientes a la muerte de sus padres se suman a los homenajes escénicos *Madre* (2019) y *Padre* (2020) que recientemente les ha dedicado.

[343] Tan solo este ejemplo ya es significativo: el monólogo principal del espectáculo *Una costilla sobre la mesa: madre* atiende a los rasgos de la madre uterina, primitiva y monstruosa junto a la degradación corporal. Incluso se cierra con la apelación al órgano articulatorio originario: "Y mi lengua idiota se caerá como una escama".

[344] La muerte de los padres incide en los mismos puntos de desagrado que el yo poético de *Los deseos en Amherst* presentara en su deseo de muerte: "Mientras tenga hígado ingeriré todo tipo de somníferos sonreiré / en la leprosería si mi pasión es un caso clínico deberán aniquilarme los / médicos __ no deseo morir con dignidad sino enfangada en un vómito / repulsivo - para dar más asco todavía" (Liddell, 2007, p. 121).

[345] La cursiva tipográfica no es mía. Incluso es posible que en esta fase de su poética fije un modo ser y estar que resitúa el cuerpo alejado de las premisas pasionales, para apuntar a una poética en transformación. El siguiente fragmento, con ciertos visos revisionistas, expone claramente las consecuencias de su poética con apelaciones a la locura, al miedo, al envejecimiento o la muerte de los padres. La decadencia de aptitudes afecta directamente a su principal materia prima: la palabra y su articulación. He aquí el texto: "Pero siempre lujosa en contradicciones, dando por desaparecidos a los santos y evitando a los insufribles, ahora empezaba a necesitar la presencia de los demás aunque solo fuera para no sentir todo el rato asco por mí misma, alejando así fobias y pánicos, necesitaba distracciones que obligaran a no pensar en mis padre muertos a todas horas, bastante aterradoras eran las noches […] El amor físico, por tanto, había desaparecido del horizonte hasta dejar de sentir interés pero los cuerpos, convirtiéndose mi carne en un bloque de piedra atravesado por un eje de hielo, mi carne, que había sido creada para abrazar y besar, o no había sido ni siquiera creada, empezaba a dudarlo. La repugnancia por tocar y ser tocada se manifestaba como una nueva discapacidad todopoderosa con la que tenía que cohabitar en secreto, el pavor al tacto sensual reclamaba su hegemonía sobre todas las pasiones, como sucede en el masoquismo, había terminado desexualizando el amor para sexualizar la muerte, ahora el éxtasis solo procedía de los incendios, de los muertos y de Dios. Ni con un libro de instrucciones hubiera sabido cómo usar este nuevo cuerpo esculpido sin vagina, un cuerpo que allí donde se sentaba dejaba un rastro de escarcha. […] De manera que una vez eliminadas las relaciones sexuales y establecida la devoción por las llamas, el infierno era más llevadero en compañía, pues el terror a estar sola, ahora sí, ya sin padres, sin llave para el candado de la edad,

El último factor es la complejidad de entender una poética que huye del valor de descendencia, a pesar de su trabazón autoficcional que parece afianzar el vínculo autor-obra[346]. La naturaleza beligerante de su poética pide con vehemencia otra forma de estar en el mundo; lo irracional, lo pasional. La identificación del yo con las formas reconocibles de marginalidad —la bárbara, la puta, la bruja— remarca la pregunta de los métodos o caminos para el regreso de lo sublime. Se orienta hacia la expresión contra la indiferencia y la pasiva contemplación que debe(ría) pasar (obligatoriamente) por el horror. El siguiente fragmento de *Dicen que Nevers es más triste* une de nuevo el acontecimiento que desencadena una redefinición y un nuevo marco, junto a la enunciación que designa el "ser" algo:

> *Dice Medea «ahora soy Medea» después de asesinar a sus hijos, ahora es Medea, no antes de filicidio sino después del filicidio, ahora soy Medea, como si los mitos no fueran nada antes de cometer sus crímenes y tuvieran que bañar sus manos en sangre para cobrar entidad y sufrir un autorreconocimiento. Los mitos son conscientes de la violencia que precisan para llegar a ser lo que son, sus delitos son sus destinos y actúan tal y como se espera de sus nombres. Tal vez sucede lo mismo con la idea de humanidad, el ser humano alcanza la identidad en la aniquilación, del mismo modo que Medea se reconoce en el asesinato de sus hijos, ahora, ahora soy Medea, después de cincuenta millones de muertos, ahora soy un hombre, y cuándo podré decir YO SOY, ser, es decir, cuándo sabré si soy Angélica, cuando podre decir «ahora soy Angélica», no sé lo que debo hacer para acabar siendo yo misma, qué crimen debo cometer* (Liddell, 2019, pp. 367-368)[347].

Eso es lo que anhela y pregunta Angélica; remarca precisamente esa conquista del yo poético en el performar el acontecimiento que, en este caso, se reclama criminal —cuántos crímenes (de acción artística real) son necesarios—, lo cual también orienta la propia construcción del yo hacia el hecho de "envilecerse", sin ninguna forma de sucesión.

El discurso contra la descendencia desarrolla su máximo exponente en no dejar nada nuestro en el mundo, ni siquiera una poética. El ser humano debe (afrontar una responsabilidad en) extinguirse. La incriminación de la responsabilidad común de perpetuar procedimientos y maneras de vivir se aborda desde la franqueza y la nueva demanda: la búsqueda de lo mítico. En este sentido, el reflejo llega hasta la ortografía, cuestionada e incluso vencida, tanto como la postura literaria de la vulnerabilidad extrema que articula Liddell. El texto se titula "SEGUNDA NOCHE DE INVIERNO: INCAPACITACIÓN DE LAS ROSAS DE ESTE MUNDO"[348]:

---

una soledad de mármol, tallada en piedra fría, y sobre todo el temor a enloquecer, el miedo a que la incomunicación tuviera como consecuencia la locura prematura, ese terror, empezaba a superar con creces a otros sentimientos que anteriormente me impulsaban a mantener la clausura, como aquellos deseos suicidas que acompañaron toda mi juventud. Ahora, después de haber tenido ante mí la abominación de la vejez, se abría paso un miedo atroz a cualquier tipo de dolencia y por encima de todo a la alienación mental, bien heredada, o bien contraída por aflicción" (Liddell, 2019, pp. 360-361).

[346] Incluso en *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* hay un apartado titulado "Los monstruos somos vuestros hijos" (2016).

[347] La cursiva tipográfica no es mía. No obstante, la posibilidad de no ser reconocida/reconocerse ante el otro también se aborda de la mano de Fabre, hacia su monstruosidad: "AMBERES, 14 de octubre de 1988 / ¿Qué derecho tengo a / ser reconocido por otros? / Cuando no me reconozca a mí mismo / ¿podré aspirar entonces / a ser un ser humano? / A veces me siento un monstruo. / Un monstruo sin valor. / ¿Puedes recibirme a lo grande?" (Fabre, 2017, p. 181)

[348] La mayúscula tipográfica no es mía.

> 22 de diciembre
> Habrá un día que no seré capaz de poner las palabras en orden. Mis actos civiles, serán absurdos. Tomarán precauciones administrativas. Se me negarán las autorizaciones. Darán por concluida mi existencia jurídica. Pesarán descuidadamente mis actos y el médico decretará mi enfermedad. Del presentimiento a la certeza, los doctores gobiernan. El demente es un engañado. Así que me volveré loca por el mero hecho de querer serlo. Prefiero no ascender al rango de lo humano. Convertida en Otra, sin hijos, y por eso mismo castigada, sin tierra prometida por falta de descendencia, sin herederos vivo encadenada a mi libertad, y por tanto extranjera, excluida, fuera de la igualdad fraternal, malparida, un error ético defecando en la escribanía. Rechazo la ortografía. Redactaré discursos para que nadie puede entenderlos (2019, p. 218).

Centrado en no participar —no desde la decisión, sino desde la incapacidad— de la reproducción de patrones considerados socialmente positivos, este fragmento apunta aquello que atañe tanto a escena como a poemas: revestir de acciones primitivas un comportamiento que traza el estadio definitivo de su rebelión, en tanto que persiste una vez más en su trabajo más reciente (2018).

En este capítulo de la poética liddelliana, la palabra constituye un modo de ser en escena, a medio camino entre el método de conocimiento y la potencial herramienta de destrucción. Es herramienta de creación y conformación del yo dentro y fuera de las páginas, que además mantiene una correspondencia directa con la vida de la creadora en términos fundamentales —como el hecho de no tener hijos, como la vida tras el fallecimiento de sus padres. Esto puede traducirse en la sensación de exposición de diversas partes de sí misma, no la representación (no siempre) escénica de un discurso en primera persona.

Tras diversos fragmentos pseudoconfesionales, la dependencia de las palabras, no solo de la vida, sino de contextos personales pseudoficcionales acarrea que la revisión de su trayectoria sea realizada por una/la "voz" (del doble). El texto "Ingmar Bergman me habla" delata la construcción profética, especialmente en sus últimas reflexiones: "Existimos gracias a la extinción. Finalmente pagarás con tu cuerpo tu absurdo deseo de relevancia" (Liddell, 2019, p. 122). La figura elocutiva de Ingmar Bergman se ocupa de enunciar un discurso direccionado hacia un tú Angélica, el cual finalmente es tan emisor como receptor. El hecho de asimilar toda acción y toda existencia a la palabra trae resultados de impotencia, ante el imperativo de la materia en última instancia, de modo que este texto hace converger dos líneas muy prolíficas: la arrogancia/soberbia de una creadora/hacedora, que ha motivado este capítulo de tesis, y la de la materia viva-muerta, alentador del siguiente. En la última sección de este capítulo, se pretende hacer hincapié en dinamitar la sujeción al mundo y reconfigurar el origen de cara al infinito y a lo sublime destructivo. Véase cómo se desenvuelve la belleza en el devenir constante.

4.3. ORIGEN (EN LA BELLEZA)

Esta será la primera sección dedicada a la concepción del origen en Angélica Liddell, aunque su completitud solo llegará en coordinación con el último subapartado del próximo capítulo, dedicado a su visión desde una perspectiva trascendente. Por el momento, aquí, para continuar con la cohesión interna de las obras repasadas, la primera muestra de la experiencia ante la muerte y las posibilidades de regreso sigue residiendo en el *Frankenstein* de Shelley:

> I saw how the fine form of man was degraded and wasted; I beheld the corruption of death succeed to the blooming cheek of life; I saw how the worm inherited the wonders of the eye and brain. I paused, examining and analyzing all the minutiae of causation, as exemplified in the change from life to death, and death to life (1831, p. 39).

La visión cíclica entre muerte y vida constituye un lugar común de tradicional entendimiento desde la trascendencia. Una vez desplazado este parámetro con la posmodernidad y sin introducir (aun) factores espirituales, es de obligada revisión dicho tejido limítrofe. *El nacimiento de la tragedia* titulaba Nietzsche uno de sus textos de mayor recorrido:

> La vida es, pues, el comienzo de la muerte, pero la muerte es la condición de nueva vida. La ley eterna de las cosas se cumple en el devenir constante. No hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir. Darse cuenta de esto es pensar trágicamente. El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y de la separación (2004, p. 20).

La atención a la muerte como "otro" comienzo apunta una de las perspectivas trabajadas, lo cual conlleva la pérdida de lo absoluto y la imparable (re)generación[349]. En este plano, la palabra, inscrita en esta dinámica, se encarga de nombrar para alentar lingüísticamente la dinámica; nombrar lo que ya no está por la imposibilidad de desprender cualquier materia de su historia. El siguiente fragmento es de *Una costilla sobre la mesa*:

> —¿Qué pasado tiene esa pistola?
> —Si te la llevas te regalo las balas.
> —El crimen absoluto es imposible. La putrefacción es composición de nueva vida (Liddell, 2018, p. 41).

Liddell halla en esta intersección un prolífico espacio para pensar ligado a la belleza y a un origen sin descendencia. Al destinar toda modalidad de "estirpe" a su extinción, Liddell se encuentra con un (no) nacimiento, lo cual culmina en la integración de la destrucción como parte de la vida. En la dimensión textual de la construcción de su poética, que persiste temporalmente, en este último subapartado, prácticamente ejerce de testamento literario (rechazado). Situarse/sentirse atrapado por el propio proceso irrefrenable de producir logocéntricamente, aun bajo la concepción de su (in)capacidad de acción hace que Liddell reafirme una y otra vez, dentro y fuera del tono poético: "Pero sigo escribiendo, inexplicablemente, roída por el profundísimo deseo de contar soportando las aflicciones de la palabra. Esa palabra que nadie necesita" (2015, p. 18). En este plano, se perpetúa la tensión entre palabra y acción ya afrontada previamente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[349] La adscripción a una renovación relanza también una lectura de la temporalidad en la que cae Fabre. Véanse esta entrada de diario: "AMBERES, 6 de septiembre 1987 / Reflexionar sobre el tiempo / es pensar sobre la muerte / (como un nuevo principio)" (Fabre, 2017, p. 124).

Algo parecido sucederá en la palabra performada, con el cuerpo de los actores. La sucesión entre vida-muerte-vida también subyace en el trabajo de Fabre, tal y como reconocía en su diálogo con Luk van der Dries:

> En ese ciclo ininterrumpido de la vida, la muerte y la renovación, los guerreros de la belleza son simples transeúntes que viajan hacia lo indefinible, cuyo equipaje esencial es la fe y la esperanza. […] Los guerreros de la belleza, como los escarabajos, son metáforas de las mutaciones y de la resurrección. Renacen a través de sí mismos y en ellos mismos (2013, pp. 222-224).

La visión del pensamiento trágico cobra cuerpo en los textos y organismos de los tres creadores que han constituido la estructura del capítulo. La propuesta que Fabre registra esta línea, una vez más a modo de diario, en base a la conjunción de la belleza y su cuerpo, esto es, parece no poder desligarse de una raíz corporal, las secreciones, de nuevo en ese camino a lo sublime[350]:

> AMBERES, 12 de agosto de 1986
> Con el aliento de la muerte en la nuca
> sigo trabajando en mi obra maestra definitiva:
> mi nacimiento propio (Fabre, 2017, p. 77).

> AMBERES, 17 de septiembre de 1986
> Quiero escribir la biografía de mi sangre
> (mis dibujos de sangre subrayan mi juramento de fidelidad a la
> belleza) (Fabre, 2017, p. 80)

La respuesta que ofrece este capítulo se obtiene de una consideración ampliada de lo monstruoso, más coherente con el término "prodigioso", tal vez no tan segregadora de los significantes/significado, sino capaz de expandir el concepto. Se podría considerar un prodigio la existencia del género humano, a pesar de la monstruosidad personal, o la supervivencia de una poética al margen de ese sistema de propósitos, pero alimentada por él. El origen reside en el lugar de la impureza desfigurado de la pureza/limpieza, una distorsión que pasa por el cuerpo y persiste en cualquier muestra de lo ideal, así que la idea de la gracia nunca se podría acercar a la propuesta que Schiller hacía. Se recupera ahora el siguiente poema de *Los deseos en Amherst*:

> Lávame por completo de mis buenas acciones mi madre
> no me concibió en el pecado pero a mí me hubiera gustado ser concebida
> em el pecado la verdad que se halla en lo escondido la verdad es grasienta

[350] La importancia de esta comunión vida-muerte reside en los puntos en común que esta manera de entender ese umbral logra entablar con lo sublime. Para este aspecto, sería imprescindible regresar puntualmente sobre Burke cuando considera que lo infinito constituye un punto equidistante, junto a una reubicación de la sucesión y la uniformidad: "La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime. […] La sucesión y *uniformidad* de las partes son lo que constituye el infinito artificial. La *Sucesión* es un requisito para que las partes puedan prolongarse tanto y en tal dirección, como para que sus frecuentes impulsos sobre los sentidos impresionen la imaginación con una idea de su progreso más allá de sus límites reales. La *Uniformidad* se explica porque si las figuras de las partes hubieran de cambiar, la imaginación encuentra en cada cambio un obstáculo; en cada alteración nos encontramos ante el fin de una idea y el principio de otra; por lo cual resulta imposible continuar aquella progresión ininterrumpida, que es el único que puede dotar del carácter de infinito a los objetos limitados" (1987, pp. 54-55).

> y apetecible límpiame de la virtud para que se alegren los huesos que tú has quebrantado el ansia de pecar no temeré las malas noticias un animal defeca sobre la pureza (Liddell, 2007, p. 79)

Trascender implica no contribuir a la humanidad sino a otro "orden"; así hay una apelación a otro origen; un origen que no venga del útero de una mujer. Por ello, la orientación poética desafía lo aparentemente inseparable a la humanidad y se asocia a las posiciones sociales de los locos, los místicos en la búsqueda de lo irracional, del exceso en un estado absoluto —con lo que entronca de nuevo con la *Carta de la Reina del Calvario al Gran Amante,* incluida en el exordio "[…] solo es amor aquello que niega la sujeción al mundo" (Liddell, 2015, p. 37)[351]. El epicentro se ubica sobre no coadyuvar a la descendencia, sino alcanzar un lugar más allá de sí mismo en el circuito de la humanidad. El origen puede hallarse al regresar sobre las pasiones; manifestadas en la tensión del acto criminal, en la masacre, en los creadores de la belleza, lo infinito. En ámbito pictórico, ella escribe en *Una costilla sobre la mesa*:

> No existe la penumbra en Caravaggio. Lo que vemos no es la oscuridad diurna ni la nocturna, ambas propiciadas por los astros y los obstáculos que se interponen entre el cuerpo y la luz. Son las entrañas mismas de la oscuridad lo que nos invade, lo que nos ciega, allí donde presentimos el origen de todo, esa magnífica y poderosa indigencia, ese intestino primitivo donde lo abyecto y lo sublime poseen el mismo valor (2018, p. 23).

Llamar el trabajo de Liddell como "de las pasiones" o "o de la violencia" o "del dolor" o "de la pornografía" no determina la complejidad de toda su obra. La (re)visión crítica y teórica de su poética corre el peligro de quedarse en un reconocimiento de obsesiones fagocitadas por la necesidad espectacular, por el "animal escénico" que es. Sin embargo, tan solo la perspectiva política abordado en el capítulo anterior, o el debate entre ética y estética en el presente suscitan espacios propios para el análisis. Más allá de una causticidad inherente a su discurso y a sus acciones, Liddell explora una salida a la humanidad, esto es, mediante un enfoque actual trata de alejarse de un futuro legado.

Todo este capítulo se dedica al monstruo y a la herencia social. Esta sección (delimitada artificialmente) u "obsesión" de su poética avanza hacia términos más rituales, en palabras de Víllora (2009, pp. 7-8) y de trasvases entre el arte y la vida. Aunque no se haya definido como política, no se dejan de percibir ciertas coordenadas en el perfil de su poética, además del reconocimiento de una plasmada resistencia a la comodidad y la "parte" social que más comulga

[351] La aceptación de lo mistérico no como posibilidad sino como necesidad inherente a la vida es materia más propia del próximo capítulo. En la posición de Marquerie sobre lo desconocido —siempre muy próximo a los términos amorosos—, la presencia de la duda es aceptada, y siempre en relación con una semántica de la tenebrosidad y la luz, acorde a su último espectáculo con la compañía Lucas Cranach *Entre luces y sombras: libertad* (23/01/2015). Véanse un par de fragmentos de *Maternidad y Osarios* (2016), texto de una acción-instalación estrenado en el festival *Escena Abierta 2008*: "La tierra parda tiembla y la helada esparce su quietud. / Este otoño seco y limpio insulta: / la querencia del paisaje por la umbría / y mi afinidad a todo aquello que dificulta / una aproximación nítida a los hechos / Mi deseo no se aloja en la representación / que del mundo la sociedad de la información nos ofrece, / mi deseo esta en la duda / y mi amor habita las tinieblas. / Desespero en lo tangible y añoro / las sombras donde el cuerpo se expande / en la duda de sus limites, / y así rodeo mis noches de nieblas / que me permitan vislumbrar las ranuras / donde se halla la vida, / e inevitable, también se esconde la muerte. // […] En esta noche de insomnio / revivo el daño infringido / inevitable pago del amar. / Extraer las heridas de nuestra unión y conservarlas, / para cuando se agote el latir de nuestros cuerpos / sean memoria de vida. // Mi cuerpo madura tu amor. // Y tu cuerpo / tiembla, tiembla y tiembla, / tiembla de amor / y tiembla de miedo, / pero no a acusa del miedo a la muerte, / sino del miedo a levantarte cada mañana / cuando convivas únicamente con ausencias" (2016).

con unos patrones de estabilidad. El doble trabajo de enunciar y ser *ethea* adquiere, aquí, su mayor exponente. La riqueza de la poética de Liddell no deja de aportar vías de lectura y pensamiento que atraviesan terrenos artísticos y sociales.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5. SIN MORADAS: DECIRSE DESDE LO SAGRADO

Ponme como sello sobre tu corazón,
ponme en tu brazo como sello,
que es fuerte el amor como la muerte,
y duro como el infierno el afecto;
son sus dardos saetas encendidas,
sus llamas son llamas divinas (Cantares 8, 6) (1990, p. 836).

Quizás sería un ejercicio interesante que el epígrafe de este quinto capítulo no se cerrase con una mención a su procedencia. Tal vez se podría confundir con los escritos de Angélica Liddell. Sin embargo, las líneas refieren un versículo de Cantar de los Cantares, el constantemente mentado como el libro más poético de la Biblia y uno de los que más interpretaciones ha motivado. Esta cercanía ya ejerce de preámbulo a este capítulo. Seguramente entre los prismas avanzados en la introducción de la tesis y previamente expuestos, el terreno sacral, en su totalidad, conforma el sistema más complejo y amplio y, tal vez por ello, el más obstaculizador de explorar. Pensar en lo religioso requiere atender a un conocimiento de tradiciones que han conformado cosmogonías muy antiguas y han afianzado determinadas relaciones con el culto, subsistente durante siglos. Así, la pertinencia de encontrar un marco de observación y pensamiento es irrevocable. Además de esta labor, esta introducción se encarga de explicar la conveniencia de hablar de religión y mística actualmente, antes de introducir el objeto de estudio concreto y de presentar la hoja de ruta para el resto del capítulo.

La vinculación del "ser supremo", el cosmos y el ser humano se halla en la raíz de diversas creencias no estrictamente monoteístas ni occidentales. Tras un complejo repaso histórico y los diversos componentes que han determinado lo que ha sido/es la religión para el ser humano bajo los cambios de los sistemas de pensamiento, la inicial definición de este concepto que avanza Raimon Panikkar dice que: "El objeto de la religión no es Dios, sino el destino del hombre; del hombre no precisamente como individuo, sino también como sociedad, como especie y género, como microcosmos, como un elemento constitutivo de la realidad que al mismo tiempo refleja y conforma la realidad" (2014, p. 36). El estudio de las religiones se ocupa de (re)pensar el lugar de la religión en el mundo vinculado a las esferas del ser humano. Sin embargo, no solo la teoría de las religiones ha abordado el concepto de lo sagrado o las "manifestaciones" de la deidad, así como su influencia sobre la vida del ser humano, sino que también las ciencias sociales han impulsado trabajos y investigaciones sobre la organización de las sociedades o los convenidos códigos de conducta bajo el prisma teológico. Antropología, sociología, filosofía e incluso política han realizado sus aportaciones a la presencia diacrónica y sincrónica de la teología y su vínculo con otras disciplinas humanísticas.

A partir de ese r*e-ligare* de origen en Lactancio, Panikkar observa las dimensiones, desde la social hasta la trascendente, en las cuales la religión cumple su principal objeto de ser: "[…] intenta *religar* el hombre a toda la realidad para liberarlo de su solipsismo estableciendo

vínculos libradores, que empiezan consigo mismo" (2014, p. 53). En el caso de esta tesis, el anclaje se situará en una tradición teísta en la que se asume la implicación del "ser supremo" con su obra. Del mismo modo, también se acciona la posibilidad de contacto entre la entidad creadora y las creadas. Este va a ser el principio perpetuado en la visión judeocristiana. Además, este planteamiento también establece que existen la esfera de lo sagrado y la esfera de lo profano.

Desde este prisma, la experiencia de lo sagrado como constructo tiende a apoyarse en unas bases compartidas, especialmente unidas a la palabra. Así, los lugares de enunciación contemporáneos suelen recurrir a unos modelos clásicos que han servido para su fijación y reconocimiento en (re)producciones posteriores, aunque también hayan recibido variaciones. En cualquier caso, se perpetúan unos agentes y voces enunciativas, así como la necesidad ritual.

Ante el descrito panorama, hay que considerar la pregunta de por qué recuperar la religión como materia de deliberación. Por un lado, no se puede negar la actualidad del tema, así como la de plantear la comprensión de la mística en contexto. Por otro lado, ciertas reminiscencias de las ideas de la Ilustración relegan la religión a un plano de escasa implicación en los asuntos mundanos. Degenerarla a un sistema de ideas o reducirla a ideología, desprovista de su «gloria» en términos de Panikkar (2014, p. 56), la empobrece y restringe su alcance a ser una "creencia doctrinal y a esta se le da el primado sobre el ser del hombre. No seremos ya evaluados […] por la fe o por las obras sino por las ideas" (2014, p. 56). Por tales razones, es necesario atender a la materia espiritual, una férrea herencia, susceptible de valorarse incluso en la actualidad[352].

En otro orden, desde una perspectiva contemporánea, cabe preguntarse si es posible hablar de mística o posmística en el contexto posmetafísico, carente de la idea y de la necesidad de la figura y presencia de la deidad[353]. Cómo entiende la religión al hombre contemporáneo es una clave que explica Mircea Eliade:

> […] solo en las modernas sociedades occidentales se ha desarrollado plenamente el hombre arreligioso. El hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial: se reconoce como único sujeto y agente de la historia, y rechaza toda llamada a la trascendencia. Dicho de otro modo: no acepta ningún modelo de humanidad fuera de la condición humana, tal como se la puede descubrir en las diversas situaciones históricas. El hombre *se hace* a sí mismo y no llega a hacerse completamente más que en la medida en que se desacraliza y desacraliza al mundo. Lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a su libertad. No llegará a ser él mismo hasta el momento en que se desmitifique radicalmente. No será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último dios (1981, p. 124).

[352] Aunque la Ilustración rehúsa de forma definitiva los principios trascendentales de la religión, la problemática entre la esfera de la religión y lo civil ya tenía siglos de antigüedad, así como la imposición de una jerarquía. Arendt repiensa la dimensión política de lo eterno como una "suerte" de muerte al dejar de estar entre los hombres (2015, p. 31) y define el único modo de vida considerado libre realmente durante siglos: "*Theōria* o «contemplación» es la palabra dada a la experiencia de lo eterno, para distinguirla de las demás actitudes, que como máximo pueden atañer a la inmortalidad" (2015, p. 32). El seguimiento de una inmortalidad no terrena relega a la *vita activa* y al *bios politikos* a una posición tardía respecto a la contemplación, al imperativo de la quietud, incluso entrada la Edad Moderna.

[353] Sucintamente, precedentes de esto se pueden localizar en la muerte de Dios que ya pregonara Nietzsche en su día, pero también en el asentamiento del paradigma posmoderno en el siglo XX y la caída de los grandes relatos que organizaban y explicaban el mundo. Estos pueden considerarse momentos contemporáneos determinantes al hablar de la pérdida de peso del pensamiento religioso.

El hombre moderno marcado por el rechazo a la religiosidad no siempre puede desprenderse de una visión que ha conformado una ontología antropológica. De este suceso, se arrastra un vaciamiento pretendido, pero con legados aun vigentes, no solo en cuanto a normas de comportamiento y las consecuencias de su desafío, sino en el propio sentir de su ausencia. George Bataille menciona la propia motivación de su *Suma atelógica* a Madeleine Chapsal:

> Tout le monde sait ce que représente Dieu pour l'ensemble des hommes qui y croient, et quelle place il occupe dans leur pensée, et je pense que lorsqu'on supprime le personnage de Dieu à cette place-là, il reste tout de même quelque chose, une place vide. C'est de cette place vide que j'ai voulu parler (2018).

Al no sopesar la existencia de Dios, la visión desde la ausencia de la religión se convierte en una forma de observar el mundo, pero también cabe estimar la opción de volver sobre una visión que asumía la existencia de la deidad y sus actuales herencias, ya que ha sido de genuina importancia. Por ejemplo, la religión en Occidente se ha posicionado como una materia de debate relevante en cuanto al asentamiento de civilizaciones con las cuales aun se conservan ciertos parentescos o herencias —patrimoniales/ monumentales, morales o artísticos.

Una lectura con perspectiva sobre la superada naturaleza metafísica pero sensible a su legado encontrará vías de resignificación de este campo, así como la disposición a averiguar nuevas formas de trascendencia. Hoy en día, existe una preocupación por explorar nuevas modalidades de espiritualidad o reintroducir prácticas que encuentran sus principios en herencias de la tradición religiosa, tales como la meditación. No obstante, si bien hay una visión de lo espiritual en contra de o en los márgenes de los términos de la productividad capitalista contemporánea, no se recurre estrictamente a ellos siempre que se busca discutir sobre religión. La revisión del pensamiento religioso cuenta con referentes clave en el campo teórico y filosófico, como entre otros, los libros de Victoria Cirlot y Amador Vega (2006), las metamorfosis actuales de Dios que revisa Frédéric Lenoir (2005) o la evolución de las creencias después de Nietzsche de Peter Watson (2014), así como las extensas tesis de Javier Helgueta Manso (2019) o Alejandro Mañas García (2017) sobre la actual integración de la espiritualidad en la filosofía y el arte contemporáneo. Incluso se podrían consultar las aportaciones de la "teología de la liberación" en Latinoamérica de Gustavo Gutiérrez Merino (1972), así como las de Leonardo Boff o las investigaciones teológicas feministas de Elsa Támez (1998).

Ahora bien, más allá de la deriva espiritual contemporánea en la que ha desembocado el asunto de la religión, no deja de ser llamativa la necesidad de recuperar un perfil tan específico como el místico. El grado más desarrollado de la conexión entre lo sagrado y lo humano sería el misticismo, basado en el contacto-(re)unión con lo Absoluto, deidad, ser superior o cualquiera que sea la nomenclatura apropiada en cada caso, desde la perspectiva enunciativa de un sujeto creyente; algo muy asentado sobre la tradición mística española de los siglos XV y XVI. Así, surgieron unas bases seguidas en los siglos posteriores, que llegan hasta la era contemporánea. La noción de la mística ha suscitado un entramado complejo de implicaciones y aproximaciones, frecuentemente sostenidas bajo condicionantes de acceso, una asimilación medida y una continuidad cuestionable, que repercuten en que la poca constancia y los específicos registros de enunciación la hayan situado en un punto conflictivo.

Tradicionalmente, los intentos de trabar una comunicación se desarrollan mediante un esfuerzo que engloba desde el seguimiento de un camino y la pérdida hasta la comunicación, el contacto e incluso la comunión divina en algunos casos. No obstante, la pretensión de dicha

comunicación no siempre repercute en una garantía directamente proporcional de las respuestas del Otro. También desde las diversas formas de presencia y abandono, la palabra adquiere un fértil potencial, tan relevante como las dificultades articulatorias. Su papel tanto en el llamamiento-espera como en todas las etapas de la gestión del contacto directo la posiciona como piedra angular del proceso. En cuanto a las posibilidades de plasmar las consecuencias de este proceso, el arte ha generado diversos resultados muy patentes desde todas las destrezas plásticas y visuales. Aun así, el campo de la literatura seguramente sea uno de los más fructíferos a la hora de tratar la experiencia mística. Incluso en la actualidad, aunque no cuente con un espacio asegurado, sigue existiendo esa inclinación a otorgarle cierta pertinencia de pensamiento. Ante la pregunta de por qué tratar problemáticas de escasa repercusión en el ser humano y que, además, suponen un impacto insuficiente o inexistente en el concepto del progreso, Bataille era bastante claro en una entrevista: "L'extase d'un homme n'a jamais servi à personne d'autre qu'à lui, à moins qu'on se mette à glisser sur la même pente. Le bâillement est contagieux, l'extase l'est aussi, de la même manière" (2018). El motivo de regresar a lo religioso y al hablar místico es tratado por Dominique de Courcelles cuando afirma:

> Si la coincidencia por reflejos, identificaciones, fascinaciones, tracería, y revulsiones, metamorfoseando la forma en fondo y el fondo en forma es el objeto de la investigación, el desvío es su método. El recurso a los mitos, es decir esencialmente a los místicos, permite evitar los escollos inherentes a la escritura autobiográfica, manifiesta lo irreductible del ser y de la obra, el peso de lo carnal en el orden de lo espiritual, los deseos y las obsesiones. Las predilecciones verbales nacen de las reminiscencias y de las obsesiones (2006, p. 152).

La labor que emprende Angélica Liddell se erige desde una posición tradicional de vivencia de la religión y del ser humano como parte de esta concepción global del universo. Sus voces enunciativas funcionan como métodos de acercamiento a la hora de entablar un diálogo constructivo sobre la necesidad de ese "algo más" que se arraiga en el ser humano desde siempre y que ha motivado todo tipo de aproximaciones ontológicas. Liddell gesta, derivada de su trayectoria, una manera de posicionar(se) (ciertas voces) en el mundo, soportada(s) en un margen de la existencia, que aún se rige bajo la doctrina de un régimen superior.

> Je me nourris d'une littérature et d'un art où Dieu n'a pas encore été tué, je m'intéresse au conflit avec Dieu, à la relation avec Dieu, au territoire du sacré, quand l'homme entretenait encore une relation complexe avec son esprit et que le concept de tragédie et l'énigme étaient possibles (2015).

Su trabajo en esta dirección se fundamenta a tenor del sistema de principios y dogmas que se establecen sobre la premisa de la existencia de Dios, pero no renuncia al contacto con una dimensión sobrenatural primitiva. Acorde a esta idea, de la Torre argumenta que derivar en la religión deviene de su defensa de la "asunción plena, por parte de las sociedades, de los principios rectores de la Ilustración" (2019, p. 162), un camino ya trazado en sus propuestas previas. La argumentación sobre el porqué de recuperar la religión se rescata de la voluntad de que "lo irracional —de acuerdo a lo que el racionalismo entendería por esto— reconquiste su espacio en este mundo tan supuestamente lógico como cruel" (2019, p. 162). De este modo, el interés por este campo queda justificado también por la necesidad de expandir su poética

literaria y, sin duda, aportar un eslabón más en el constructo que desarrolla de su presentación de sí, coherente incluso con las dinámicas previas. No obstante, más allá de lo catártica que pueda resultar esta exploración para ella, también es una invitación a emprender este camino para aquellos que asisten al devenir de su trabajo. No solo se trata del camino enunciativo que las facetas de Liddell perfilan en el registro de lo sagrado, sino también de la manera de captar a los espectadores hacia su particular búsqueda y de la invitación a explorar una salida simultánea. Resulta primordial la persuasión discursiva de ser arrastrados hasta el pensamiento sacral, aun cuando en la actualidad occidental no siempre se disponga de un sistema de creencias implantado y venerado por un volumen de seguidores como lo hubo en otras épocas de la historia.

El relieve de las pasiones, esto es, la vinculación con el amor y la violencia, recupera una esencia cautivadora que conecta *ex profeso* este trabajo con los escritos míticos de la antigüedad que indujeron y motivaron una de las cosmovisiones más longevas de la tradición occidental: la judeocristiana[354]. El canal que se prioriza en esta tesis es el poema. Para un programa de mano de uno de sus espectáculos, Vasserot selecciona algunas preguntas y respuestas donde Liddell destaca que la poesía asume una naturaleza transgresiva inherente:

> [...] ce que relève du spirituel —bien plus trouble qu'une théorie économique— est anéanti. Une fois qu'on a tué le concept de Dieu, et donc l'esprit, tout ce que l'on peut raconter doit être moralement acceptable, mais la religion et l'amour sont immoraux; la création artistique est le lieu où il est possible de se dresser contre la loi, de réaliser tout ce qui est interdit dans la vie, d'où le caractère subversif de la poésie [...] (2015).

De este modo, se afianza el paradigma epistémico y estético de fundación tradicional con el que Angélica Liddell se encuentra en una encrucijada, por la que finalmente decide internarse: lo religioso-místico-trascendente. También actualiza la reflexión sobre la condición divina y humana-animal, así como de las partes que intervienen en el (no) diálogo que las pone en contacto. Al fin y al cabo, la asunción de este prisma responde a un imperativo del pensamiento: "La idea de Dios es una idea crítica, es un estado crítico de enfrentarse a lo que no existe. […] es un estado de crisis frente a lo incomprensible, eso sería la idea de Dios, lo incomprensible" (Liddell, 2011).

Los principales esfuerzos se dedicarán a partir de aquí a revisar los poemas de *Los deseos en Amherst* (2007)*, La costilla sobre la mesa* (2018), *Via Lucis* (2015) *Guerra interior* (2020) y *Veo una vara de almendro. Veo una olla que* hierve (2021)[355]. De apoyo se incluyen textos

[354] Independientemente de si se establece un vínculo con otras tradiciones religiosas, el conocimiento de esta perspectiva de estudio no contempla una lectura basada en el vasto campo de la teología. Aplicará una restricción a la herencia y continuidad del judeocristianismo, que supone el sustrato más amplio de la creación de Liddell. Aun así, no es el único caso en el que la religión subyace a una poética. De hecho, cierta tradición de poesía española contemporánea también proporciona conexiones con la literatura mística, sean los casos de Federico García Lorca, Luis Rosales, Carmen Conde, José A. Valente o Antonio Praena.

[355] A pesar de su incuestionable actualidad, tanto *Guerra interior* (2020) como *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve* (2021) continúan parámetros que ya se habían anunciado en *Via Lucis,* en el *Ciclo de las Resurrecciones* o en la *Trilogía del Infinito*. La enunciación de los poemas que contienen se suele enfrentar desde dos voces enunciativas: Ella y Él. Mientras que la femenina es la que lleva el discurso, la masculina no enuncia nada por sí misma y todo lo que se puede conocer de Él es por las textualidades que maneja Ella. Si algo parece acompañar a *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve* es una mayor proyección de valores divinos en el ser amado, sobre Él. De hecho, el colofón del libro, que habitualmente tiene por objeto recoger lugar y data de impresión, entre otros datos técnicos, contiene más información relevante: "Este libro de laudes fue impreso en abril de 2021, en el mes que despiertan los almendros de floración tardía" (2021, p. 285). Los libros de

de *Dicen que Nevers es más triste*[356] y los diarios *La novia del sepulturero* y *Salmos*. Por otro lado, aunque esta trabada línea de reflexión logra atravesar la dilatada trayectoria de Angélica Liddell, su presencia se agudiza en fases escénicas concretas y así se convierte en el núcleo sobre el que se yerguen *El ciclo de las resurrecciones —Primera carta de San Pablo a los Corintios*. *«Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»*, (2014), *You are my destiny. Lo stupro di Lucrezia* (2014) y *Tandy* (2014)— y *La trilogía del infinito* — fundamentalmente, en *Esta breve tragedia de la carne* (2018) y en *Génesis, 6, 6-7* (2018)[357]. Por tanto, en este proceso no solo destaca la enunciación, sino también el rito y la liturgia.

El primer apartado de este capítulo se encarga de establecer unos referentes teóricos y filosóficos para hablar de religión y mística hoy en día. También destaca prácticas que son de utilidad para investigar esta fase creativa en Angélica Liddell, como el sacrificio, la palabra, el auto sacramental y la ascesis. La segunda sección, más extensa, pretende mostrar los aspectos en los que Liddell diseña una vía propia y se desmarca de los valores ortodoxos de la religión judeocristiana. Angélica Liddell desarrolla discursivamente las habilidades de conducirse en la forma religioso-primitiva de entender la vida y su abanico de posibilidades enunciativas. Fundamenta su praxis religioso-mística particular a partir de la asunción de ciertas identidades del discurso que logran cultivar un trasfondo simbólico. De hecho, la pretensión de inscribirse en una línea mística requiere una particular presentación de sí misma que trabaja mediante dos líneas de voces singulares: Ella y Él. No es casual esta partición. De hecho, nace de los títulos del apartado "Via Lucis" del libro homónimo. "Yo era tan grande como Goliat (Ella)" y "Eres vida sin principio ni fin (Él)" adelantan una posible exposición de cada uno de los pronombres y señalan sus perfiles enunciativos. Así se conforman a ambas voces: si bien Ella es la gran vencida a pesar de su fuerza, es la que lucha y la que es disminuida[358], Él es el infinito, desde los confines del orbe. Pueden darse matices de estas voces con *ethe* más específicos, dentro de un perfil más clásico, como "la que espera", "la que se humilla" o incluso la "Esposa", y, como parte de una línea más transgresora, "la amada no sumisa, sino electora", "la amada frustrada" o "la amada agresiva". La distribución de estos *ethe* se engloba en Ella. Lo mismo ocurre para Él, que será deidad, Esposo o humano-marginal.

Si bien su propuesta encuentra siempre su última tensión en el desafío y el pecado entendido desde la tradición cristiana, lo acomete con el objeto de alcanzar un cuestionamiento de mero origen y generar uno nuevo. Este es el tercer punto del que se ocupa este capítulo. La aceptación y vivencia de esas puestas en peligro reverberan sobre su postura literaria, en tanto que este prisma es un estadio más de su vida poética pero también una pregunta/ obsesión en su tejido de pensamiento global. También soportan el trance que supone un emprendimiento de la liberación, en última instancia. De este modo, por momentos parece concebir una

laudes dedican alabanzas a un ser superior y simultáneamente aluden a los primeros rezos del día, que son seguidos de las vísperas y completas. Así se define con precisión la línea de contenidos. No obstante, es un libro mucho más completo que se imbrica perfectamente en las dinámicas enunciativas de otros trabajos, sin reducirse a una acumulación de odas.

[356] La concentración sobre la poesía no evita que se pueda hablar de formas breves y epistolares; en cualquier caso, de las diversas perspectivas de presentación de las voces de lo sagrado. Estas otras textualidades pueden pensarse como entidades independientes, en cuyo caso funcionan de forma imbricada.

[357] A pesar de que sus títulos contienen información explicativa sobre sus exploraciones, las *performances* de *El ciclo de las resurrecciones* (2015) y de *Trilogía del infinito* (2016-2018) no siempre sustentan enfoques plenamente centrados en la religión o la trascendencia. De hecho, aunque *Qué haré yo con esta espada (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* pertenece a la última trilogía, su tratamiento se acerca más a los contenidos del capítulo previo.

[358] Hay que subrayar que este planteamiento de la voz femenina entronca con los *ethea* expuestos en los dos capítulos previos. Un ejemplo puede ser la "yo desposeída". Por ello y aunque en esta tesis reciban una atención independiente, es interesante valorar la visión en conjunto.

(con)vivencia entre distintas cosmovisiones, a la par que distintos grados de construcción discursiva ficcional.

No se puede tratar una vertiente poética de estas características y no pensar en la tradición mística como contraste de herencias de las que se alimenta Angélica Liddell. Los poemas de Teresa de Jesús son fundamentales para entender la vía que pretende transitar Liddell. Lógicamente, las lecturas de cierta recepción amorosa también condicionan este paisaje aún en creación. La recuperación y, en cierto modo, revisión de la herencia mística-sacral no solo asoma firmemente en la tradición mística española para consolidarse, sino que enraíza en las Sagradas Escrituras —el Pentateuco, los reconocidos como escritos poéticos, esto son, los Salmos, el Cantar de los Cantares y el libro de las Lamentaciones, así como el Evangelio según San Juan. Por tanto, aparte de recurrir a la escuela mística, se afrontan lecturas contemporáneas muy desafiantes de lo sacral, así como su reintegración en un circuito, sin duda, escénico pero también en términos de poesía. Las intertextualidades —que ratifican las características de la lectura de los textos místicos que había mencionado previamente Alois M. Haas (2006)— o evocaciones agudizan los subtextos sobre los que se erige la poesía más mística de Liddell. Más allá, la vía más contemporánea del desafío rememora inevitablemente los trabajos Pier Paolo Pasolini, que se constituye como el otro gran referente para hablar de poética sacral en Angélica Liddell.

Por último, el trabajo sobre la violencia primitiva y el "castigo" al ser humano abren preguntas de interés. Por ejemplo, si el trabajo de Liddell implica una oposición a patrones barrocos cristianos —lo medido, lo mesurado y lo preceptivo—, o si responde a una oposición puntual de esta forma de entender la religión desde un posicionamiento etnográfico específico. Además, conviene plantearse incluso si existiera, para ella, la posibilidad de una religiosidad más "luminosa".

5.1. Raíz

Entender al individuo y las sociedades religiosas exige un esfuerzo retrospectivo y un repaso sobre la forma de concebir el mundo bajo dichos parámetros. Igualmente, el retorno hacia esa mirada al ser primitivo resulta imprescindible para explicar cierta recuperación actual de la religiosidad. Por un lado, son muchos los expertos que han enfocado sus estudios hacia contemplar la religión como algo social. Es el caso de Émile Durkheim al escribir *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), donde defiende las representaciones religiosas tienen mucho que ver con realidades colectivas, o las aportaciones de Roger Caillois, quien ve lo sagrado como fuente de respeto (1984, p. 61) y de imposición de lo prohibido en la vida ordinaria, lo cual implica una cohesión que se "suspende" para dar lugar a la transgresión sagrada y la fiesta, "un mundo de excepción" (1984, p. 112). Por otro lado, el filósofo Panikkar habla de las preocupaciones que afectan al hombre religioso y su recurrencia sobre las antiguas inquietudes, en muchos casos irresolubles. El fundamento sobre lo divino, lo cósmico y lo humano comprende la gran confrontación tradicional (2014, p. 27). En sus palabras, la dimensión religiosa se describe "como la *referencia a la trascendencia implícita* en toda aventura humana. Cuando encuentran un elemento extraño, un plus o un más irreductible a los propios parámetros de sus disciplinas, pero relacionado con ellas sin disociación posible, tocan lo que podemos llamar trascendencia, hallan la dimensión religiosa" (2014, p. 24). Las vivencias del *homo religiosus* ordenan una existencia que adquiere prismas que traspasan los habitualmente compartidos en el campo social.

> Intentemos comprender la situación existencial de aquel para quien todas estas equiparaciones son experiencias *vividas,* y no *ideas* simplemente. *Es* evidente que su vida posee una dimensión de más: no es simplemente humana, es «cósmica» al propio tiempo, puesto que tiene una estructura trans-humana. Podría llamársela una «existencia abierta», ya que no se limita estrictamente al modo de ser del hombre (Eliade, 1981, p. 101)[359].

Esta cosmovisión comprende ciertos fenómenos como amenazas y como potenciales destructores de la integridad humana o de las civilizaciones, sean el hambre, las plagas, las catástrofes naturales, etc. En dicha exposición a los elementos, reside una estimación de inferioridad del ser humano y su "sumisión" a los factores que intervienen en el desarrollo de la vida. Se percibe un imaginario natural al que se asocia la experiencia y a sucesos que escapan del mero control que el ser humano pudiera establecer sobre su entorno. El ser humano tampoco considera que tenga un impacto sobre dicho entorno. No obstante, aparte de las fuerzas naturales, Girard delibera sobre las diversas manifestaciones de lo sagrado dependientes de lo humano en relación intrínseca con lo violento.

> Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. […] aunque de manera más solapada, [es] la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde fuera. La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado (2005, p. 38).

De hecho, Girard habla de lo maléfico y lo benévolo como partes integrantes de la misma divinidad (2005, p. 261). De ahí otra vía para acercarse a la religión y el concepto de lo numinoso, sobre el cual Rudolf Otto ha precisado que es "aquello que aprehende y conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad" (2005, p. 21), el *tremendo misterio* y el "sentimiento de criatura" en un momento concomitante (2005, p. 19). Para el ser humano, sentir este temor, que se relaciona con lo siniestro, ha recibido, por parte del teólogo alemán, nombre específico de "*Scheu*" o pavor (2005, p. 24) y, simultáneamente, implica reunirse con Dios, además de entrar en un "estado de excepción", esto es, un estado numinoso. Así se distinguen las dos vías hábiles, y aparentemente opuestas, para aproximarse a lo religioso y lo sagrado: tal y como explica Raúl Dorra, la línea emprendida por Durkheim prioriza lo inteligible mientras que Otto se centra en lo afectivo y lo sensible como vía de conocimiento (2016, p. 41). A pesar de todo, ambas no son incompatibles y, de hecho, en la comprensión de la religión, la ciencia y lo irracional se necesitan entre sí:

> Aunque han de tener como presupuesto lo irracional, Otto admite la necesidad de que estas materias sean tratadas mediante predicados racionales. Durkheim, por su parte, no sólo no deja de considerar la necesidad de tener en cuenta que los aspectos afectivos que, de una manera o de otra, intervienen en el tratamiento de estas delicadas materias, sino que reconoce explícitamente que los principios de cualquier religión, por más que ante el científico se presenten como irracionales, deben ser reconocidos como verdaderos precisamente para

[359] El teatro contemporáneo parece procurar "recrear" esta existencia más poliédrica.

> ser mejor comprendidos por un estudio científico. Pero lo que a mi juicio constituye la coincidencia más importante es que en ambas perspectivas se considera que la religión se organiza desde un núcleo primordial, la oposición sagrado–profano en un caso, y lo numinoso en otra (2016, pp. 41-42).

Tal vez en ello se apoye tanto cierto rechazo contemporáneo a la religión como el deseo de no prescindir de una visión del mundo que no ha renunciado a lo mistérico. Véanse ahora ritos y limitaciones en la base judeocristiana.

La teología cristiana se esfuerza durante sus primeros siglos de existencia en delimitar la implantación de dogmas de fe y, esencialmente, sus restricciones. Desde esta perspectiva, "el principio de la profanación es el uso profano de lo sagrado. […] Había profanación en el hecho de que lo impuro *existía* […]" (Bataille, 1997, p. 128). Michel Hulin subraya la concepción materialista de lo puro y lo impuro en Occidente, que se justifica sobre el control, el orden o la regulación con el que se llevan a cabo en los intercambios o los contactos "entre el espacio interior del cuerpo y su entorno exterior, especialmente el representado por los demás organismos vivos" (2007, p. 190). Esto atiende a todas las prácticas cotidianas, desde acto de comer o deglutir como a las secreciones y a los flujos corporales. Cualquier mancha/mácula era apartada, en favor de una diferenciación tajante entre el Bien y el Mal[360]. Los valores ideales y la perfección se aglutinaban en torno a la figura de Dios, mientras que el Diablo incorporaba no solo los aspectos contrarios con su potencia estética, sino también la seducción del desafío y de la vida sin la culpa. El Ser Supremo, que es imagen y ejemplo de todas las virtudes, fundamento de los valores de Belleza-Verdad-Bien, se convierte en la perfección inalcanzable[361]. Edmund R. Leach habla de dos factores que definen las historias míticas, concretamente cristianas; de momento, interesa uno de ellos: el carácter binario de los elementos que intervienen (1975, p. 38), con la fijación de extremos opuestos que a su vez determinaron un orden simbólico, sean Bien-Mal, Cielo-Infierno, etc. Cualquier apelación a la deidad esgrimida fuera del contexto de dichos valores puede ser entendida como una profanación, una "negligencia" según Agamben (2005, p. 99)[362].

Deben observarse las aproximaciones teóricas a esta combinación que lo sagrado es capaz de reunir en torno a sí. La trinidad teórica que trata Bataille se cimienta sobre la concepción de lo animal, lo humano y lo divino, ya que sobre esa intersección se fundamentan las consideraciones sobre el cuerpo y el sacrificio. De hecho, hila muy fino al distinguir que el

[360] En este capítulo, la mención del Bien y el Mal se efectúa en términos absolutos, más relacionados con lo trascendental, no con lo civil.

[361] Un pensamiento que ya está en la Ilustración y que el Romanticismo se encarga de desgastar sería la fijación de dichos polos.

[362] Justo en este principio se apoya el siguiente poema, donde la inversión del orden de la bondad y sus virtudes provoca que la tentación también se invierta. De hecho, evoca una vívida complementación con el aforismo nº129 de Friedrich Nietszche: "El diablo posee perspectivas amplísimas sobre Dios, por ello se mantiene tan lejos de él: —el diablo, es decir, el más antiguo del conocimiento" (1985, p. 111). En el libro del *Génesis*, las dos fuerzas que se oponen son Dios y el diablo y tanto la tentación como el primer pecado del hombre se relacionan con la soberbia de desafiar a Dios por la ambición de conocimiento. De *Via Lucis* es el siguiente texto: "Experta en lo deforme fui tentada por lo perfecto. / Es Dios el que falla. El diablo nunca se equivoca" (Liddell, 2015, p. 22). El conocimiento de la debilidad y la perspectiva de alcanzar lo ideal se convierte en el refugio de los dolientes espirituales. Por ello, enunciativamente, el "yo" recupera el valor de la disminuida, en el campo de lo "marginal" donde Liddell se sitúa. No obstante, la confusión entre lo (im)perfecto y el conocimiento provoca, en la voz poética, una oscilación entre perspectivas ya no tan antagónicas, así como la búsqueda del ideal en su renovada ubicación. Esto se expande hasta la indistinción de quién la está absorbiendo hacia su "provecho" e incluso el desnivel a favor del Infierno. La consideración de que el exceso, llevado a la naturaleza previamente, resulta un acceso relevante a la sabiduría.

hombre ha ido alejándose del animal y su sentir de continuidad en pos de acercarse a lo sagrado, que se asocia a lo ilimitado:

> La continuidad, que para el animal no podría distinguirse de ninguna otra cosa, que era en él para él la única modalidad posible del ser, opuso en el hombre a la pobreza del útil profano (del objeto discontinuo) toda la fascinación del mundo sagrado. […] el animal aceptaba la inmanencia que le sumergía sin protestas aparentes, mientras que el hombre, en el sentimiento de lo sagrado, experimenta una especie de horror impotente. Este horror es ambiguo […] lo que es sagrado atrae y posee un valor incomparable, pero en el mismo momento eso aparece vertiginosamente peligroso para este mundo claro y profano donde la humanidad sitúa su dominio privilegiado (1998, p. 39)[363].

El poder de atracción que ejerce lo no material se acerca a esa mencionada fascinación, esto es, entre el temor y la atracción desmedida. Más allá de presentar lo divino entre lo atrayente y lo turbador, este fragmento articula los dominios tanto de lo sagrado como de lo profano y, al respecto, uno de los principales de objetos de discusión es el cuerpo. La (des)conexión con lo corporal abre un amplio espectro que se engarza con un debate clásico: la permanencia de la aparentemente perpetua dualidad entre lo material y lo inmaterial. Respecto a la posición del mundo de las cosas y del cuerpo como cosa, Bataille aclara:

> el mundo en el que los hombres se desplazan es todavía, de una manera fundamental, la continuidad a partir del sujeto. Pero el mundo irreal de los espíritus soberanos o de los dioses pone la realidad, a la que no pertenece, como su contrario. La realidad de un mundo profano, de un mundo de cosas y de cuerpos, se plantea frente a un mundo santo y mítico (1998, p. 41).

El pensador francés explica esta aproximación al mundo mediante la separación de la dimensión sagrada del mundo terrenal desechado, así como la relegación y encapsulamiento del espíritu humano al cuerpo que, a su vez, es asimilado a lo utilitario-profano. Así crea una "totalidad híbrida". A partir de ello desarrolla este inherente conflicto:

> La actitud humana respecto al cuerpo es, por otra parte, de una complejidad aterradora. Es la miseria del hombre, en tanto que es espíritu, tener el cuerpo de un animal, y a ese respecto ser como una cosa, pero es la gloria del cuerpo humano ser el sustrato de un espíritu (1998, p. 43).

La condena del cuerpo a ser visto como la prisión fehaciente del espíritu o el alma ha tenido una vigencia fundamental sobre la literatura mística. El planteamiento sigue conservando cierta pertinencia en la actualidad, aunque ya no responda al concepto de alma, muy superado por la tradición filosófica. Por supuesto, precede a la literatura mística la intersección del neoplatonismo con el Renacimiento, que llega a favorecer una recuperación de parámetros que

[363] Estas reflexiones despiertan otro debate relevante: la principal diferencia entre animales y hombres. La condición animal que explica Hulin se basa en la incapacidad de separarse de su realidad inmediata, de anticiparse y de prever o evitar el fracaso y la muerte, al no contar con la emancipación de la mirada. Por su parte, en la condición humana, "la reflexión ha hecho saltar todas esas barreras. Por eso no posee ya, hablando con propiedad, instintos" (2007, p. 162). Esto es muy interesante de cara al trabajo de Angélica Liddell quien encuentra preciso recuperar artísticamente las limitaciones de lo sagrado. Este tratamiento implicará repensar lo humano, pero también el devenir animal, de base en Deleuze.

conectaron lo sagrado y la relación amorosa y, sitúa los valores de lo ideal en el centro del debate. No obstante, todo esto no supone la única transmisión relevante e influyente hasta la contemporaneidad.

Otro de los lugares conflictivos en la religión es la palabra. La palabra en la religión configura un prolífico hito de pensamiento, desde los textos de cada confesión hasta el culto o el conocimiento de la doctrina. Paolo Virno afirma: "Solamente la palabra religiosa es siempre potente, repleta de efectos, performativa. Desde la plegaria al milagro, de la bendición a la confesión, de la invocación a la blasfemia, esta palabra comunica únicamente lo que ella misma *hace* en el momento en que es pronunciada" (2005, p. 88). Esto la convierte en un terreno de interés antropológico y cultural, pero también ante posturas literarias que procuran investigar sus límites y sus instancias de acción. Respecto a la materia prima inicial, la Biblia, Northrop Frye realiza una concienzuda lectura de las características del lenguaje bíblico, a través de una división por niveles semióticos:

> Los orígenes de la Biblia se remontan a la primera etapa metafórica de la lengua; sin embargo, gran parte de la Biblia es contemporánea de la separación, perteneciente a la segunda etapa, entre lo dialéctico y lo poético, como lo indica en particular su "Dios" metonímico (1988, p. 52).

El otro factor que define las historias míticas, concretamente cristianas, según Leach es la redundancia de narraciones sobre el mismo contenido (1975, p. 38), por lo que la labor de la Iglesia en sus orígenes debía determinar correctamente los preceptos del Mensaje Divino y su formalización en términos textuales ortodoxos, así como un modelo de comportamientos para el seguimiento firme de la doctrina. Frye apunta la necesidad del lenguaje analógico y de la alegoría que existió durante siglos por el imperativo de crear premisas irrefutables derivadas del mensaje de Cristo y el temor a las herejías (1988, pp. 34-36). De hecho, Bernhard Uhde aclara el manejo concreto del lenguaje que opera la religión:

> Mientras que la poética, al distanciarse de la historia, puede crear un nuevo mito adecuando su lenguaje al de la época correspondiente y teniendo en cuenta esa época al ponerlo en escena, en el rito, la religión busca realizar una acción repetitiva absolutamente atemporal para traer el mito al presente y convertirlo en base para el *logos* (2009, p. 115).

Así logra explicar el teólogo y filósofo la combinación de mito y *logos* en el ámbito religioso[364]. Un paso más allá ocupa la posibilidad de "enunciar/hablar de lo místico". Desde los primeros intentos de "pensar la experiencia mística", parecen establecerse y perdurar dos propiedades ineludibles que han marcado cualquier dedicación teórico-crítica de dicho ejercicio: los esfuerzos y dificultades de accesibilidad a la experiencia mística contribuyen a una concepción trabajosa de dicha iniciación. Además, la dificultad de comprensión restringe tanto la vivencia "operativa" como la expresión y proyección comunicativa eficaz. Desde esta perspectiva, el contacto místico con la deidad se rodea de una atmósfera de profunda distancia agravada por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[364] En otro orden, hay que tener en cuenta que, tradicionalmente, el *logos* y la enunciación desde el *logos* se ha opuesto al pensamiento mítico y lo primitivo, como dos accesos distintos a la comprensión del mundo. En lo referente a la mística, también el lenguaje es relevante pues la conexión con lo extraordinario se refleja en la articulación y el acto de escritura, que se escinde del *logos.*

una visión enjuiciadora del atrevimiento a emprenderlo. En este terreno, Margery Arent Safir había apuntado sobre los poetas místicos del XVI español:

> Parvenant, à l'union avec le divin, les mystiques revenaient au monde sans être capables de communiquer la nature exacte de leur expérience. C'était une grande époque pour la métaphore. Pour tenter de faire comprendre leur voyage, ces poètes étaient contraints d'employer métaphores et autres figures, c'était comme, c'était comme si..., qui fussent capables de traduire en langage une expérience au-delà du langage, une bataille par définition perdue d'avance (2011, p. 36)[365].

De este modo, las contrariedades han cultivado un filtro persistente al paso del tiempo que regula la forma de entender y acercarse a lo místico. Es más, en cuanto a la producción articulatoria, parece no caber otra opción que esperar la ineficacia, cuando no la incapacidad. Desde la antropo-sociología, Le Breton distingue entre lo "inefable" místico y lo incomunicable: "El testimonio supone un diluvio de palabras, pero adosadas al silencio; la emanación paradójica de un no-decir, que incurre en la inanidad de lo dicho, pero mediante un lenguaje inevitable" (2006, p. 155). Sin restringirse tanto, la aproximación de Felipe Cussen se ampara en las particularidades de la palabra asociada a la experiencia mística, pero sin la negatividad inherente que parecía definirla en este contexto:

> Su tensión es la prueba de la fidelidad a la experiencia que dicen que han padecido. Por eso, cualquier sea el formato en que se haya volcado (autobiográfico, epistolar, pedagógico, confesional, o derechamente lírico), esa intención puede ser calificada como poética, en la medida en que representa una ambigüedad y una autonomía referencial definitivas. Su mensaje es radicalmente inverificable […]. Su balbuceo nos deja a solas con nuestras propias dudas (2011, p. 14).

En contra de todo proceso de romantización y restricción del discurso del místico al silencio, Cussen aboga por valorar "el rigor extremo con el que asumen la escritura" (2011, p. 16) en este terreno filosófico-literario. Para aproximarse con mayor precisión, también Haas puntualiza una serie de características congénitas de los textos místicos entre las que aparecen la coherencia, la intencionalidad y la informatividad de la "«salvación» amplia y definitiva del ser humano" (2006, p. 35). Aunque no hay un consenso recto sobre si es apropiado hablar de intertextualidad, lingüísticamente se señalan, en particular, el reconocimiento de su cohesión, es decir, "la ensambladura perceptible en los textos gracias a la cual las palabras llegan a formar frases significativas y portadoras de significado" (2006, p. 35) y su aceptabilidad:

> […] a pesar y a causa de su apófasis, fundamentalmente comunicativos, y «viven» de un modo altamente social en los círculos y conventículos «místicos», cuya existencia está asegurada históricamente a través de los siglos precisamente como una comunidad de comunicación ricamente articulada […] (2006, p. 35).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[365] No obstante, esta perspectiva no deja de sobrellevar un halo romántico que terminar por empobrecer la experiencia humana al tener falta de alcance y, por tanto, ser insuficiente. Así se dibuja un campo de encuentro prácticamente insondable.

Resulta igualmente interesante resaltar la situacionalidad pues, bajo la perspectiva de Haas, "referencia a la experiencia, cuyo momento y lugar se inicia en la vida concreta del ser humano". En la medida en que esto apela a la carne "se puede comunicar la salvación de forma concreta, es decir, encarnada" (2006, p. 36). Si se tienen en cuenta estos rasgos constitutivos y respecto al planteamiento de cómo afrontar o leer el texto místico, ha resultado una variable que ha repercutido en la recepción histórica que han cultivado los religiosos místicos. Enfrentar esta lectura en contexto ha sido uno de los puntos que también ha asumido Haas:

> […] la condición previa de toda comprensión adecuada de los textos místicos está vinculada a la aceptación de una contextualidad que envuelve no sólo el texto, sino también la experiencia —como una experiencia *de* algo y *en* algo— como «contexto extratextual»: en una religión, en una problemática divina, en una fe, en una determinada espiritualidad de corte fundamental y relevante antropológicamente (2006, p. 40).

En resumen, ante la importancia logocéntrica de la mística católica tradicional, el lugar del texto ha ocupado una funcionalidad variada: desde la recogida de los esfuerzos y culminaciones de la búsqueda de Dios hasta la transmisión de pautas para un correcto desarrollo de la virtud.

Otro eje que es necesario recuperar es la comprensión del sacrificio como una de las piedras angulares del misterio y de lo sagrado. Para ello, urge tender puentes hacia las antiguas aproximaciones a esta práctica, debido a su actual desuso en las sociedades occidentales. El ritual de sacrificio exige una mediación y el destinatario de dicho acto siempre resulta la colectividad, por tanto puede ser entendida como una herramienta antropológico-política. En esta línea, el sociólogo francés Durkheim apunta que "los ritos son maneras de actuar que no surgen más que en el seno de grupos reunidos y que están destinadas a suscitar, a mantener o a rehacer ciertos estados mentales de esos grupos" (1982, p. 8). También el historiador y filósofo francés Girard estima el sacrificio como forma de canalizar la violencia social o, en cualquier caso, los episodios de violencia intestina: "Aquí el sacrificio tiene una función real […] Es la comunidad entera la que el sacrificio protege de *su* propia violencia, es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores" (2005, p. 15). Girard explica que la remisión del conflicto se produce con el objetivo de restablecer el bienestar y la concordia entre las partes, así como para fortalecer la cohesión entre sus miembros. Sin embargo, en sociedades no sacrificiales resulta complicado explicar o comprender la pertinencia de tales actos, ya que no se considera una necesidad colectiva: "El hecho de que el sacrificio y las demás formas rituales puedan desaparecer sin consecuencias catastróficas debe explicar en parte la impotencia a su respecto de la etnología y de las ciencias religiosas, nuestra incapacidad para atribuir una función real a tales fenómenos culturales" (2005, p. 22). El rechazo de esta práctica revela una protección de lo común desde otros parámetros y una lectura social alejada de las pasiones y de lo irracionacional. En las sociedades no sacrificiales, retomar costumbres que conectan con estas prácticas de consideración primigenia o ajena culturalmente también se erige como un camino hacia una resistencia[366].

[366] En sociedades no sacrificiales, la lógica neoliberal se ha apropiado del concepto del sacrifico con lo que se genera una dinámica de dominio sobre la población trabajadora en pos de alimentar el funcionamiento sistémico. Así se garantiza la reproducción de excesos ante las reiteradas exigencias que, además de dar continuidad a dinámicas sistémicas, también fagocitan todos los esfuerzos de los trabajadores y afianzan una hegemonía abusiva. Una parte de la sociología estudia estos mecanismos y ha sido absolutamente crítica con este tipo de asimilaciones neoliberales del concepto de "sacrificio".

Por otro lado, la presencia del ritual sacrificial ha garantizado durante siglos el carácter oculto del contacto con la deidad, cuya realización se beneficia de la mediación y la conversión, principalmente, de una forma profana en sagrada mediante el culto. Esta naturaleza mistérica, que opaca cualquier tentativa directa de acción, en ocasiones se torna mediada. En el intervalo de su acceso, la recurrencia a los textos sagrados, método de aprehensión del mensaje de la deidad, proporciona a distintas religiones monoteístas la posibilidad de indagar en la doctrina. Como entorno de tensión y como procedimiento conviene mantenerlos activos para seguir explorando en el ambiente de lo sagrado hoy en día.

Un tercer aspecto es que el sacrificio articula directamente los cambios y transiciones entre lo profano y lo sacral, tal y como lo investigan Mauss y Hubert, discípulos de Durkheim: "*El sacrificio constituye un medio que tiene el profano de comunicar con lo sagrado por la mediación de una víctima"* (2010, p. 49). En este proceso, existe una cierta "consagración" no solo de la víctima, sino también del "fiel que suministró a la víctima" (2010, p. 79)[367]. Más allá llega la lectura de Bataille para quien el sacrificio también es la transición entre vida y muerte y, de nuevo, vida:

> Suele ser propio del acto del sacrificio el otorgar vida y muerte, dar a la muerte el rebrote de la vida y, a la vida, la pesadez, el vértigo y la abertura de la muerte. Es la vida mezclada con la muerte, pero, en el sacrificio, en el mismo momento, la muerte es signo de vida, abertura a lo ilimitado (1997, p. 97).

La idea restrictiva que señala una clara distancia entre lo sagrado y lo profano, tanto en Panikkar como en Mauss y Hubert, no es tan firme en Agamben, que contempla posibles transiciones entre ambas dimensiones. De este modo, se cierra el entramado de lo sagrado hecho profano y de regreso a lo sagrado, casi en esa dinámica confusa de sentido que destacara Agamben en las *Profanaciones:*

> Sagrado [escindir algo de orden humano e introducir en la esfera divina] y profano [restituir a lo común algo/alguien separado en un orden superior] representan, así, en la máquina del sacrificio, un sistema de dos polos, en los cuales un significante flotante transita de un ámbito al otro sin dejar de referirse al mismo objeto (2005, p. 103).

Por otro lado, en teología judeocristiana, el tormento de Abraham establece un epítome incomparable al hablar de sacrificio. Siempre logra erigirse como referente al que retornar a través de Søren Kierkegaard: la posición de Abraham corre el peligro de llegar a asimilarse con el asesino, ya que en su acto**,** la ética quedaba suspendida, su *telos,* al no ser el representante de una nación o de una colectividad. Así se abre una posibilidad distinta de entender el sacrificio que no establece un contacto con lo común, sino que se genera y lleva a término en lo íntimo. Además, la figura de Abraham también reformula la concepción del deber y lo ético:

> […] lo que la tentación generalmente pretende es apartar al hombre del cumplimiento de su deber, pero en este caso particular la tentación la

[367] En el ejercicio opuesto, Dorra observa puede hablarse de "dinamismo profanatorio" del agente que incurre en la amenaza y consumación de la profanación: "La profanación de lo sagrado supone una voluntad destructiva que afecta a lo destruido —profanado— tanto como a su destructor: un deseo de exterminio" (2016, p. 25).

> constituye la ética al tratar de impedir a Abraham que haga la voluntad de Dios. Pero, entonces ¿qué es el deber? El deber es precisamente la expresión de la voluntad de Dios (2019, p. 148).

En referencia al temor/temblor ligado a la palabra, Kierkegaard habla del *horror religiosus* (2019, p. 126) o *anfægtelse*[368] que, en la edición de Darío González y Óscar Parcero, es explicado como "desafío", "pugna", "turbación" o "zozobra":

> una pérdida de firmeza o desasosiego espiritual que pone al individuo ante la necesidad de recuperar la estabilidad impugnada mediante una lucha espiritual. Es utilizado […] para referirse a la situación que supone la posibilidad de la excepción de la fe respecto de la universalidad de lo ético, así como la consecuente crisis y «pugna espiritual» a la que se ve abocado el individuo ante esta (2005, p. 202).

También es inevitable recurrir a él en tanto que es imprescindible para el pensamiento de Angélica Liddell. La artista logra desenvolver una posición equidistante entre la propuesta sacrificial primitiva —o de la sociedad que necesita el sacrificio— y la visión de Abraham; en el primer caso, porque sí hay un despliegue sobre el colectivo de los espectadores, que recibe su trayectoria, e incluso sobre la humanidad a la cual pretende redimir de la razón y de la violencia social, inducida por el sistema global. Además, acontece una transformación religiosa de sí en cuanto víctima y en cuanto ejecutante del sacrificio. En el segundo caso, el camino de lo íntimo y lo inexplicable la devuelve al esfuerzo del primer padre de la fe judeocristiana. De nuevo, considera viable la suspensión de la ética. De *El sacrificio como acto poético* es este fragmento:

> Regresar a la continuidad del ser es regresar al YO. En tiempos de «paz bélica», […] hacemos resistencia con el YO, con lo único, con nuestro deseo totalmente individual de matar aquello que más amamos, nuestro hijo único, Isaac, nuestro cuerpo, nuestro pensamiento, es decir, hacemos resistencia con el arte, con lo INCOMPRESIBLE, somos el Abraham particular que transgrede las leyes generales de los hombres. […] es un transgresor de la ley que ordena la vida socialmente (Liddell, 2015, p. 100).

En esto bebe mucho de la propuesta teórica de Bataille. Más allá de la destrucción, el pensador francés veía en el sacrificio un posible ejercicio de escape de una dimensión limitante; un acto de liberación real:

> El principio del sacrificio es la destrucción, pero aunque llegue a veces a destruir enteramente (como en el holocausto), la destrucción que el sacrificio quiere operar no es el aniquilamiento. Es la cosa —sólo la cosa— lo que el sacrificio quiere destruir en la víctima. El sacrificio destruye los lazos de subordinación reales de un objeto, arrebata a la víctima del mundo de la utilidad y la devuelve al del capricho ininteligible (1998, p. 47).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[368] Este término es título de un trabajo escénico en Liddell, estrenado en 2009.

Bataille indaga en la necesidad de dotar al sacrificio de una propiedad transgresiva ya que "si la transgresión no es fundamental, el sacrificio y el acto de amor no tienen nada en común" (1997, p. 95). Y continúa la comunión de ambos: "Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne. El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica" (1979, p. 97). Contextualmente, merece la pena aclarar que si el cuerpo ya había recibido repudios frente al alma, la carne y los pecados asociados a ella se suceden en consecuencia. Se necesita una referencia a Bataille quien observa la conquista de espacios entre la prohibición y la transgresión cuando se trata de la sexualidad y la tentativa de "conquista" de la libertad:

> El movimiento de *la carne* excede un límite en ausencia de la voluntad. *La carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo; pero si […] existe una prohibición vaga y global que se opone, bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces *la carne* es la expresión de un retorno de esa libertad amenazante (1997, pp. 97-98).

A la luz de estas aportaciones de Bataille, se pueden deducir varias cuestiones en Angélica Liddell: la primera es que Angélica Liddell trabaja el autosacrificio como proceso creativo para generar otra "vía", para acercarse a lo sagrado y ser redentora de una humanidad que ella misma se encarga de provocar/estimular. Esto implica un gran respeto por el acto transgresivo. Al respecto, Liddell entiende la envergadura de este acto, sin banalizarlo, como un ejercicio de "mostrarse" y de agudizado riesgo. En *El sacrificio como acto poético* explica:

> Cuanto más se aproxima el sacrificio al nihilismo más riesgo se corre de destrucción real. La aproximación se realiza por desconfianza de la ficción. […] Percibimos que en la ficción y la realidad el lenguaje nunca está a la altura del sufrimiento real y por esa razón utilizamos nuestros sentimientos, aquello de lo que estamos seguros. Emplear las emociones propias, el dolor propio, no tiene que ver con el narcisismo sino un acto de extrema generosidad y renuncia, renuncia a la protección de las máscaras, la exposición de tu dolor te hace más vulnerable ante los demás, enfrentas tu pecho desnudo a los cuchillos (Liddell, 2015, pp. 103-104).

Llega a entroncar con el discurso bíblico en cuanto al sacrificio: existe una analogía evidente con la promesa de la liberación y el perdón que cumplía Jesucristo mediante su pasión, como el mayor acto de generosidad por sus coetáneos y la humanidad. Aun adquiere un tono más exacerbado cuando no se sostiene plenamente una base de redención, esto es, según la RAE, "[liberación de adversidades] que Jesucristo hizo del género humano por medio de su pasión y muerte" (2001)[369].

[369] La afinidad del siguiente poema de *Los deseos en Amherst* con uno de los pasajes más significativos de la teología cristiana es irrebatible: "Muero ante nadie sin embargo muero por vosotros gimnastas / del olvido y también muero para vosotros para evitaros un encuentro / desagradable en una acera poco concurrida" (Liddell, 2007, p. 119). No obstante, aquí hay una extensión a la situación cotidiana del encuentro con la amenaza. Así se construye el autosacrificio por la liberación de las "ataduras" sociales heredadas —e incluso de la razón— y por la exploración de otros caminos de vida.

La segunda revelación es que la carne va a ocupar un lugar fundamental en la poética sacral de Liddell. Esto es lo que Angélica Liddell investiga y busca *performar*: su propio sacrificio poético. Resulta imprescindible continuar esa atmósfera que exige su exploración y la puesta en riesgo[370]. El sacrificio constituye la posibilidad de alejarse de los patrones sociales mediante el compromiso pleno del cuerpo en la emergencia de su autopoética. La aceptación de la vulnerabilidad afecta ineludiblemente al cuerpo. Así lo explica en *El sacrificio como acto poético:*

> El sacrificio implica la máxima vulnerabilidad corporal, que es la máxima vulnerabilidad espiritual. Es desprotección. La carne es ya violencia, a causa de la reproducción, la muerte y el sexo. Y el sacrificio es ofrenda y transgresión porque debilita la fuerza que la ley aplica a la reproducción, la muerte y el sexo. […] En la carne, como instrumento liberador, reside el riesgo y la provocación, la barricada. Y en ningún sitio se sacrifica más la carne que en un escenario (2015, p. 102).

De hecho, Liddell era muy clara al asociar al sacrificio la misión de "devolver el espíritu y devolver el alma al ser humano y darle importancia a los acontecimientos fundamentales de la vida. El rito solo puede ser en un perímetro escénico" (2016). Del sacrificio también se invoca la condición ritual**,** cuya vinculación teórica al teatro ya fuera trazada por Christopher Innes (1992)[371]. Úbeda Sánchez observa en esto un intercambio que sustituye "su dolor íntimo [del yo sacrificial] por el colectivo" (2019, p. 179). La búsqueda de una forma de no subsumir el cuerpo y generar una resistencia efectiva parte de este núcleo. Bajo la contemplación no solo de lo escénico sino también de la construcción del discurso y su poesía, la columna axial se reparte entre el cuerpo y la palabra, aunque en el prisma religioso, esta última concentre valores capitales. El potencial de la palabra se convierte en arma de ataque y defensa de su poética y en herramienta para la construcción de un discurso que a su vez repercute sobre la postura literaria de la autora.

Ambas dimensiones desarrollan una cercana conexión con el acontecimiento ya que "Sacrificar no es matar, sino abandonar y dar. […] es la antítesis de la producción, hecha con vistas al futuro: es el consumo que no tiene interés más que por el instante mismo" (Bataille, 1998, p. 52). Al igual que en la religión la celebración de la eucaristía consagra y transustancia, la reformulación del acontecimiento sacrificial nunca es vacuo en Angélica Liddell. La sensación de perpetuo presente en busca del acontecimiento localiza su (renovada) actualización en cada puesta en escena. Acorde a su postura literaria, su presentación como ser (excepcional) elige el sacrificio; esto es, ser el cuerpo sacrificial para transformar(se). Esto se plasma sobre las líneas de su trayectoria.

El proceso de creer implica el temor y tener la sensación, aquí la certeza, de que Dios nunca responde. Sin embargo, el núcleo teológico clásico que podría esgrimirse en torno a la duda

[370] No solo en los terrenos de la particular reivindicación de lo humanitario o ante las complicaciones de la belleza asociadas a la ética la derrota puede concebirse como lugar de presencia y un foco de acción solvente. La enunciación desde el vencimiento —alcanzado o deseado— proporciona un entorno disímil de los contextos de enunciación bíblicos o místicos, más cercanos a la sumisión y a la humillación.

[371] Inversamente, también el sacrificio tenía algo de espectacular, según Bataille, en tanto que provocaba la náusea que se intensifica si se desnuda el acto de toda transgresión (1997, p. 97).

aquí desaparece en favor de la convicción de la ausencia[372]. Se introduce la necesidad de pensar la relación de Angélica Liddell con el auto sacramental. Como máximo exponente del auto sacramental, Pedro Calderón de la Barca marcó un hito creativo en su época tan crucial que determinó el desarrollo del "género" en contexto español. Muy citada es la definición del auto sacramental que aporta Ángel Valbuena Prat en 1924: "composición dramática (en una jornada), *alegórica* y relativa, generalmente, a la Comunión" (1924, p. 7). Para cimentar bien el tratamiento de los auto sacramentales contemporáneos, Mariano de Paco no localiza un resurgir del auto sacramental hasta Max Reinhardt a principios del siglo XX. De este género tan exitoso en los Siglos de Oro:

> se toman elementos concretos (carácter alegórico, teatro en el teatro, mezcla de sueño y consciencia…) y cuyo sentido se suele subvertir de acuerdo con la visión del mundo de una sociedad en la que Dios ya no ocupa un lugar central y el hombre se siente más desamparado que redimido (2000, p. 30).

La parte ritual, eucarística del teatro de Angélica Liddell, conecta profundamente con el auto sacramental clásico. Lo mismo ocurre con lo alegórico, la escisión de la realidad o incluso con la preocupación por el destino. No obstante, otros aspectos, como la búsqueda de redención, son repensados. Sakaé Murakami-Giroux y Isabelle Reck entablan su propia propuesta sobre sus vínculos barrocos con el auto sacramental y la conexión de este con el fundamento de la justicia divina señalado por Peter Sloterdijk, la cual es objetable en Angélica Liddell.

> L'*auto sacramental*, avec son apothéose finale, répond à la terreur de la mort par la promesse de la «vraie vie». […] Dans l'univers d'Angélica Liddell, Dieu reste implacablement muet, indifférent, seules s'entendent et se voient les douleurs tonitruantes qui mettent en évidence le scandale de Dieu: le scandale de l'indifférence de Dieu. Quelle justifie divine? Pose la dramaturgie de Liddell, renvoyant au dogme de la justice distributive que déplie scéniquement un *auto* comme *Le Grand Théâtre du monde* (2012, pp. 132-133).

La justificación del seguimiento de la alegoría encuentra su motivación en el lenguaje de los textos sagrados, en tanto que míticos[373]. Así Liddell establece otras conexiones con la tradición mística occidental. Por ende, se nutre de procedimientos clásicos como la importancia de la alegoría y el ya mentado ritual, claves que apuntan a la palabra y a la celebración/acción. Cornago subraya la combinación con el desarrollo del ritual en escena, ya que lo ceremonial acentúa la presencia de dicha tradición tan propia del teatro español: "La palabra, en su

[372] La situación enunciativa en poesía que se dirige a un receptor capaz de comunicar distinto del lector y de la propia poesía era dibujada por Luján Atienza con atención a las divinidades (2005, p. 233). En este caso, Dios solo funciona como entidad interlocutora de pensamiento, carente de respuesta, así como de presencia, y que solo existe en los límites textuales.

[373] No obstante, esto no ocurre solo en escena, sino también en las entradas de diario o en los textos de naturaleza confesional. Por ejemplo, la lectura de las aves en los diarios posee matices simbólicos, sean los cuervos o las palomas, en formas de augurio, espera o preparación de la llegada. Consigue que la importancia liberadora del amor, las posibilidades de la muerte y el dolor ocupen un lugar tan desplegado en su poética como el sacramento del amor, el sacrificio de Cristo y el misterio de la resurrección por la humanidad lo tuvieron en la tradición católica. Algo parecido sucede con los árboles en "Angélica en el desierto" de *Guerra interior* tales como el tejo, los castaños o el eucalipto. Se trata de árboles simbólicos para la tradición católica.

potencialidad poética, construye esa dimensión mítica que nos habla de *otro* tiempo y *otro* espacio, donde se va a construir la alegoría […]" (2006, p. 35)[374].

Otra vía de lectura es el camino ascético. Según Hulin, en diversas tradiciones espirituales, "el asceta trata de romper la lógica binaria de lo favorable/desfavorable" (2007, p. 191), en cuanto al dolor, el asco o cualquier otra experiencia, así como limitar la satisfacción de los deseos, tanto naturales necesarios como innecesarios (2007, p. 184). La última fase es la "destrucción de la imagen de sí o la superación del respeto humano" (2007, p. 192). Solo con este pequeño contacto con los textos queda claro que los caminos abordados por la ascesis no siempre transcurren bajo las renuncias y la adopción de comportamientos virtuosos. En casos como este revelan una ascesis doliente, alejada de la moderación y de la templanza. Sobre la variedad de vías ascéticas Helgueta enfoca su tesis doctoral, es más, define la ascética estética o la estética ascética —ascestética — como "aquella que busca una indagación humana desde la aprehensión sensorial y el conocimiento de lo sensible que se pone en marcha en el proceso creativo y, en la última fase, con una obra artística *completa* que puede ser experimentada" (2019, pp. 83-84). De hecho, aclara:

> Dicha indagación se convierte en un camino de virtud, desde un lenguaje y confesión religiosa concreto dirigido a la experiencia metafísica, o en un proyecto laico de religación con el cuerpo y el mundo, con el espíritu si se cree en esta entidad o se redefine desde el ateísmo, quizás como parte del *ethos* […] (2019, p. 83).

Esta puede ser una observación muy apropiada para Liddell, ya que no restringe las aproximaciones al concepto. De este modo, también se produce una implicación del cuerpo vulnerable y todos estos aspectos se concentran sobre qué configuración del sujeto(s) místico(s) se pretende. La conformación identitaria será susceptible de polarizarse en los dos focos vinculantes a la dimensión sagrada. La construcción de Ella motivará el conocimiento de Él y en Él, se hallan las diversas dimensiones de subordinación de Ella[375].

Fundamental en Liddell es que no se atiende ni añade recomendaciones. Desarrolla analogías o alegorías, pero no parábolas: no hay enseñanza ni moral. El objetivo dista mucho de ser prescriptivo. De este modo, Angélica Liddell no regula un patronaje de comportamientos

---

[374] Tal es el caso de *Esta breve tragedia de la carne*, donde se presencia la liturgia y la celebración ritual, o de *Génesis VI, 6-7,* donde se asiste a una (re)concepción del mundo. De hecho, *Génesis VI, 6-7* es un espectáculo casi desprovisto de discurso hablado, salvo las intervenciones de Liddell —"Nada, no creen en nada" (FIGURA Nº XII) ante el cadáver y el monólogo final, que se tratarán más adelante. Es especialmente significativo porque el texto dramático impreso se configura mediante composiciones cuya presentación se asemeja plenamente a la de los poemas. Aunque este carácter excepcional merecería atención en exclusiva, no es materia de esta tesis abordar este caso concreto. Las menciones al espectáculo, como las de cualquier otra construcción escénica, son parte del aparataje de notas al pie.

[375] El acceso del Uno al Otro y viceversa hacia la unión definitiva en el ambiente místerico es algo sobre lo que Teresa de Jesús escribió: "*Alma, buscarte has en Mí, / Y a Mí buscarme has en ti*. // De tal suerte pudo amor, / Alma, en mí te retratar, / Que ningún sabio pintor / Supiera con tal primor / Tal imagen estampar. // Fuiste por amor criada / Hermosa, bella, y así / En mis entrañas pintada, / Si te perdieres, mi amada, / *Alma, buscarte has en Mí.* // Que yo sé que te hallarás / En mi pecho retratada, / Y tan al vivo sacada, / Que si te ves te holgarás, / Viéndote tan bien pintada. // Y si acaso no supieres / Dónde me hallarás a Mí, / No andes de aquí para allí, / Sino, si hallarme quisieres, / *A Mí buscarme has en ti*. // Porque tú eres mi aposento, / Eres mi casa y morada, / Y ansí llamo en cualquier tiempo, / Si hallo en tu pensamiento / Estar la puerta cerrada. // Fuera de ti no hay buscarme, / Porque para hallarme a Mí, / Bastará sólo llamarme, / Que a ti iré sin tardarme / *Y a Mí buscarme has en ti*" (1979, pp. 500-501). No obstante, la preminencia enunciativa femenina que desarrollara la escritura de Teresa de Jesús— aunque también San Juan de la Cruz— fue un referente en la construcción de la subjetividad femenina mística, más activas en el erotismo, para Alfonsina Storni o Delmira Agustini en la modernidad, según Christina Johanna Bischoff o Inga Baumann (2019).

y un "sistema de creencias" que acompaña a sus espectadores en sus rituales, sino que les ofrece la posibilidad de explorar "con" ella. De este modo, Úbeda Sánchez afirma:

> Liddell no nos muestra las vías para salvarnos por completo, no nos guía hacia la luz, sino nos conduce por un bosque de espinas, nos obliga a conocer la oscuridad y el horror. También nos obliga a caminar por territorios donde nuestra vulnerabilidad se expone, donde el riesgo a perderla es mayor que la posibilidad de salvar nuestro espíritu. Mientras tanto, ella camina también por el abismo, buscando respuestas a un dios ausente (2019, p. 183).

En este primer apartado, era necesario establecer las referencias teóricas para preguntarse por qué la concepción de la existencia de Dios, la palabra y el sacrificio son tan relevantes al acercarse a este prisma de trabajo en Angélica Liddell. Ahora se estudiará cómo la sedición de todo lo que engloba la ortodoxia religiosa también es fundamental, especialmente en la enunciación.

5.2. SEDICIÓN

En las sociedades occidentales, la herencia religiosa judeocristiana ha marcado un legado etnográfico persistente en el imaginario colectivo. Como dominio solvente de creencias y estabilidad, la religión persevera en la fijación de principios, dogmas y límites incluso en la actualidad. Por ello, cualquier intento de cuestionar o desafiar requiere arrestos para afrontar el reto contra la *doxa*. Véase cómo se relaciona Angélica Liddell con la *doxa* judeocristiana.

Dentro de las particularidades de estos usos, destaca la severa doctrina que la rectitud religiosa induce en los seguidores de su fe, así como los criterios de discriminación de comportamientos que (no) responden ante sus dogmas. En cuanto a las disciplinas del Dios judeocristiano y a los posibles desafíos directos, Sloterdijk estudia los indicadores de potencial ira. Distingue tres fundamentos teológicos: "[…] el primero desarrolla las implicaciones de la omnipotencia divina; el segundo, las de la justicia divina; y el tercero, las del amor divino" (2010, p. 120). También trata los potenciales acumuladores de ira que procura el cristianismo, así como la consecuente temerosidad y la trascendental interiorización de expectativas de violencia (2010, p. 111)[376]. Los niveles de culpa manejados por el cristianismo y la contemplación del castigo han definido una ortodoxia de cumplimiento genealógico:

> Allí donde hay un demonio, sus residencias no pueden estar lejos. Cuando los demonios se establecen, se forman los infiernos; dicho de otra manera: los archivos de culpa, en los que grandes cantidades de ira e impulsos de ira se conservan para una repetición infinita en la época posterior (2010, p. 113).

Por su parte, bajo el entendimiento de la moral "como doctrina de las relaciones de dominio en que surge el fenómeno «vida»" (2005, p. 43), Nietzsche tensa los principios dogmáticos del cristianismo: "es necesario exigir cuentas y someter a juicio despiadadamente a los sentimientos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[376] Si algo aglutina el discurso del Antiguo y el Nuevo Testamento son los desafíos, el cuestionamiento y la vacilación ante la figura de Dios o sus mensajes y ligado a ello, las consecuencias. Esto configura una relación con la transgresión de preceptos y los castigos, cuya distribución *post mortem* de las almas resulta su mayor exponente. Los que hacen actos contra sí mismos y contra Dios ya ocupaban un lugar en el Infierno de Dante, en el canto XIV de la *Divina Comedia*.

de abnegación, de sacrificio por el prójimo, a la entera moral de la renuncia a sí: y hacer lo mismo con la estética de la «contemplación desinteresada […]»" (2005, p. 34).

Liddell no propone observar desde una óptica inculcada por la consolidación de la religión cristiana en/con la vida cotidiana, sino examinar cómo lo místico puede permitir válvulas de escape de unas determinadas prácticas de vida, como la incapacidad de conmoción, y al consenso sobre los valores de humanidad, como la descendencia[377]. Como parte del texto inicial "Todo es santo" de *Via Lucis*, parece una declaración de intenciones: "Esa distancia entre la vida poética y la vida calculada de lo cotidiano es LO MÍSTICO. […] procede del exilio que el enamorado se impone, a puerta cerrada, y la consecuencia es una emancipación de todas las representaciones de la vida humana ordenada" (2015, p. 11). Liddell pretende la ruptura con esa dimensión de vivencia y escapar de la culpa, por tanto esta definición procura escindirse de los tintes romantizantes. En comunión con Bataille y su idea de que "la religión en su totalidad es una concordancia reglamentada entre la prohibición y la transgresión" (2001, p. 380), Liddell determina su propio código de "imposiciones", de límites y sus violencias, así como de erotismo, de ahí otro foco de cuestionamiento del ser[378]. En *El desafío de la razón por parte de lo sagrado. «Quiero ser la locura Dios»* incluido en *El sacrificio como acto poético* (2015), un texto ensayístico muy relevante para entender el viraje que experimenta su trabajo hacia lo "sagrado", comienza así:

> Prácticamente desde el Trecento italiano se produce una secularización de la teología, de manera que el discurso amoroso encuentra su molde perfecto en el discurso religioso, donde el amor y la divinidad se unen, se identifican, y como consecuencia se diviniza a la figura amada. El discurso sacro se utiliza para expresar el amor profano. Esta secularización tiene dos vertientes: la primera, atribuir a la persona amada origen divino, imitando la doble naturaleza de Cristo; y la segunda, herética y turbia, que consiste en recoger la poética bíblica para describir las convulsiones espirituales, nerviosas, que provoca el objeto amado, por ejemplo, el deseo de castigo, la sumisión y toda una serie de alteraciones inconscientes (o cuadro clínico delirante) asociadas al estado de enamoramiento, y que encuentran su mejor expresión en la poética religiosa (Santa Teresa de Ávila), que tiene que ver con la adoración al amado (erotomanía), que es Dios (2015, pp. 133-134).

El discurso más trabajado de Angélica Liddell se inclina hacia estas vertientes, especialmente la segunda, y resulta bastante hábil en su pervivencia limítrofe, al alimentarse de estas referencias y, simultáneamente, explorar maneras distintas de conectar con lo/el Desconocido, la deidad, aunque su trabajo siempre está marcado por la osada determinación para con el llamado Gran Amante. De hecho, se responde a una tolerancia de la violencia, su asimilación e incluso reclamo de más. De hecho, las formas de violencia alternan la petición de la furia y la

[377] Aunque esto entronque con su postura literaria, ya que forma parte de una constante desarrollada a lo largo de su trayectoria y bajo este prisma en concreto, parece compartir la motivación con Pasolini, quien afirmaba en una entrevista con Jean Duflot: "Yo me inclino a un cierto misticismo, a una contemplación mística del mundo, claro está. Pero es por una especie de veneración que procede de mi infancia, una necesidad irresistible de admirar los hombres y la naturaleza, de reconocer la profundidad allí donde otros sólo descubren la apariencia inanimada, mecánica, de las cosas" (2003).

[378] En esta tesis, al priorizar el estudio de poemas, no tanto las construcciones escénicas, la desmesura practicada por Liddell se produce fundamentalmente en el entorno lingüístico. Desde el punto de vista judeocristiano, esta subjetividad poética resulta cercana a la blasfemia y los delitos ligados a la palabra. Émile Benveniste se encarga de la definición de estas infracciones: "[…] la blasfemia alude a una profanación por el habla […]" (2004, p. 259).

amenaza de infligir daño. Su perseverancia radica en la demanda de acción y la interpelación directa al otro que discurre muy apegada a la queja, al ruego desmedido o al dicterio. En ello, el cuerpo y el lenguaje desarrollan un papel esencial[379]. Con una peligrosidad anclada en la mente y la lengua —cuestión tratada también en el capítulo anterior—, la exploración del exceso aparece y se materializa desde el aditamento de recriminaciones hasta la violencia verbal.

Además, existe una distancia evidente entre las voces que intervienen y se van intercambiando, lo cual contribuye a la (re)creación de las voces místicas —la amada y el amado—, en el trabajo de Liddell. Por ello, un diálogo sobre el sentido del ritual genera un motor teórico fundamental.

En cuanto a lo trasuntos poéticos externos a Liddell, por un lado, la cita previa ya se encarga de introducir un nombre muy presente. De hecho, esta mención ya es bastante legitimadora de la mística de Teresa de Jesús y sus poemas para ser incluida como vía para observar en paralelo este ciclo poético en Liddell. La prolificidad de los místicos clásicos al describir los "niveles" de ascesis para llegar al posible encuentro establece una base de trabajo. Asimismo, inducidos por la mentada vocación preceptiva, los místicos del siglo XVI como Teresa de Jesús apuntan los caminos ascéticos, es decir, señalan los correctos senderos o las pautas de (recto) comportamiento que llevan a la elevación, por ejemplo, en *Camino de Perfección* (1583). Sin embargo, Angélica Liddell aclara firmemente sus propias vías; la dirección de acceso encuentra su anclaje en sus ensayos que revelan el aparato de cimientos subyacentes.

Por otro lado, la poética mística de Liddell no se alimenta de fomentar advertencias, sino del cuestionamiento. La ira y el deseo, y por extensión los afectos primarios, conducen a que Angélica Liddell se aleje de unas líneas clásicas y se asiente en una religiosidad desgarrada[380]. Esta es la línea de su segundo trasunto poético: Pier Paolo Pasolini, con su religiosidad más cercana a su poesía, a su cine e incluso a su teatro, si se tiene en cuenta la siguiente declaración en una entrevista del artista italiano con Eugenia Wolfowicz: "[…] el teatro hacia el cual yo he vuelto es un «teatro de la palabra» que me permite escribir poesía, hacer literatura en estado puro" (2017, p. 47). El trabajo de Pasolini integra concepciones de castigo y la bajeza de una forma directa que también asoman en Liddell[381]. Además, la teodicea de Angélica Liddell

[379] Sobre las mismas herramientas —cuerpo y palabra— se construye alguna apelación a la primera vertiente, a pesar de la preeminencia de la segunda. La pareja de enamorados Romeo y Julieta, de la propuesta dialógica para personas trisómicas en *Esta breve tragedia de la carne*, desarrollan un culto, bajo el sistema creyente-entidad de veneración respectivamente. En el diálogo-proceso, ambos descubren mediante el tacto el alcance imparable de lo sagrado como generador continuo de erotismo. La performatividad de la propia palabra se reitera profanando y santificando con la palpación, el rezo, el beso y, de nuevo, el beso: "Romeo: Si mi mano devota ha profanado tu cuerpo santo, tengo que limpiar mi pecado con un beso. / Julieta: Buen peregrino, cuando un devoto toca a un santo, mano con mano, es como un beso. / Romeo: ¿No tienen boca los peregrinos ni los santos? / Julieta: Tienen boca, pero para rezar. / Romeo: Entonces yo te rezo, santa mía y te pido un beso para mi salvación. […] / Romeo: Pues entonces te beso. Ya he limpiado mi pecado. / Julieta: Pero ahora tu pecado se ha quedado en mis labios. / Romeo: Entonces devuélveme mi pecado. / Julieta: Me gusta cómo besas" (Liddell, 2016, p. 28). En referencia a este espectáculo, el texto de Susanne Hartwig reflexiona sobre la inclusión de la diversidad funcional en el teatro contemporáneo; más concretamente en el caso de Liddell donde observa en esa presencia de los cuerpos deformes un estatuto preminente en el ritual de la escena, sobre el telón de la "normalidad" encarnada en los espectadores: "El estigma sirve más bien para crear un mundo propio que corre paralelo al mundo de la normalidad a través del poder espectacular del cuerpo discapacitado. La exposición de los personajes con diversidad funcional se efectúa dentro de un marco ritual y solemne de modo que la deformidad tiene también su dignidad. Los personajes no se parecen tanto a víctimas, […], sino más bien a sacerdotes. […] Liddell juega con la ambivalencia entre freak y sacerdote, tal como la palabra latina *sacer* significa a la vez «sacro» y «maldito». Materializa literalmente el estatus ambivalente de la persona anormal" (2019, p. 62).

[380] Esto se refleja en el hecho de que una de sus principales conocedoras y traductoras decidiese encabezar el prólogo a la última publicación de *El sacrificio como acto poético* con el título "La pasión según Angélica Liddell".

[381] De hecho, las palabras del autor italiano "Todo es santo" dan título al primer apartado de *Via Lucis.*

coincide con Pasolini en otros puntos tales como el imperativo de una mirada sensible a lo obsceno y el reconocimiento del residuo sacral, sometido a intentos, más o menos exitosos, de perversión por parte de lo burgués. Así la propuesta de Pasolini también se reconoce como un eje de referencia al proponer desvíos también transitados por Angélica Liddell. José Manuel Cuesta Abad escribe sobre el italiano:

> La percepción de lo obsceno, que no se ofrece sino a una mirada predispuesta a la impureza, capta entonces la existencia intrascendente de los cuerpos, la irrupción de un sinsentido que amenaza de raíz la consistencia misma del *Sujeto* como individuo (2015, p. 296).

Esto se traduce en una panorámica particular de la religiosidad. En una línea paralela, tanto Pasolini como Liddell rechazan aquello que es considerado burgués. La prioridad de las pasiones funciona como un eje que apunta hacia lo primitivo, pero también ubica el trabajo de Liddell en un margen fuera de los límites de control, no solo religioso sino también del poder sistémico de las grandes estructuras. La necesidad de resistir en Angélica Liddell también se localiza en esta dirección; en la encrucijada con la religión como escape y como búsqueda. El trabajo que realiza Liddell, desde el *Tríptico de la Aflicción,* sobre el sentir incomodidad, agresividad, cultivada carencia de benevolencia hacia cualquier agente social y estatus de complacencia, deriva en infundir o imbuir ese malestar en los cuerpos que escuchan, en los espectadores que "asisten". En la construcción discursiva de aversión hacia lo burgués, se une a Pasolini. Cuesta Abad asevera:

> Fundada en la idolatría de la mercancía y el consumo, la cultura burguesa, al espiritualizar las cosas y cosificar irónicamente los espíritus, al enajenar los cuerpos en nombre de la corporalidad universal como valor puramente abstracto e intercambiable, no da otro «sentido» a la Historia que no sea finalmente la economía de lo inesencial, la repetición tan calculada como apática de una caducidad y una muerte del todo triviales (2015, p. 298).

No obstante, se localizan espacios de singularidad: en vez de la incapacidad para la desenvoltura de la enunciación, la apelación prácticamente constante al Otro se reivindica fuertemente en Angélica Liddell. El valor del contacto directo se ubica entre ocasiones de alabanza y vituperio, pero suele sobrepasarlos hacia un lenguaje tenso, extremo. Es más, inclusive llega a endurecer la predominancia de una enunciación susceptible de performarse.

Precisamente en el desafío directo, es necesario recuperar la principal voz desafiante de la Biblia: Job. Sloterdijk dice: "[…] frente a las afirmaciones del Todopoderoso no se tiene que proponer ningún porqué. ¿Quién eres tú, hombre, para discutir con Dios? […] El intelecto puede relajarse con el último informe: la voluntad de Dios y el azar coinciden en el infinito" (2010, p. 122). De hecho, en las llamadas "Conclusiones" del libro de Job, la réplica del ser incita el desafío y encarna una frontalidad con la divinidad. No obstante, se cierra con la inadmisión de la lengua desatada y el repliegue de la iniciativa del desafiador:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> «Querrá el censor contender todavía con el Omnipotente?
> Quién pretenda enmendar la plana a Dios, responda a todo».
> Respondió Job al Señor:
> «¡Cuán pequeño soy! ¿Qué voy a responderte?

> Pongo mi mano sobre mi boca.
> ¿He dicho una cosa? no replicaré.
> ¿He dicho dos? no añadiré palabra» (Job 40, 2-5).

De hecho, en tanto que confesor de quejas, María Zambrano ve en Job el primer gran referente: "[…] habla en primera persona; sus palabras son plañidos que nos llegan en el mismo tiempo en que fueron pronunciados […] Y esto es la confesión: palabra a viva voz" (2004, p. 26). En Liddell, la legitimación de la voz femenina para discutir con Dios resurge en diversos momentos. Sí llega a haber un diálogo mediante preguntas (retóricas) a Dios —como la acumulación de "¿Por qué no me quitas la rebelión?" que abre *Te haré invencible con mi derrota* (2009) o todo el apartado "Preguntas a Dios" de *Primera carta de San Pablo a los corintios. «Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»*[382]— que lanza la construcción estética completa de la vivencia religiosa. Sin embargo, también se asume que no habrá una continuidad plenamente elaborada ni una respuesta. A raíz de una pregunta sobre si su trabajo es blasfémico y respecto a *Primera carta de San Pablo a los Corintios. «Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»*, la propia Liddell declara: "[…] Hablo de lo que nos permite trascender la materia y en ese sentido esa obra es profundamente cristiana y en el cristianismo hay algo que lo sostiene, que es la necesidad del mal para que el Bien exista" (2016).

Igualmente, Velasco parafrasea de forma muy literal la entrada de diario "13 de noviembre. Ámsterdam" de *La novia del sepulturero*: "su herejía (la de Angélica Liddell) consiste, en comportarse como si Dios existiera a sabiendas de que no existe, hablar con Él / con el Amado, escribirle (siempre se escribe para amar a alguien) aun a sabiendas de que no es escuchada" (2015, p. 292). En los mismos términos, las preguntas llegan incluso a *Guerra interior.* El ejemplo más claro es: "¿Dónde está Dios? Agota pelear sin contrincante" (2020, p. 37). Más aun, esto conforma uno de los perfiles de la enunciadora como ignorada. El siguiente poema es de *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve:*

> Te procesiono y canto, te procesiono.
> Ni a fuerza de porfiar me contestas.
> ¿No sabes del acerbo de mis pesares?
> Dímelo tú, naturaleza de naturalezas.
> ¿Cómo puedo ser hechura de un extraño? (2021, p. 163)[383]

Se produce una alabanza primitiva y existe una idea de lo trágico. Angélica Liddell explica la conexión que establece entre lo primitivo y la transgresión.

> C'est ce qui est intéressant dans la création: l'enfer, le mal, le mariage des contraires, la liberté de pouvoir à tout moment enfreindre la loi. C'est ce qui nous fait avancer de façon irréversible vers la mort, vers le sentiment tragique

[382] En cuanto al monólogo discursivo, Milene Tournier se distancia de la concepción bidimensional de voces al congregarse en torno a una actriz-performer: "[…] le monologue semble d'ailleurs trahir cet aspect forcément solitaire, sinon univoque, de la voix-performance, et quel dommage que ces mots là, qui sont les miens, ne puissent être dits, effectivement, que par moi. Forme inverse du soliloque, l'adresse chez Liddell est primordiale, quand bien même toujours s'instaure un délai entre l'appel et son écho, le cri et sa réponse. Je parle à dieu, pour lui intimer de se taire" (2017, p. 221).

[383] Me permito insertar estos dos poemas aquí y no en los apartados que atienden a los textos por la cercanía que se construye entre Liddell y Ella, ya que ambas podrían articular, e incluso ejecutar, el potencial performancístico de los poemas.

> de l'existence. […] L'essence de la création consiste à transgresser toutes les lois que nous devons respecter dans la vie. Tel est l'espace tragique où s'unissent Dieu, l'amour et la mort. En d'autres mots, l'origine de la tragédie est la transgression de la loi. Désobéir au calcul de la raison est ce qui nous met en contact avec l'essence des émotions humaines, avec notre ÊTRE PRIMITIF, qui est l'ÊTRE qui moi m'intéresse. Cette transgression, c'est la poésie (2015, p. 4)[384].

Esta asociación de la poesía a la transgresión de la ley ya era materia del capítulo anterior, pero aquí resurge al amparo de lo primitivo. En contexto religioso, esta ruptura con la razón lleva a lo mítico. Además, la visión de la poesía en este tejido de referencias, tan lejana a ciertas ideas de belleza y perfección y cercana a su vez a la fuerza bruta de la naturaleza, propone una aproximación estética híbrida, respectivamente huidiza y allegada de la tradición moderna.

En resumen, la aceptación e integración artística de un comportamiento blasfémico, desde los dogmas cristianos, implica una posición obvia frente a la ortodoxia, pero también su apuesta por las pasiones, irracionalmente concebidas. Acorde a su trabajo ensayístico, refrenda las deficiencias conceptuales que arrastra la sociedad y realiza propuestas contra la medición, lo cerebral, por lo que también se infiere un valor político: amor hasta el delirio en clave de resistencia.

En este contexto, no conviene olvidar las restantes bases sobre las que discurre esta materia. Más allá del *logos*, la compleja conformación de los *ethea* o voces místicas liddellianas —Ella y Él— se apoya sobre la fotografía en *Via Lucis* y, en ocasiones con la inclusión de reproducciones artísticas concretas en sus artefactos libro, sobre todo en *Dicen que Nevers es más triste*. Todo ello suma en una poética compleja que, junto a su trabajo escénico, también integra el cuerpo. Las marcas corporales, que ejercían tradicionalmente de testimonios físicos de dicha actividad mística, contienen un reflejo en la investigación fotográfica. Por extensión, tradicionalmente son consideradas huellas del silencio. Haas habla de una "herida tierna del alma" que está muy vinculada con la vida:

> El deseo es la fuerza dinámica que permanece de este proceso, en el que el deseo se ofrece a aquel que se entrega a él simultáneamente como acicate y fatiga. […] el deseo de amor del alma amante que busca a su amado se mueve en un proceso dinámico de todo deseo añorador que activa una dialéctica propia de lejanía y cercanía y que como tal es inescrutable (2009, p. 92).

Desde esta perspectiva, logran inscribirse no tanto como la agregación de un "muestrario" visual, que era la manera de presentar los estigmas, sino como una parte activa más de la presentación de voces articuladas desde el recreado contexto religioso. Sobre las imágenes, las religiones derivadas de Abraham mostraron un recelo a la representación. Sánchez aporta una reflexión esencial:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> El mismo Dios que creó al ser humano como representación suya prohíbe el acceso al conocimiento por medio de la imagen. En una interpretación amable cabría pensar que Dios invita al conocimiento por medio de la carne y no de las

[384] La mayúscula tipográfica no es mía. Solo se advertirá de la variedad de disposiciones tipográficas y su presentación en la página —centrada, etc.— en una ocasión, si se repiten en la misma obra.

> imágenes, pues los huesos y la carne de los que se componen los seres humanos son la representación de los huesos y la carne de Dios mismo. Pero si esto fuera así, ¿para qué Dios habría dado al ser humano los ojos y la lengua? Fue precisamente por medio de la vista y el lenguaje como el ser humano ordenó la creación divina. La prohibición de usar las manos en colaboración con los ojos para crear nuevas representaciones, como el propio Yahvé hiciera, condena al ser humano al lenguaje, a una representación sin imágenes. Pero, dado que el ser humano tiene ojos, su experiencia del cuerpo es indisociable de la imagen. El cuerpo mismo es imagen. Por lo que en una interpretación menos amable, la prohibición de la representación se manifiesta como una represión del cuerpo, como una negación del cuerpo en beneficio de la palabra (2017, p. 236).

Lógicamente, al igual que la canalización de aproximaciones contemporáneas a lo sagrado debe atender a la enunciación, la compleja relación de la fotografía, que apela a lo sensorial y visual, con el poema y a su vez a lo escénico, recupera y actualiza las diversas consideraciones diacrónicas del cuerpo, sin desmerecer ninguna de sus aportaciones[385]. De hecho, dicha oscilación es innegable. A pesar de los conflictos con la lengua en la línea más clásica, las iniciativas de vincular el *ethos* particular a una persecución de la experiencia poética mística resultan infatigables, en una clave más contemporánea.

En el contexto de una poética mística, también resulta ajustado hablar de confesiones que "retraten" el día a día del (intento de) contacto con el Ser superior/desconocido, aunque también albergue formas de un diario personal, ya que respeta ciertas convenciones habituales del mismo como una estructura con la datación de cada pensamiento o la regularidad de las entradas de su "diario" particular. Zambrano confirma algunas claves de la Confesión: "es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. […] sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión" (2004, p. 29)[386].

Sin embargo, en Angélica Liddell no son rígidas intervenciones no ficcionales, no tan testimoniales, sino que alternan pasajes y entremezclan situaciones y pensamientos de sus *ethea* con la imagen de sí que está desarrollando. Por su propia naturaleza, las confesiones se construyen como puntos de intersección de los diversos prismas trabajados por Liddell. Es más, conforman el tejido más complejo de voces y posiciones (no) literarias en la artista, a la manera que de algún modo también lo fueran las imágenes. Las confesiones integran una parte fundamental de su postura literaria por reinscribirlas en el campo de la autoficción.

Las confesiones se recogen en "apartados" concretos del *Ciclo de las resurrecciones* y *Vía Lucis,* aunque también se despliegan sobre *Dicen que Nevers es más triste*. Tras las dos primeras "ofrendas" integradas en "La novia del sepulturero" (*Ciclo de las resurrecciones*), que referían el preestreno de "You are my destiny" (11 de septiembre de 2014 en Rennes) y el estreno de "Tandy" (3 de julio de 2014 en Berlín), aparece la tercera en *Vía Lucis* bajo el título "Lausana. La historia oculta de tu vida (es la que existe dentro de mí)". Estos textos integradores, confesionales datados como entradas de diario, muestran una naturaleza paralela, colmados de

[385] Para no infringir el *copyright* de la publicación *Via Lucis,* la mención de las fotografías pertinentes se realiza adjuntando la página del libro-álbum.

[386] La aclaración que justo después arguye Zambrano advierte de los peligros de autonovelarse biográficamente, por aceptar el fracaso y recrearse en él lo cual da pie a puro Narciso: "Todo narcisismo es juego con la muerte. […] [Si la confesión resbala en ello] No es camino sino trágica y a la par grotesca galería de espejos; alucinatoria repetición" (2004, p. 30). La concernencia es plena ya que, con este apelativo, se ha etiquetado numerosas veces a Liddell.

referencias a otras obras[387]. Por ello, también se erigen como apoyos enriquecedores de la aproximación a Angélica Liddell. En *El sacrificio como acto poético*, Vasserot valora así la preeminencia de este formato en sus últimas publicaciones: "La construcción poética se adecúa o, incluso, cede el paso a la lista ya no de los muertos sino de los días, a la organización cronológica, edificándose una suerte de crónica poética, biografía híbrida y por ende monstruosa" (2015, p. 13). Es momento de estudiar la construcción de Ella y después la atención recaerá sobre Él.

5.2.1. Ella

Tú. Yo. Ellos. Antes que amantes somos pronombres, intensamente pronombres se recoge en *Dicen que Nevers es más triste* (Liddell, 2019, p. 56). Una oración sencilla permite la presentación más clara, que a la vez encarna el acto de vivir en la palabra. Además, en esta distribución de términos, se plasma el sustrato que entremezcla a Ella y Él y los hace emerger yuxtapuestos.

El sistema polarizado que se fomenta con la institucionalización religiosa y la fijación de sus dogmas y misterios también se encarga de determinar la ortodoxia y esclarecer las bases de comportamiento. Al encarnarse el Bien y el Mal en polos opuestos, el proceder de los creyentes también se ordena sobre los mismos términos. El seguimiento de los preceptos también suscita una rectitud de conducta doctrinal, entre la recompensa y el castigo o la virtud y la vileza/el vicio. No obstante, siempre se distinguen las llamadas "mediaciones" que Leach asocia a la "introducción de una tercera categoría, que es «anormal» o «anómala» […] no natural, sagrado. Es típicamente el punto de convergencias de todas las prácticas tabús o rituales" (1975, p. 43). El ser "en-el-medio" alcanza sus máximos exponentes con la concepción inmaculada y las manifestaciones de la deidad[388]. El trabajo de Angélica Liddell se nutre de la pertinencia de esta posición, tanto en la (no) elegida como en la parte ceremonial, la víctima sacral: Ella.

Asimismo, al hablar de pasiones y afectos que despiertan puede remitir a Haas cuando apunta la necesidad negada durante siglos de conformar una teología del deseo, relegada a un segundo plano por la dominación del discurso eclesiástico ortodoxo y en parte, rescatado en la Modernidad. Como proyección que responde a la determinación religioso-antropológica del ser humano (2009, p. 78), concibe el deseo de lo sagrado así:

> […] al místico lo determina un ansia impaciente de amor que […] encuentra su momento culminante en la situación de la «unión de la voluntad» con Dios. Todos los motivos del deseo entran aquí en juego; su fuerza e intensidad se tasan en cada ocasión conforme a la tensión de todo el proceso, inicialmente desde el fervor pasional, pasando por el desvelo en la aspereza, hasta llegar a las ansias impacientes del último periodo. La *passio animae* del amor es la portadora de todos los deseos imaginables de Dios; también otorga el lenguaje

[387] Un seguimiento de la intertextualidad de *La novia del sepulturero* y *Vía Lucis*, colmados de citas literales, sería inabarcable para un estudio como este que propone diálogos diacrónicos e interartísticos, pero sí permanecen las principales líneas de dichas referencias, asociadas a lo religioso clásico y moderno, así como a los intentos de quebrar cualquier franja trazada por la corrección y la ortodoxia.

[388] Aunque se desarrolle en otra dimensión menos destacable, la figura de María Magdalena y el encuentro en el sepulcro en Juan 20, 11-17 puede ser otro referente (1990, p. 1398).

> para expresar ese deseo aunque Dios, el objeto de este deseo, en sí no puede ser ofrecido en lenguaje (2009, p. 86)[389].

Angélica Liddell procura una vuelta a la carne y la palabra, sin renunciar a la orientación que le profieren las dos voces que construyen la materia del discurso religioso y su resignificación. En una lucha por desarrollar formas de resistencia, la irresponsabilidad de los enamorados domina ante el orden social; se convierte en la única forma factible de escapar. En *El sacrificio como acto poético* se dice que "[…] no hay nada tan violento como la pasión amorosa, nada tan violento como la fe" (Liddell, 2015, p. 137). Tal vez esto nos devuelva a líneas de pensamiento que seguramente nos reinscriban en principios que resuenan a la Modernidad:

> Paradójicamente, la sociedad actual, heredera de la liberación sexual de los años 70, fundada en los valores positivos de la masa en nombre de la libertad, se ha convertido en una sociedad CONTRA EL AMOR. De hecho, en el seno de la sociedad SEXUAL, lo que se convierte en desafío, ruptura y desobediencia es precisamente EL AMOR, EL DELIRIO, LA LOCURA. Los desórdenes de la pasión amorosa se convierten en un desafío frente a la convención establecida por el sexo liberado desvinculado del espíritu (Liddell, 2015, pp. 137-138).

En los poemas que se exponen a continuación, se ve una clara distinción inicial más concerniente al lenguaje, que afecta simultáneamente a la enunciación: la presentación de dos voces ordenadoras del discurso. Casi toda la reflexión se apoya en la dialéctica entre un yo y un tú. La emisión de voz del tú es nula, aunque no por ello es ausente de presencia ni de designación. Ante la preminencia de una voz femenina frente a la masculina y la relevancia del amor en su poesía, la distribución de voces parece inclinarse hacia las dos formas de la tercera persona del singular. Vinculada a la afirmación previa de Arend Safir, existe una preferencia histórica de recurrir a modelos y fórmulas, inclusive tópicos asociados a la mística. Si bien el nombre femenino asociado por excelencia a este enfoque puede establecerse sobre la que busca, el alma espiritual o la amada, no tendría por qué representar la única opción viable. Angélica Liddell se encarga de romper una visión demasiado unilateral y presentar una voz femenina obstinada y que decide su propia sumisión[390]. Se ratifica la voluntad sacrificial. Así se confirma en *Guerra interior* al demantar la tortura y la muerte:

> Pido martirio para morir tranquila en tu lecho (2020, p. 45).

Destaca la contraposición de peticiones (casi paradójicas): la muerte por acción —martirio— y la muerte sin acción —"tranquila" y "lecho". Por tanto, confluyen en el poema Keres y Tánatos. Muy similar es el siguiente poema donde no hay un rechazo de la afrenta, sino el reclamo de más agravios. Es más, el cultivo de la agresividad siempre va a ser demandado:

[389] En este punto, resulta inevitable resaltar la necesidad de lo sagrado. El alcance de la consideración residual del mundo no divino influye sobre los miembros y elementos que lo integran. En la profanación total, el peligro más ferviente reside en la pérdida de toda limitación; los llamados "espíritus libres" de Bataille —Sade, etc.— carecen de certezas de hacer el *mal* ya que dejaron de creer en ello y de que el erotismo sea un pecado. Consecuentemente, "en un mundo enteramente profano sólo quedaría la mecánica animal" (1997, p. 134), lo cual deriva en gastos de energía sin objetivos, sin transgresión.

[390] La nomenclatura asociada varía enormemente, pero suele orbitar sobre la misma semántica del noviazgo o del amor: "Novia del Gólgota" en *Los deseos en Amherst*, "Tandy" y "Novia del sepulturero" en el *Ciclo de las resurrecciones*, "La Reina del Calvario y el Gran Amante" en *Vía Lucis*, o "Romeo y Julieta" en la *Trilogía del infinito*.

Él me hiere sin dolor. Le pido más fuego (2020, p. 61).

También el siguiente poema de *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve* hace convivir acciones de ira férrea y amor divino o misericordia. Estas pasiones se conducen con sus semánticas correspondientes: respectivamente, el resuello y los azotes como parte violenta, mientras que apacentar y compadecer resuenan a piedad.

Apacienta mi resuello con azotes.
Con azotes compadécete de mí.
Tanto más crueles sean los daños
más disfrutaré de tus ungüentos (2021, p. 127).

No obstante, también desenvolver una voz creyente es la transgresión buscada. En el siguiente caso se produce con la inversión del tradicional "postrarse", en esta ocasión no como señal de humillación.

Postrarse: la mayor rebelión (2020, p. 68).

La contemplación del desconocido/ Dios no se rige tanto en criterios de artesanía, ni de amor a las criaturas[391] como por la pasión transgresiva de un amor carnal y/o de la violencia. En un aparente retorno a lo místico, Liddell recupera a esa amada, desnuda ante el poder del "soberano" que se proyecta en forma de deidad, cuya búsqueda continúa manteniendo el "simbolismo" del camino —materializado en otro proyecto denominado *Via Lucis*. La perspectiva de la amada se alimenta de la espera, el deseo y el rehusar del Otro. De este modo, se repiensa la entrega completa y el concepto de "plenitud", si es que acaso fuera posible. No obstante, no se realiza en los mismos términos clásicos, ya que la práctica religiosa se concentra en la espera, la alerta, la anulación de la voz y el rechazo.

Para repensar un intento de ascética aunque alejada de la virtud, resulta forzoso investigar si existe un camino posible. Lo habría mediante las cartas —escritura como purgatorio— y una espera constante. En el terreno de la acción, habría un "vagar" hasta el encuentro con la encarnación del amado —con anagnórisis de Ella hacia Él. Mientras que en la mística clásica los amantes se comprenden sin pronunciar al reunirse, en Liddell es Ella quien transmite todas las fases, como quien escribe en diferido tras el acontecer místico tradicional.

Se mantiene la creencia de que es el ser divino el que establece el contacto con la persona elegida. De hecho, el relato de lo sagrado se apoya sobre la opacidad, explícitamente pretendida y ya convertida en recurso estético, y que se esfuerza especialmente por el mantenimiento y nutrición del misterio que rodea, en última instancia, las visitas del Amante. Así se reflexiona la (inter)acción entre lo humano y lo sagrado. Otra variación es que se produce la frustración de la amada que no puede comunicarse y espera la llegada. Además, no siempre es pasiva.

[391] Aunque no sean las más abundantes, no falta alguna composición que rememore las alabanzas al Padre/Pastor que cuida de su pueblo/rebaño. En *Esta breve tragedia de la carne*, se concreta en las virtudes que aporta al espíritu, a medio camino entre un paralelismo con el Salmo 23 "El Señor es mi pastor, nada me falta" (1990, pp. 702-703) y la oda a Aquel que aporta el sentido, es decir, al cual reclama su perpetua presencia, tanto dentro de sí como ante Ella. Es el texto titulado "Jesus bleibet meine freude", proyectado en escena: "Sigues siendo mi alegría, / consuelo y bálsamo de mi corazón, / me defiendes de toda pena, / eres la fura de mi vida, / el gozo y el sol de mis ojos, / el tesoro y la delicia de mi alma, / por eso no te quiero fuera de mi corazón ni de mi vista" (Liddell, 2016, p. 26).

Aunque sea posible observar algunos parámetros comunes, las "fases" no se ejercitan en orden ni en una lógica, sino que parecen fomentarse entre ellas de forma anárquica[392].

En el siguiente poema de *Los deseos en Amherst,* el rito místico proporciona una forma de conseguir una proximidad a la deidad material mediante una transustanciación. La voz femenina explora una vía de contacto profano-sagrado a través del alimento. Por tanto, se acerca a la idea de la chamana o de sacerdotisa.

> Asesino al cordero hermoso le saco la manteca la pongo en un cuenco y dejo que se ablande un poco le agrego mi saliva lo trabajo con una cuchara de madera mezclando le corto la pierna al cordero hermoso y la cubro con la manteca aso todo durante una hora sirvo el plato caliente y me vuelvo loca (Liddell, 2007, p. 51).

Con la cadencia de una receta y una gran serenidad en el procedimiento, el temblor llega con la disposición de la comida en la mesa/ la recepción del pan consagrado por parte de la creyente. La espera, en este poema como en el siguiente, implica otras diligencias. La acumulación semántica en torno a los productos de mercería hace pensar en Ella como religiosa y tejedora. Los hilos enlazados en un bastidor de bordado conectan con su cuerpo y clausura su articulación:

> Las equis de los muertos cosen mi garganta como una religiosa bordando a punto de cruz silencia una persistente infección de orina novia del Gólgota la pérdida sanguinolenta rubrica las bragas blancas son los glóbulos que prohíbe cuando piensa en las botonaduras de los santos imberbes - madera o escayola displicente (Liddell, 2007, p. 193)[393].

Aquí surge el Ella que recibe herencias clásicas. Mientras que la mística tradicional se centraba en esos encuentros con Dios, Angélica Liddell amplia el interés a todas las fases, que comienzan con la ausencia —una de las más prolíficas. Este poema de *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve* pone en riesgo todo lo que Ella es; define la figura liminal. Inevitablemente conecta con la tradición mística, que explora los límites de su existencia.

> Soy mejor cautiva que amazona,
> arrebujada en un tálamo jurado,

[392] A pesar de que puede llegar a existir una renuncia física como sucede con el ayuno, el objetivo no se direcciona hacia la conquista de la virtud para el alma, sino hacia el vaciamiento que alcance la culminación con/mediante Él. La plenitud de la llegada pasa por el control del cuerpo que permite el máximo espacio posible a dicha realización. La poética de los "mínimos" encuentra aquí otra base de apoyo. Dentro de *Via Lucis*, que también incorpora la "Carta de la Reina del Calvario al Gran Amante", una fracción de *Primera carta de san pablo a los corintios. «Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»*, se incluyen unos textos inéditos. He aquí uno de ellos: "Un grano de arroz te quita demasiado espacio dentro de / mi cuerpo. / Mi ayuno será tu lecho, mi hambre, tu palacio" (Liddell, 2015, p. 21).

[393] La mención del Gólgota recupera el valor de centro del mundo. Sobre los lugares de culto, Eliade apunta al Gólgota, junto a otros lugares de gran impresión en la Tierra, como espacio-canal simbólico de unión de los tres niveles cósmicos —mundo divino, Tierra y regiones infernales— en dos aspectos (1981, p. 24): "un lugar sagrado constituye una ruptura en la homogeneidad del espacio" y "la comunicación con el Cielo se expresa indiferentemente por cierto número de imágenes relativas en su totalidad al Axis *mundi*" (1981, p. 24) Esto desarrolla una revisión contemporánea que también apunta al lugar de muerte con espacio para el retorno. La semántica de la muerte y el (re)nacimiento, que fuera el Gólgota, pasa a la tumba y a los sulfatos, la profundidad de la tierra con los desintegradores de la carne.

labrada mi carne por el Inmortal,
el embozo colinda con mi silencio,
y el velo en llamas con mi cordura (2021, p. 139).

Cuando Él llega, Ella se convierte en la que asiste al encuentro del amado. Le escucha y sigue el advenimiento de él. La petición y la súplica también se acompañan lo animal:

Respondiendo con presteza a tus silbidos,
corro hacia tu medio arreglada removiendo la espesura.
De la boca de los terneros saca mi lengua la palabra
para decir, ya estoy, mi dueño, no tardo, no te vayas.
Indícame, te imploro, cómo llegar hasta el comienzo del día (2021, p. 43)

Lo mismo ocurre ante la presencia de Él y lo que Ella (no) ve, que se instiga a la contemplación. La medición es regulada por Él. De modo que la dinámica que se desarrolla es de lo que es/soy contigo vs lo que es/soy sin ti. Incluso hay un trasfondo de la canción religiosa "Dios está aquí":

Se levantan a ti mis ojos, se levantan.
Aprendo a (mirándote) amanecer.
Hasta que yo aprenda a amanecer no me abandones.
Despiértame abierto sobre el azul oscuro,
no me importa lo temprano (2021, p. 47).

En paralelo, se puede revisar la fotografía de la página 63 de *Via Lucis*. Tal vez el siguiente poema sea el que más recrea una enunciación mística, ya que sitúa el escenario de Ella y sus aspiraciones, explicita la relación amorosa y apunta a la imposibilidad de enunciar[394].

[394] Es evidente que la inminencia de la muerte también juega un papel determinante. Encontrar el ser presa de caza o la cárcel en el Otro Amado, ya un lugar común de la literatura mística, es revisitado por Teresa de Jesús, además de acercarla a la figura de la Magdalena: "*Vivo sin vivir en mí* / *Y de tal manera espero,* / *Que muero porque no muero*. // Vivo ya fuera de mí / Después que muero de amor, / Porque vivo en el Señor / Que me quiso para Sí. / Cuando el corazón le di / Puso en él este letrero: / *Que muero porque no muero*. // Esta divina prisión / Del amor con que yo vivo / Hace a mi Dios mi cautivo / Y libre mi corazón; / Y causa en mí tal pasión / Ver a Dios mi prisionero, / *Que muero porque no muero*. // ¡Ay, qué larga es esta vida, / Qué duros estos destierros, / Esta cárcel y estos hierros / En que el alma está metida! / Sólo esperar la salida / Me causa dolor tan fiero, / *Que muero porque no muero*. // ¡Ay, qué vida tan amarga / Do no se goza el Señor! / Porque si es dulce el amor, / No lo es la esperanza larga: / Quíteme Dios esta carga, / Más pesada que de acero, / *Que muero porque no muero*. // Sólo con la confianza / Vivo de que he de morir, / Porque muriendo el vivir / Me asegura mi esperanza; / Muerte do el vivir se alcanza, / No te tardes, que te espero, / *Que muero porque no muero*. // Mira que el amor es fuerte; / Vida, no me seas molesta, / Mira que sólo me resta, / Para ganarte, perderte; / Venga ya la dulce muerte, / Venga el morir venga ligero, / *Que muero porque no muero*. // Aquella vida de arriba, / Que es la vida verdadera, / Hasta que esta vida muera, / No se goza estando viva. / Muerte, no me seas esquiva; / Viva muriendo primero, / *Que muero porque no muero*. // Vida, ¿qué puedo yo darle / A mi Dios que vive en mí, / Si no es el perderte a ti, / Para mejor a El gozarle? / Quiero muriendo alcanzarle, / Pues a El solo es al que quiero, / *Que muero porque no muero*. // Estando ausente de Ti, / ¿Qué vida puedo tener, / Sino muerte padecer / La mayor que nunca vi? / Lástima tengo de mí / Por ser mi mal tan entero, / *Que muero porque no muero*. // El pez que del agua sale / Aun de alivio no carece; / A quien la muerte padece / Al fin la muerte le vale. / ¿Qué muerte habrá que se iguale / A mi vivir lastimero, / *Que muero porque no muero*? // Cuando me empiezo a aliviar / Viéndote en el Sacramento, / Me hace más sentimiento / El no poderte gozar. / Todo es para más penar / Por no verte como quiero, / *Que muero porque no muero*. // Cuando me gozo, Señor, / Con esperanza de verte, / Viendo que puedo perderte, / Se me dobla mi dolor. / Viviendo con tanto pavor / Y esperando como espero, / *Que muero porque no muero*. // Sácame de aquesta muerte, / Mi Dios, y dame la vida; / No me tengas impedida / En este lazo tan fuerte. / Mira que muero por verte / Y vivir sin Ti no puedo, / *Que muero porque no muero*. // Lloraré mi muerte ya / Y lamentaré mi vida, / En tanto que detenida / Por mis pecados está. / ¡Oh mi Dios! ¿Cuándo será / Cuando yo diga de vero / *Que muero porque no muero*?" (1979, pp. 499-500).

Si la sed me pega la lengua al paladar,
por ser Amante en tanto que Amado,
cómo te citaré desde mi habitación oscura
donde perezco sin cesar en las celadas
soñando con la habitación del cielo (2021, p. 145)[395].

Se desarrolla una búsqueda de la simbiosis con aquello o aquel que no son de este mundo. No se puede negar la influencia de la mística y de sus debates contemporáneos en el próximo poema, donde se rescatan el cuerpo y el alma. Sigue pervivencia la Ella que espera.

Para no verte con estos ojos del cuerpo
lavé mi cara con carbones encendidos,
llena el alma y el amor del alma llena,
y el alma hecha zaguán a todas horas.
Impútame, oh, Tú, Omnipresente,
el pecado de esperar sin esperarte (2021, p. 241).

De este modo, se manifiestan dos voces en hostilidad patente; las formas de relación son esquivas por parte de él mientras ella conserva su anhelo, aún con todas las inclemencias que padece. De hecho, la apelación al Esposo se incluye en algún poema como el siguiente. La liberación se invierte al afrontar el encierro, lo cual resemantiza el espacio exterior.

No te olvides Esposo de candar bien el portillo.
Como presa en manos del cazador quiero dormir,
satisfecha abultando de paja mi almocela.
Pobre jornalera soy de tus prodigios y de tus brillantes.
Canda la puerta y el portillo, Esposo mío, cándalos.
La vida, ahí fuera, es una cárcel demasiado grande (2021, p. 211)[396].

Un encuentro menos mesurado se plantea en *Los deseos en Amherst.* Si el cuerpo del "yo" ya recibe tintes de degradación o execración, el contacto directo con Él lo torna impredecible. La bendición sobre la lengua y la vinculación a lo sagrado en seguida se profanan en un deseo más perverso y se asocian a otras partes del cuerpo como el ano o el pecho[397]. La toxicidad no solo se localiza en la boca, sino también en las emanaciones femeninas

[395] El siguiente texto de *Via Lucis,* que aúna las líneas de estos dos últimos poemas, concentra los aspectos que detallan la fuerza de Él. La necesidad de lo divino se pretende constantemente, pero se plantea un trabajoso acceso. Esto refuerza la posición de Ella como mediación, cuyo grado de pertenencia se inclina siempre hacia lo inmaterial. "Sábado, 21 de febrero de 2015 / Ayer salió el sol para que tu nombre fuera pronunciado. Pero hoy nieva precisamente porque tu nombre fue pronunciado. Y todo es a causa de tu nombre. Y yo fornico con un nombre. Y el nombre deja calor en mi carne, y huellas en mi carne, y sudor en mi carne, y es eso lo que amo, y el nombre me ama. / Y vivo agotada, como una de esas amantes encerradas en alcobas oscuras que no hacen otra cosa que esperar al amado, y todos sus gestos llevan la marca del amado. Aunque camine bajo la lluvia, el sol o la nueve, me desplazo en mi habitación sofocante, esperándote, la tierra es un lecho infinito, desde que llegué he caminado bajo la lluvia, bajo el sol y bajo la nieve, has hecho con el cielo que has querido, una inmensa demostración de poder para dejar claro que mi voluntad no vale absolutamente nada" (Liddell, 2015, p. 46).

[396] Aunque se trata de una cuestión dialectológica, el término "candar" es de especial uso en algunas zonas de Castilla y León, lo cual es coherente con los orígenes extremeños de los progenitores de Angélica Liddell.

[397] El contraste con los pasajes bíblicos de encuentro es evidente. Para una aproximación exegética exhaustiva, las lecturas de André Lacocque y Paul Ricoeur al Cantar de los Cantares permiten desgranar cada pequeño fragmento del texto. La intervención del cuerpo se produce desde ciertas pautas de decoro: "Aparte de los momentos de reposo, de posesión, que hemos

> Tu cara se posa sobre mi lengua largo duelo comulgado no quiero pensar en blanco no quiero pensar en blanco las tetas asoman por el escote lamentable es parecida a la mierda la leche que soportan lo digo por la mancha del vestido eres pornográfico deshaciéndote en mi boca o en mi ano - quiero conmover a la policía romper tazas de té (Liddell, 2007, p. 147).[398]

Es más, la transgresión, en este caso, reside en un quiebre doble: tanto de las confesiones religiosas como en las instituciones laicas. La experiencia erótica que propone se escapa de toda mesura, una referencia a sus propios textos que se ve en las tazas de té o las estructuras mentales dominantes.

El abandono en el último poemario de Liddell tiene una conexión primitiva. No solo la espera se torna un período de dolor, sino también los encuentros están rodeados de una semántica del daño. Así se acompañan de horrores. En *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve*, la espera se concentra sobre el día que recibe a su vez, diversos afectos negativos.

> Un guardamonte me encontró en la charca
> con la boca harta de fango y de ciempiés.
> Todavía repetía tu nombre soltando orina
> de cara a la montaña por donde sale el sol.
> Cuando tuve miedo de no acariciar tu vida
> nadie estuvo cerca para recoger mi mano (2021, p. 255)

Las propiedades de la voz Ella se mantienen hasta *Guerra interior*. La que sufre en la ausencia también se aprecia en el próximo poema. La dependencia del "tú" se perfila al asentarse la idea de fidelidad, sumisión, seguimiento. Ante el abandono, se produce el quiebre del cuerpo y su apertura:

> Si me abandonas un solo día será como haber derramado mi sangre (2020, p. 49).

El abandono causa que Ella quede llena de heridas, como el animal herido. De hecho, la extensión de Él sobre el territorio, el entorno y sobre todos los seres vivos se reproduce en el siguiente poema. La idea de Él es más primitiva. También la asimilación animal de Ella es un lugar explorado. El peso del dolor aboca a la necesidad de renunciar a la lucidez, a la protesta por la pérdida definitiva de la razón, para desembocar en la animalidad, entendida desde el

dicho que pertenecen a los «movimientos» de amor, al amor como movimiento, el poema deja espacios para descripciones admirativas del cuerpo del amado y de la amada" (2001, p. 141).

[398] Sobre la lengua resaltan varios pasajes judeocristianos que retratan desde el órgano desatado hasta el acto de dar testimonio. En el mismo contexto del "encuentro", este poema contrasta claramente con la palabra asociada a la magnificencia y felicidad cuya emanación es virtuosa en un fragmento epitalámico en la Biblia. El comienzo del Salmo 45 "Las bodas del rey incomparable" es: "Brota de mi corazón una fausta palabra: / yo recito mi canto a un rey; / mi lengua es como cálamo de ágil escribano" (Sal 45, 2) (1990, p. 718). En otro orden, gran contraste con el poema origina la fotografía de la página 107 de *Via Lucis.* Retrata a la joven iniciada; la que (por primera vez) comulga y recibe en la boca el Sacramento, es decir, pan y el vino santificados en cuerpo y sangre respectivamente, resultado de la ceremonia eucarística. La corona de flores blancas, los puños del vestido y la pueril posición de las manos alude fuertemente a las fotografías de los niños, aunque contraste lo atildado de la imagen con lo astroso del poema.

punto de vista de Hulin (2007), explicado previamente. Por momentos, Ella / Angélica Liddell parece querer regresar a ese estado ciego, a ser criatura[399]:

> Al caer los bueyes sin resuello
> tomo el lugar de las yuntas.
> Cómo no voy a morir arando
> si la tierra se te parece (2021, p. 283).

La muerte y el amor estático vuelven a confluir una vez más, esta vez sin sonido. Aquí la amante también es abandonada y, de nuevo como en el poema anterior, una enunciación fracasa en la boca:

> Este largo pecado como un golpe sobre un ataúd ahora los amantes son de cera están en completo silencio mientras los irracionales se suben a las hijas de los hombres jamás existió un peligro que nos uniera me abandonaste sin esfuerzo abro la boca en el campo venenoso dislocado (Liddell, 2007, p. 103).

Finalmente persiste una fuerte certeza de la ausencia aceptada por "Ella" tras un encuentro y, en el escenario más feliz, será la aspiración a un nuevo encuentro o bien la preparación para una ausencia definitiva. La pérdida del amado resulta intolerable[400]. Las carencias físicas inducidas, la necesidad y la posibilidad de ser saciado por la deidad sí es una base típica de la mística tradicional.

> El miedo corrige la ira no volveré a verte ¿verdad? no comprobaré el crecimiento de tu cabello ¿verdad? y los vagidos de mis entrañas perrunas - que tú has ignorado no volveré a verte no siempre vas a ser la misma cosa amada tu blancura pulverizaba la fealdad del mundo ahora vivo emparedada en el cráneo de un cachalote los vecinos se insultan (Liddell, 2007, p. 157).

El amor más allá de la muerte, después integrado en *You are my destiny*, mediante la fosa apunta al sentimiento de liberación infinito. Hablar con los muertos no anhela respuesta y permanece apoyada en un límite, tanto en la situación descrita como en la enunciación del discurso.

> Te hablo como a los muertos sentada en el borde de la cama

[399] Resulta muy revelador que, en *La novia del sepulturero*, que forma parte de *El ciclo de las resurreciones*, se halle una reflexión en estos términos: "Noviembre de 2013. París […] A veces ser consciente de esa desconexión es tan terrible como el sufrimiento de los animales, que no comprenden qué diablos es la sangre ni la herida ni el vómito ni el dolor, simplemente son un sistema de sufrimiento puro, sin causa, y por eso en los animales el sufrimiento siempre va unido al terror. Esta desconexión parece una boda de los contrarios del mundo. Y fue así como llegó un blasfemo para convertirme en religiosa. Yo miro al blasfemo y veo a un redentor, y mis rodillas se doblan sin que mi voluntad intervenga, se clavan en el suelo para adorar si blasfemia. Y así, arrodillada, gozo de un reconfortante sentimiento de inferioridad" (Liddell, 2015, pp. 117-118). A su vez, este alejamiento de la razón tiene grandes similitudes con la construcción postural de Angélica Liddell.

[400] Teresa de Jesús ya evidencia la dificultad de un diálogo en "Coloquio amoroso": "Si el amor que me tenéis, / Dios mío, es como el que os tengo, / Decidme, ¿en qué me detengo? / O Vos, ¿en qué os detenéis? / —Alma, ¿qué quieres de mi? / —Dios mío, no más que verte. / —Y ¿qué temes más de ti? / —Lo que más temo es perderte. / Un amor que ocupe os pido / Dios mío, mi alma os tenga / Para hacer un dulce nido / Adonde más la convenga / Un alma en Dios ascondida / ¿Qué tiene que desear / Sino amar y más amar, / Y en amor toda encendida / Tornarte de nuevo a amar?" (1979, p. 510).

> en el borde de la cama mirando la punta de mis zapatos quisiera estar más cerca de ti te lo digo mis zapatos llenos de chinches y de amor espero a la primavera los libros se hinchan bajo las bragas húmedas y exprimo la gasolina de mi cráneo (Liddell, 2007, p. 203).

La expectativa del otro, junto con las deixis de "te lo digo", son completamente directas, en el *ethos* místico liddelliano más frecuente[401]. El siguiente poema de *Los deseos en Amherst* parece inscribirse en la dinámica del residuo que se honra: como los recuerdos guardados entre páginas de un libro que sirven para marcar un seguimiento y simultáneamente esa apelación a los tejidos orgánicos, como las reliquias de santo, ausencia que aun guarda una presencia profanada que se venera. Por otro lado, la reiteración de "como si estuviera muerto" parece formar parte de un autoconvencimiento, desde esa perspectiva de la amada anhelante y la materia dentro de un libro —como extensión del espacio texto— para recordarlo invita a pensar que la ausencia es constante:

> Como si estuviera muerto tengo su pelo dentro de un libro como si estuviera muerto como si estuviera muerto como si estuviera muerto (Liddell, 2007, p. 107).

El foco sobre la memoria se mantiene, así como la constancia sobre el libro y la plasmación inexistente en sus páginas, que en el siguiente texto es un cuaderno de caligrafía, es decir, páginas pautadas y pensadas para el orden y la similitud entre las letras. Si el cuaderno de caligrafía se asocia a la corrección, la ausencia de escritura incita a pensar que el espacio del Tú solo puede ser la incorrección. De hecho, la mancha de la silla remite, una vez más, a la abyección.

> Hasta las manzanas parecen amnésicas todo está tan parado a mi alrededor la mancha de la silla también es blanca quisiera leer las páginas que no has escrito en ese cuaderno de caligrafía (Liddell, 2007, p. 169).

La atmósfera se anuncia confusa y de quietud, ya que la amnesia parece afectar a todo el entorno e incluso a la percepción de presencia. La ambientación turbada conecta con la tradición mística de aquella que es abandonada. Esta falta del acontecimiento en el escrito se mantiene igualmente al localizar algún texto autorreflexivo sobre la naturaleza del poema amoroso bajo el prisma religioso[402]. No obstante, la apelación al amor y la reacción sexual no puede desligarse de las alimañas que se alimentan de otros seres, el mal olor o las vísceras en una continuidad

[401] Todos los Salmos o Cantos de amor en la Emilia-Romagna admiten una lectura conjunta, todos ellos agrupados en unos días de octubre de 2014. Véase el salmo IV por ejemplo, que también tiene apelaciones directas: "No te hace falta morir para hacer temblar la tierra. / La huella de tus pasos es suficiente para sentir la oscilación secreta. / Incluso las mesas donde me siento a comer arrojan tu / Eclipse sobre mi alma, / Pero encima de mí hay un hueco por el que ya veo las estrellas" (Módena, 14 de octubre de 2014) (Liddell, 2015, p. 214).

[402] Tal es el caso de un texto asociado a *Génesis VI, 6-7*: "Los amores gramaticales son tan tristes. / Dependen de la elección de un adjetivo, / de una oración bien construida. / Escribes beso sin besar. / Así son mis conversaciones de muselina con el granito" (Liddell, 2016, p. 401). Es interesante porque la lamentación de sus limitaciones no contempla la dimensión performativa. La dependencia del *logos* para poder enunciar se refleja en la aceptación y, aún así, existe una añoranza de la carne y el cuerpo plenos.

de lo puramente físico. El siguiente poema de *Los deseos en Amherst* de Angélica Liddell contiene un desafío directo y manifiesto:

> Pariendo tenias con los ojos mi cuerpo sin vientre goza
> lamiendo al perro inmovilizado voy contra la ley de Dios reja de Sam
> ¡llévatelo! me clavarás sin tijeras los sobre en las manos en mi casa
> todo se ata con intestinos - reja de Sam ¿quién eres y por qué no me amas?" (2007, p. 167).

En este caso, Ella encarna a la abandonada a los ojos de Él, ya no pertenece tanto a los que sufren ante Su ausencia. En todos los casos, en Liddell, aquello que se llama "tú"/ Él crea una minusvaloración o disminución del "yo" / Ella, en distintos grados y maneras. Por tanto, Lla que se somete a los designios de Él sitúa la voz masculina por encima[403]. Desde la teología cristiana, el mayor exponente de los humillados antes Dios reside en la Virgen María durante la visita del arcángel Gabriel. Este es el mayor ejemplo de servicio a Dios[404]. No obstante, es enunciado desde el desafío y en ello, se produce su exaltación. El desenlace en la vulnerabilidad suprema del yo remite al "nuevo cordero de Dios". Es más, la posición más frágil se performa en voz de la sierva del Señor Superior. Los siguientes textos son de *Los deseos en Amherst:*

> Yo violo a la rata y a todos los animales porque son débiles
> y yo soy débil pero aquél que nunca me amó era el más fuerte sobre la tierra (Liddell, 2007, p. 23)[405].

No solo la que se somete es materia de *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve*. También la humillada hasta la corrupción ocupa un lugar preminente, con el proceso de degradación física y orgánica. La asimilación del yo al excremento o la impureza recupera el límite y la subsistencia es mínima:

> Me azogué de tanta majestad.
> Hoy solo para recibir el pábulo
> me amancillo como una leprosa.

[403] Esto mismo se reactiva, mediante la reiteración de ser, la esclava del Señor, desde la vulnerabilidad plena, sin rebeldía posible. Mención especial requiere este fragmento de la "Carta de la Reina del Calvario al Gran Amante" de *Primera carta de San Pablo a los Corintios. «Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»*.: "[…] No he quemado el velo para ser más libre, / sino para hacerme pública en ti / como lo último, como condenada a muerte. / Mi libertad son el hambre y la sed, / la bofetada y el insulto, / ser el espectáculo del mundo, de los ángeles y de los hombres. / Mi libertad es ser la basura de la tierra / y el deshecho de todos / y caminar errante y fatigada, con las manos sucias, / cubierta de eccemas, de costras y de llagas. / Mi libertad consiste en nacer de tus costillas, / y en construir mi verja con tus costillas / y haber sido creada para ti / y estar sometida a ti / y temer y temblar / y ser completamente inferior a ti / para que tú seas Todo en Todas las cosas. / No tengo orgullo. / He puesto mi orgullo a tus pies. / Nunca seré digna de recoger la cosecha. / Y todos se complacerán en humillarme y / compadecerme, / pero no apartaré la mano de las ortigas. / Tú vénceme, por favor, / Vénceme, pues únicamente deseo ser vencida" (2015, pp. 23-24). Se localiza un tú definido ante la inferioridad y degradación de un yo. El texto se nutre de encarnar todas aquellas actitudes que redimen a los siervos de Dios que se humillan ante él según los evangelios.

[404] "He aquí la esclava del Señor, hágase en mi según tu palabra" son las palabras que pronunciara María de Nazaret al finalizar la anunciación de su elección como Madre de Dios. En la misma línea de entrega y rendimiento, Teresa de Jesús formulaba en un fragmento de "Vuestra soy, para Vos nací": "Vuestra soy, pues me criastes,/ vuestra, pues me redimistes,/ vuestra, pues que me sufristes,/ vuestra, pues que me llamastes,/ vuestra porque me esperastes,/ vuestra, pues no me perdí:/ ¿qué mandáis hacer de mí?" (1979, pp. 501-502).

[405] Se iguala con otros seres débiles susceptibles de ser violentados por el ser superior y ella perpetra dichos actos. También en la fotografía de la página 79 de *Via Lucis,* lucha contra las ranas o los insectos como la araña o la cucaracha están sobre su piel. La jerarquía de fuerzas se localiza en la recriminación de la falta de amor y la escasez de correspondencia.

Has puesto mis pies desnudos
allí donde la majada negra (2021, p. 147)

"Azogar" dirige la composición hacia el temblor, pero también hacia la enfermedad. La descomposición de los tejidos se reafirma en la referencia a la lepra. También es posible señalar la pérdida de la pureza en "amancillarse" o en la "majada negra" que es la zona de estiércol. A propósito de este poema, pero extensible a todo el poemario *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve* cabe decir que el uso léxico antiguo, incluso de términos en desuso, resulta destacable.

Desenvolver la posición femenina disminuida implica un discurso muy agresivo y un fuerte mantenimiento jerárquico. La aprobación del castigo o el maltrato, inclusive la muerte, son recibidos e incluso alentados. Ella se torna agresiva. Precisamente la certeza de esta Ella pasiva no siempre es así. Véase el siguiente poema de *Guerra interior:*

Te golpearé hasta que me bendigas (2020, p. 55).

En su extrema vulnerabilidad, resurge una resistencia en (re)presentación de los seres marginales, esta vez, en los seres humanos.

> Azótame con látigos de plomo hasta el último suspiro y después arrójame a los perros hambrientos que ninguno de ellos se atreverá a darme una dentellada soy la patrona de los epilépticos y de los borrachos soy la santa (Liddell, 2007, p. 29).

Aun con el padecimiento de todo tipo de humillaciones, la definición mediante la vivencia excelsa del amor resulta invariable. La reclamación de la desposesión completa implica una definitiva exposición sin defensas y la vivencia del dolor es intrínseca a la enunciación mística. Las huellas sobre el cuerpo surgen inmediatamente:

> Líbrame de los deseos en esta pensión azufrada mi cuerpo de la grúa todopoderosa pende una cabellera no la he cortado yo ojalá la hubiera sostenido entre mis labios un instante ¡no son para mí! ¡no son para mí! apenas me consideran ya una mujer tal vez una zorra puerca - puta todavía no dicen vieja ni siquiera soy un problema pero yo amo (Liddell, 2007, p. 53)[406]

[406] "Líbrame de los deseos" parece una oración análoga a la última petición del Padrenuestro, que nunca podría ser culminada en su forma original al comulgar con la aceptación del Mal, así como la libertad. Después del recorrido por estos poemas, ya es posible obtener una idea de cómo se conforma Ella. De hecho, una última aparición puede hallarse en "La historia de Ahmed y Loubna" de *Guerra interior.* Escrita en prosa, presenta un mismo esquema de enunciación. Por ahora, basta con observar analíticamente el trasunto de la voz Ella en Loubna, la cual detalla sus características por contraste con Él, a pesar de que ambos se necesitan mutuamente para definirse: "Si Loubna pasaba demasiado tiempo mirándole podía sumergirse en una flojedad inusitada, se le doblaban las rodillas, se le inflamaban los nervios y perdía la tranquilidad hasta la exasperación, depauperada por una hemorragia que no era capaz de restañar sin castigar a Ahmed. Prescindiendo de motivos que avalaran sanciones, correcciones o reprimendas, le castigaba por castigar, impulsivamente. Quizá atarantada a causa de su propia inmadurez, de su historial de pesares y de sus íntimos horrores, Loubna no había encontrado una manera menos párvula de requerir el afecto de Ahmed que protestando. Muy lejos de cebarse en la tiranía, detrás de cada uno de sus enconos gritaba una niña misérrima oprimida por una imperiosa necesidad de amor. Desde hacía más de una década un gran daño la había recluido en el corazón de los lobos, una mazmorra sanguinolenta de la que todavía nadie la había conseguido liberar. Muchas veces, abrumada por sentimientos inabordables y por un ensañamiento irresoluble consigo misma, Loubna creyó enloquecer" (2020,

La apelación al síndrome de Clérambault, que conecta con el trastorno clínico, se debe a un orden poético que añada tensión sobre la cordura de Ella. La reducción del ser continúa con sus sentidos, cada vez más colapsados y degradados. El extremo de la palabra se alcanza exhausta en su propia articulación.

> Mula enferma y perfumada ardiente hasta el estrabismo de meninges harapientas suplicante desprovisto de sueños reemplazada para siempre por amar de un modo exagerado la garganta se hincha (Liddell, 2007, p. 181).

Liddell contempla el amor como el mayor dolor al que está expuesto el ser humano, incluso más grave que el hecho de estar vivos[407]. No obstante, no solo el amor en los términos liddellianos se presenta de forma brutal: la Libertad completa, con mayúscula, permite a las pasiones un despliegue definitivo. El deseo, la desesperación, la degradación junto a la enfermedad abre un abanico de posibilidades y de lecturas, incluso alejadas de la base de su filosofía de pensamiento. La visión de la propia Angélica Liddell parece apoyarse en este razonamiento cuando presentaba *Tandy*, en una conversación con Zangarini incluida en *El Sacrificio como acto poético*:

> Tandy es lo único que le da sentido a la existencia, el amor. ¿Pero qué pasaría si una mujer llega a ser Tandy? El mundo convertir a Tandy en una enferma mental. Los asesinos de las pasiones encerrarían a Tandy en un manicomio. Le llaman síndrome de Clerambault, o erotomanía. Para mí significa estar enamorada. De manera que Tandy acabaría sus días internada en un asilo, muerta de amor, o convertida en una mesías de los indigentes del amor, puesto que debe de tener fuerza suficiente para ser amada, como una especie de puta. […] o acaba convertida en una auténtica maldición, no hay lugar para Tandy, no hay lugar para la felicidad. Todo pasa por un acontecimiento milagroso (Liddell, 2015, p. 123).

Ante la preferencia, la singularidad, la superioridad y la excepcionalidad del Otro amado, solo la elevación y la transgresión del cuerpo terrenal, lleno de heridas, el sacrificio de la carne y, al mismo tiempo, su imprescindibilidad pueden conformar las partes de lo ritual[408]. El imperativo de poner el cuerpo de la amada en peligro ante su pérdida, en una vulnerabilidad extrema al priorizar el acceso a otro "orden", traza puntos de unión literaria con los místicos de la tradición occidental. De hecho, subyace una concepción unida de carne y espiritualidad y, hasta cierto punto, se produce un ejercicio de trasmutación de la carne; por la cercanía obliga a la

p. 77). Es evidente la aglutinación de adjetivos de horror, terror, indignación, saturación. La relación que mantienen Ella y Él se sustenta sobre la ira y el amor (y el perdón). En realidad, se trata de una manera no idílica de entender el amor, que huye del bucolismo, de los estados ideales y la ausencia como el dolor. Más allá de quebrar este molde, la complejidad viene de la mano de lo ilógico. Se hieren y se sanan en los mismos lugares y por ello, se tornan infinitas.

[407] La fotografía de la página 67 de *Via Lucis* es un tiro en el pecho.

[408] De *Primera carta de San Pablo a los Corintios. «Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»* en el *Ciclo de las resurreciones* es "[…] Tu espíritu es la obligación de mi carne. / Tu espíritu es la mutilación de mi carne. / Tu espíritu es la mortaja de mi carne […]" (2015, p. 30) antes de proclamar que "Quiero ser la locura de Dios / y la debilidad de Dios" (2015, p. 31).

deformidad. En Liddell, la perspectiva del exceso es constante. "Ella" es construida y se construye como ser vaciado.

La idea de la herida, que está en la fotografía previa, o el sexo en escena, que se da en el espectáculo *Esta breve tragedia de la carne*, donde Liddell se introduce un *dildo* de bronce por la vagina, aportan un vínculo entre lo intratextual y lo real, entre el *ethos*, el riesgo que asume el cuerpo o el (auto)exponerse. A este tejido también se le une un poema de *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve:*

> De mi cuerpo a tu cuerpo canta una afrenta,
> y yo sin escarcela para proteger mis muslos.
> Todo tú de bronce. Toda yo de carne.
> Si mi dolor fuera la llave de tus proezas
> ahogarías en el mar a tus mejores capitanes (2021, p. 111)[409].

Úbeda Sánchez aporta una reflexión que, más allá de los tintes neoplatónicos, resulta muy pertinente para enlazar con la propuesta discursiva fluctuante con la realidad no ficcional:

> Los agujeros exponen la verdad, la ruptura con la ficción. La autolesión o el sexo son dos formas de mostrar una realidad que nos hace más vulnerables, pero también son dos formas de conocimiento por las que alcanzamos una parte de la verdad que no se *ficcionaliza*. El texto es también un territorio en conflicto, un cuerpo que sufre borraduras. Lo diseccionamos para conocer sus órganos y sus funciones (2019, p. 181).

Ante este panorama, está claro que las lecturas pueden orientarse sobre la confusión entre Angélica Liddell y sus voces. Ya se han señalado algunos momentos donde esto se produce en el desarrollo de la argumentación. Todo lo que circunda a Ella que afecta a la cordura, a la libertad, a la herida, la más débil y prescindible se presenta en la confesión titulada "La vida real" en *La novia del sepulturero:*

> 6 de julio de 2014. Madrid
> Tengo dos opciones: entender todo esto como una consecuencia de mi enfermedad, con lo cual debería someterme a internamiento, o considerar el mundo como un asilo, y mi casa la celda del asilo, y los hoteles los asilos, y de ese modo podría pensar que hay alguien cuidando de mí; o puedo entender todo esto como producto de una maldición, un castigo eterno, no sé si a causa de mis malas acciones, o simplemente porque fui elegida para ello, para vivir bajo el signo de la ira de algún ser superior. O vivo como enferma o vivo como maldita. De lo contrario no podré soportarlo más tiempo. La enfermedad y la maldición de alguna manera justifican los tormentos, ayudan a comprenderlos y darles una explicación. En cualquier caso el gran placer de la vida será abandonarla (2015, pp. 206-207).

USC

También se podría admitir una revisión sensible a su búsqueda de una episteme que apela a su postura literaria. De hecho, Zambrano apunta dos dimensiones de su realización:

[409] Véase también el FIGURA Nº XIII del anexo.

> la confesión parece ser una acción que se ejecuta no ya en el tiempo, sino con el tiempo; es una acción sobre el tiempo, mas no virtualmente, sino en la realidad. […] es ejecutiva en algún otro sentido; alcanza algo que quiere transmitir; cuando leemos una Confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no lo repetimos no logramos la meta de su secreto (2004, p. 30).

Además de la naturaleza confesional de estos textos, aquí resurge la diatriba contra la palabra. Esto alberga su reflejo en la postura literaria de Angélica Liddell. La maldita palabra, imprescindible y aborrecible, y la lengua implacable se reafirman para erigirse y para transformar; para *performar*[410]. De este modo, parece apuntar a una presencia y necesidad de un *logos*-no balbuceante, ni temblorosa al alcanzar las últimas "fases de ascensión/ de destrucción definitiva", en una clara intención de alejarse del principio de inefabilidad que destacara Le Breton sobre la mística clásica (2006)[411]. De hecho, la congénita relación entre palabra y dolor se conserva en la *Trilogía del infinito* en la cual, según Alberto Albert Alonso, "[…] el ejercicio de la escritura se acerca a la funcionalidad de un cilicio […]" (2017, p. 54)[412]. Todo cuadra bastante con la postura literaria de Liddell que se ha construido a lo largo de su trayectoria.

Al considerar que resiste cierta parte de sí en tales escritos, la reflexión guiaría la contemplación de (pseudo)retratos de Angélica Liddell/Ella en dimensiones paralelas, aun bajo la presuposición de que con cada filtro de ficcionalidad deben restarse grados de realidad. La detección y la identificación del Ser Amado depende de la atención que se preste; su lugar y manifestación se localiza en entornos cotidianos, incluso en espacios de asistencias multitudinarias. Como las secreciones en el lecho tras la noche o el "extraño Monte de los Suplicios" —en *Vía Lucis*— o como las ramas de los árboles tras ser mecidas por el viento —en *La novia del sepulturero*—, las vivencias cotidianas acaban albergando un sentido alegórico[413]. Tal vez esto explique por qué en las fotografías de las páginas 116, 117 y 119 de

[410] En la fotografía de la página 84 de *Via Lucis* se amenaza la boca y la lengua con unas tijeras. En paralelo, hay que revisar el siguiente fragmento de "Carta de la Reina del Calvario al Gran Amante" en *Primera carta de san pablo a los corintios. «Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»*: "A veces pienso que sólo los no creyentes sabemos lo / que es la auténtica fe. / Y por eso podemos rezar. Rezar de verdad. // Tal vez solamente buscamos la imagen que falta. / Es como amar a alguien antes de que nos hable. / Buscamos la imagen que falta, anterior a la palabra. / […] Somos peregrinos miserables de la imagen que falta. / Caminamos tan cerca de la muerte, Señor, / caminamos tan cerca de la muerte… / Ni concepto, ni lucha, ni conciencia, ni finalidad. / Solamente sangre y semen. / Autopsias y fantasmas. / Caos y confusión. / Y la imagen que falta. // Deberíamos poder transformar el vino en sangre. // Pero yo solo tengo la palabra. / La maldita y estúpida palabra" (Liddell, 2015, p. 36). En Ella, la eternidad no sería posible como paz o sosiego, sino como tormento —y todas sus implicaciones desde la ira al castigo. Este tomento asegura una "fortuna" que singulariza a la amada frente al resto de la humanidad. Ella es la única que puede tomar la palabra y "tañirla", tras la relectura del amor como piedra angular.

[411] El final de la "Carta de la Reina del Calvario al Gran Amante", en *Primera carta de san pablo a los corintios. «Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»*, dice: "Cuando me descuartices llévate mi garganta dentro del puño. He de seguir cantando mientras seas la cuerda atada a mi lengua" (2015, p. 37).

[412] En la "Carta de Märta a Tomas", que se incluye en *Primera Carta de San Pablo a los Corintios. «Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!»*, se refleja en: "*¿Por qué debo darme cuenta de lo miserable que soy? / ¿Por qué debo sufrir tan infernalmente por mi insignificancia?*" (2015, p. 17). La cursiva tipográfica no es mía.

[413] Los tres textos que se proporcionan pertenecen a *La novia del sepulturero* y en su línea confesional, Ella y Angélica Liddell comparten espacios comunes como la sala de ensayo o la necesidad del trabajo, con lo cual se vuelve a cuestionar la distancia entre la voz y la artista. El primero es "10 de mayo de 2015. Madrid. Hoy se ha manifestado durante el ensayo. El sonido era el de un ser que arrastraba un manto, o unas telas muy pesadas. Y cuando se lo intentaba explicar a los actores («hoy ha estado alguien aquí con nosotros»), ha vuelto a escucharse, como para confirmar mi cordura al mismo tiempo que me la quitaba, para darme la razón al mismo tiempo que me trastornaba. Has tardado mucho en aparecer, pero finalmente… finalmente… Te has asomado a la cuna, ¿verdad? Estabas al lado de la cuna, ¿verdad? ¿Es posible que la gloria esté en ti? ¿Has venido atraído por el amor? ¿Por la belleza? ¿has venido atraído por el amor? ¿Por la belleza? ¿Por la necesidad de Dios?

Via Lucis se ve tanto a Angélica Liddell como a Ella y mantienen una correspondencia muy cercana con la entrada de diario del 23 de abril de 2014. Madrid, titulada "EL SUEÑO DONDE TE CONVIERTES EN UNA GASA NEGRA" de *La novia del sepulturero.* La deidad se asemeja a un velo negro que cubre todo su ser y que retorna a la realidad mediante la palabra:

> Yo estaba con mis actores, en una terraza soleada que había en mitad de un jardín cuajado de flores. Curiosamente el jardín se levantaba al pie de unas vías de tren muy antiguas, aunque no formaba parte de la estación. Tú estabas dentro de un tren de madera negra reunido con unos señores vestidos con ropas de principios del siglo XX, parecían americanos, y tu bello aspecto se encontraba alterado como por un espejo deformante. Yo no sabía que tú estabas dentro de del tren, pero al soñar podía verte. Al poco rato salías del tren y nos cruzábamos muchas veces sin reconocernos o coincidir frente a frente. Ya de noche, dentro de una especie de posada rústica, justo cuando me estaba despidiendo de uno de mis actores, te veo entrar por la puerta, llevas unos papeles en la mano, como si vinieras de trabajar y tus rasgos siguen deformados aunque iluminados por tu sonrisa. Entonces nos damos un abrazo muy muy muy muy largo, y yo siento como si una tela enorme de gasa negra me cubriera, como si tú fueras un trozo infinito de seda negra, era hermoso pero inquietante, como si se pudiera gozar del tormento. No sé en qué momento dentro de la eternidad de la gasa nos vamos a sentar a un lugar extraño, son tumbonas de balneario para enfermos, estamos inclinados y muy juntos, tan juntos que yo hablo con los labios pegados a tu cuello y tú apoyas la cabeza sobre mi pecho y me dices que hagamos el amor antes de que me marche, y acaba el sueño, como si con esas palabras lo hubieras roto (2015, p.172-173).

La serie de cinco fotografías del mismo cariz trabajan la pasión ligada al goce con los ojos cerrados. El proceso la invade hasta envolverla y luego permitir el "des-velo" de los sentidos al "despertar". Por tanto, especial atención podría encerrar la pregunta de lo religioso sobre la vivencia personal. Si se le aporta un espacio a esta cuestión, se justifica acorde a la construcción de la postura literaria y los posibles quiebres de la autoficción sobre los que en ocasiones oscila la propia Liddell. Más allá de un reconocido crecimiento en un colegio católico, pocos datos objetivos se pueden estimar. Si bien sus afirmaciones iniciales en entrevistas ya son significativas de la importancia que le concede a la concepción del mundo bajo la perspectiva del ser humano religioso, también incluye algún apunte en esta dirección dentro de sus confesiones[414].

(2015, p. 179). Como una entrada de diario también es el siguiente: "15 de junio de 2014. Atenas. Estaba en la bañera preguntándome qué haré cuando ni siquiera el trabajo le dé sentido a la existencia. He tenido mucho miedo. Pero en ese momento te has convertido en agua y me has poseído ardientemente sin que yo ofreciera resistencia. Despreciando la caverna de mi vientre tu sexo ha ascendido lentamente hasta mi nuca siguiendo la senda de mi columna vertebral. Así he sabido que ya has llegado. Ya estás aquí" (2015, p. 188). El último es este fragmento se incluye en *Via Lucis:* "Lunes 9 de marzo de 2015: "[…] No veo la profecía ni el anuncio ni la maldición… Todo es verde, y césped… Y prosa. Me he cansado. (Por un instante hoy has vuelto a estar dentro de mí cuando he visto a una paloma intentando entrar en la sala de ensayos, tocaba la puerta con su pico, como si la besara, y agitaba sus alas hasta formar un disco de viento frente a la puerta, sin ascenso ni descenso, y sí, en ese momento has estado unos minutos dentro de mí, y luego ya no). No sé muy bien distinguir todavía si eres tú el que no existe o soy yo. No sé, debe de ser la costumbre. Mejor aceptar que duermo diez horas seguidas, y tú, ¿quién eres?, el protagonista ausente de los sueños" (2015, p. 50).

[414] Los trasvases entre el trabajo artístico y la vida civil que acerca la voz Ella y a Angélica Liddell son bastante frecuentes. La pertinencia de "La historia de Ahmed y Loubna" de *Guerra interior*, que crea un vínculo entre la voz Ella y Loubna, aumenta al contemplarla en paralelo a otro subapartado del mismo libro, titulado "El niño" donde, en un diálogo, entre

La muerte o la destrucción se conforma como un paso imprescindible del camino "ascestético". Al igual que en la muerte existía un umbral decisivo que devolvía a Cristo a la naturaleza divina, aquí retorna el valor limen de dicho trance. Se recupera del sentido de la muerte en la palabra, ya no es tanto la elipsis de Dios. Explica Cuesta Abad una precisión sobre Pasolini —que incluso aplica a Liddell—: el rito de la consagración implica la muerte de una parte de lo que se sacrifica. Así, la presencia de la muerte es inherente a la *hierosemia* del Cuerpo, la manifestación de la Palabra, por eso habla de una *teo-tanato-logía* de la palabra encarnada: "Las palabras encarnan la desencarnación que ellas mismas son y representan. La *carne del lenguaje* funda la posibilidad de su poder significante en la repetición de una ausencia que empieza y termina siendo siempre la de Dios" (2015, p. 300).

A pesar de la necesidad del exceso y del imperativo de violencia inducida teológicamente por la tradición judeocristiana, la muerte como proceso apacible y sin ferocidad supone la regulación de las pasiones. En el preámbulo "Todo es santo" de *Via Lucis* se dice: "El amor es el MAL deseado porque permite la aparición de las emociones (la toma de conciencia de la vida), que al mismo tiempo supone la destrucción del hombre. Y la armonía se restablece en la muerte" (Liddell, 2015, p. 11). La búsqueda de la muerte en calma obtiene un espacio iconográfico, que mantiene la dinámica de la sensualidad moderna Eros-Tánatos —al respecto se puede revisar la fotografía de la página 103 de *Via Lucis*[415]. De hecho, también aducen los estados intermedios para permanecer en la indefinición[416].

En el caso de Liddell, la voz encarnada de Ella, la no elegida, la que espera y la disminuida, sobre el cuerpo de la propia artista se sitúa en el centro de las fotografías. Aquí la distancia entre ambas es pequeña. De hecho, la composición de las imágenes demuestra la atención sobre la imagen en sí, con lo cual no son representaciones de la deidad para un incremento de la fe (como en Teresa de Jesús)[417]. Ejemplos interesantes se hallan en las páginas 99 y 65 de *Via Lucis*. La sensualidad de las fotografías permanece aún en su languidez y el claroscuro. Si bien

el niño y un "yo" vieja de cincuenta y cuatro años: "Dentro de dieciséis años yo tendré setenta, seguramente los primeros síntomas de la locura aparezcan. ¿Lo entiendes? Me quedan dieciséis años de vida. Y tú, hijo de puta, me lo habrás robado todo, mi alegría, todo. Te hago responsable, maldito seas" (2020, p. 29). Además, uno de los reproches del niño añade: "Tal vez de haber nacido tú un día después no hubieras conocido a Ahmed. Y ahora no te llamarías Loubna. El mundo entero cambia de un día para otro" (2020, p. 30). Más adelante, ya en "La historia de Ahmed y Loubna", se incluyen referencias a la edad de Loubna —53 años— y, más adelante, los nombres de los padres muertos de Liddell aparecen en el sueño del himeneo de Loubna: "El domingo 9 de febrero Loubna se despertó evocando un sueño muy hermoso […] En el sueño Loubna contraía matrimonio con Ahmed, y los encargados de oficiar los esponsales eran Anastasio y Bonifacia, los padres de la novia. Es decir, eran los padres muertos de Loubna los que entregaban en sagrado himeneo a su hija Loubna en los brazos de Ahmed" (2020, p. 172). El nombre del padre ya forma parte del espectáculo "Padre (2020)", pero también se plasma en el apartado "Agonía", que es parte del comienzo de *Guerra interior:* "Que cuantos lean este libro se acuerden de Bonifacia, mi madre, y de Anastasio, mi padre, su marido, por medio de los cuales me introdujiste en esta vida, Señor, sin saber cómo. Ellos fueron mis padres, y a su vez fueron mis hermanos, como el asno, pues todos venimos de ti. ¿Cómo podre convencerles de que te he visto?" (2020, p. 21). Así, se dan otros puntos de conexión de lo textual y lo real.

[415] El trabajo de Laura Torrado cultiva una innegable relación con Angélica Liddell. Con particular atención sobre la serie "Suspended life" (2010-2017), cabe distinguir una poética visual de las naturalezas eminentemente florales fragmentadas, yacientes o en caída, sobre fondos lisos o de tejidos e incluso hilvanadas en hilos frágiles. La fotografía también actúa acentuando la propiedad tenue de las aproximaciones, que a su vez invita al *impasse* temporal del título. El cuerpo yaciente, cubierto y coronado con flores, a semejanza de una Ofelia, remite a la amada muerta plácidamente.

[416] La preparación del cadáver, con los pasos para ser venerada en su velatorio, lo (de)muestra, aunque no llega a consumarse el estado de la muerte, sino tan solo la vivencia en lo limítrofe. Véase la fotografía de la página 105 de *Via Lucis*. El poema que integra *Génesis VI, 6-7* lo plasma: "Me peinan. / Me visten. / Juntan mis manos. / Mañana todavía estaré viva" (Liddell, 2016, p. 339).

[417] En este punto, conviene recuperar una referencia a la imagología tradicional. Para hablar del realismo y su pugna con lo estético, la tesis de Darío Velandia Onofre apunta que: "Las pinturas, estampas y esculturas, empiezan a funcionar como medios que despiertan la *memoria*. Son detonantes que permiten conservar la visualidad como principal método del proceso cognoscitivo" (2014, p. 213). La apuesta de Liddell emprende otro camino.

la búsqueda de la conmoción, ya en la pintura o escultura mística, pretendía el impacto en el espectador, también se desarrolla de forma contemporánea. Cornago aprecia el recurso de la iluminación como parte de la profunda raíz que conecta no solo con las tradiciones de representación religiosa: "Los contrastes bruscos de luces y una expresividad violenta que apela a un idealismo mesiánico las emparenta igualmente con ese Expresionismo, recuperado ahora por este resurgimiento del espíritu cultural de las vanguardias" (2006, pp. 27-28).

En poemas, en escena, en fotografías o en confesiones; la construcción de Ella aparece en todas las manifestaciones artísticas a las que tiene acceso una creadora transdisciplinar como es Angélica Liddell. Una vez establecida cómo se construye Ella, es imprescindible dedicar un espacio a pensar la voz a la que se dirige, el "tú" que es Él.

5.2.2. Él

Con Él se orienta la atención sobre la Deidad, el Ser supremo. Respecto a las consideraciones del apartado previo que sitúan al Yo como Ella, la asimilación del Tú a la tercera persona del singular masculina aporta la perspectiva de abordaje para el presente subcapítulo.

La enunciación de Dios no ha estado exenta de particularidades y dificultades, tanto en los textos sagrados como fuera de ellos. Ya en la Biblia la tensión entre el Nombre y el Pronombre (y la Palabra/ Verbo) definen los intentos de enunciación del Ser Sagrado y, paralelamente, de su intelección. Las autopresentaciones del Dios judeocristiano residen en el Pentateuco: la autonominación sostiene con la afirmación del Yo:

> […] Y Dios dijo a Moisés: «Yo soy el que soy»; y añadió: «Así responderá a los hijos de Israel: El «Yo soy» me manda a vosotros». Y prosiguió aún Dios hablando a Moisés: «Esto dirás a los hijos de Israel: Yahvé, el Dios de vuestros padres, el Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, me manda a vosotros. Éste es para siempre mi nombre; éste es mi memorial de generación en generación. […] (Ex 3, 14-15) (1990, p. 74).

En realidad, esto solo avanza una problemática del *existir* en la Palabra que se renueva en el prólogo del Evangelio de San Juan *El Verbo de Dios* (o La Palabra se hizo carne) (Jn 1, 1-14). Se produce una cercanía hasta la integración de la palabra en Dios al compartir la misma naturaleza. La presentación de Dios es lo que enuncia, lo que dice y lo que existe.

> En el principio era el Verbo
> y el Verbo estaba en Dios,
> y el Verbo era Dios.
> Él estaba en el principio en Dios.
> Todas las cosas fueron hechas por Él,
> y sin Él nada se hizo de cuanto existe.
> En Él era la vida, […] (1990, p. 1362).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estas referencias contienen una significatividad ineludible ya que la performatividad absoluta y su pronunciamiento reside en los textos sagrados, según Virno:

> […] el Verbo suministra la prueba decisiva de su performatividad incondicional cuando, según la tradición cristiana, se hace carne, por lo tanto, aliento y sonido material. La perceptible voz significante del Dios encarnado no explica ni describe, sino *realiza* la presencia del Verbo en el mundo, aquella presencia que es, a un tiempo, prueba de salvación y salvación efectiva (2005, p. 91).

El misterio de la Trinidad también es un referente necesario, que surge con la Anunciación del nacimiento de Cristo y permanece con la llegada del Espíritu Santo en Pentecostés. Todas ellas se rodean de una atmósfera mistérica análoga al presentar la figura de la Deidad. La más interesante para esta tesis es la Anunciación. Según la teología cristiana, la encarnación supone el comienzo del mensaje redentor de Cristo en la Tierra, desarrollado mediante su nacimiento, vida, enseñanzas y pasión[418]. Aunque no renunciara a su naturaleza divina, la figura de Jesucristo se inserta en el mundo terrenal. Es más, los evangelios son portadores de la doble naturaleza anclada en/igual a Dios, de su convivencia con su pueblo y de su alianza/ palabra dada a la humanidad. En lo referente a hacerse hombre el Hijo de Dios, Sánchez avisa:

> […] La consecuencia más grave de la Encarnación es su singularidad. Lejos de redimir a todos los cuerpos de la condena de la Ley, y el cuerpo de Cristo se erigió en el único cuerpo, degradando a los demás cuerpos a la condición de «carne y huesos» (vísceras, flujos, excrecencias y abyecciones) (2017, p. 237).

En contraste con los numerosos accesos poéticos para comprender la voz Ella, llegar a perfilar la voz Él ya requiere un notable esfuerzo al no contar con un relato en primera persona, ni siquiera con una voz propia. De hecho, cualquier inferencia y resolución encuentra su origen en la aproximación iniciada con Ella. Esto ya acontecía así en la experiencia mística tradicional. Las antítesis dibujaban la idea de Dios para Teresa de Jesús[419]. Ese Tú supone una denominación de la deidad y sus dones. Aun si preservaba la perspectiva personal del Yo-Ella, permite un conocimiento del Otro, de lo /el Desconocido, especialmente a través de sus enunciaciones y apariciones. Realmente, el enfoque construye un "acerca de Él". Él es elevado a la categoría más alta por llenar de sentido todo lo demás con solo existir. De este modo, la presentación del Dios cristiano, mediante su naturaleza lingüística, también se refleja en la sustancia verbal de Él. Sobre el uso de la palabra "Dios" o enunciaciones de la deidad en el mundo profano fuera de las Sagradas Escrituras, Virno argüe la imbricación plena entre el respeto y la transgresión de lo sagrado:

> Es posible tomar aquí una línea […] de confín entre profano y sacro: esto-que-se-dice es una cuestión terrenal, el hecho-que-se-habla relaciona, en cambio, a los hombres con los dioses. […] Ya que la noción de Dios se identifica con «decir: "Dios"», el acto de *pronunciar* el nombre santo debe ser expulsado de la libre circulación lingüística, rodeado de cautela, embellecido mediante una omisión sistemática (2005, p. 89).

[418] De nuevo el prólogo al Evangelio según San Juan apunta: "[…] Y el Verbo se hizo carne / y habitó entre nosotros; / y contemplamos su gloria, / gloria como de Unigénito del Padre, / lleno de gracia y de verdad" (Juan 1, 14) (1990, p. 1363). Así la figura de Cristo también se vincula a la Palabra y es consustancial al Padre.

[419] Tal vez este sea el mejor ejemplo: "¡Oh hermosura que excedéis / a todas las hermosuras! / Sin herir dolor hacéis, / Y sin dolor deshacéis, / El amor de las criaturas. / ¡Oh, ñudo que ansí juntáis / Dos cosas tan desiguales, / No sé por qué os desatáis. / Pues atado fuerza dais / A tener por bien los males. / Juntáis quien no tiene ser / Con el Ser que no se acaba: / Sin acabar acabáis, / Sin tener que amar amáis, / engrandecéis nuestra nada" (1979, p. 500).

Así, se conforman las enunciaciones ortodoxas y sus oposiciones. La advertencia de Benveniste precisamente reflexiona el riesgo de la heterodoxia al nombrarle a Él: "En las lenguas occidentales, el léxico del reniego o […] el repertorio de las locuciones blasfémicas, tiene su origen y su unidad en una característica singular: […] la necesidad de violar la interdicción bíblica de pronunciar el nombre de Dios" (2004, p. 256).

Tras este marco contextual, véase la propuesta de Liddell. La sensación de infinitud de (el amor por) Él presenta un paralelismo a la propuesta cristiana de Dios como dador de vida y origen de todo. Esa unión de contrarios y fusión del comienzo y fin —como alfa y omega—, que colma todo con su omnipotencia, también se recogen en los textos místicos y a su vez llegan a Liddell. Coxisten dos poemas análogos, situados como inicio y fin del apartado "Via Lucis" en el libro de mismo título.

> Eres vida sin principio ni fin.
> Y por eso mi tiempo no se mide por horas (Liddell, 2015, p. 20).
> …
> Antes de ti, amor mío, no hay número.
> Y no hay número después de ti (Liddell, 2015, p. 21).

La afirmación de Él discurre pareja a la afirmación de Dios y por extensión, de todos los espacios que les son atribuidos, especialmente el concepto de paraíso en el siguiente poema. Si bien la grandeza de Él es inconmensurable como consta en la teología cristiana, en Liddell esto implica el cuestionamiento de la jerarquía divina y un reconocimiento de "algo más allá" de la Trinidad. También se produce una recurrencia a la larga vía que llegaría a su "reino".

> Existe el cielo de Dios, y más allá Tu cielo.
> Cuando llegue al Paraíso tendré que seguir ascendiendo (Liddell, 2015, p. 20).

Esta exploración de Ella sobre el dominio de Él se opone al siguiente poema. La conexión con la naturaleza y su erosión para integrarse como parte del cosmos, así como el dominio sobre las alimañas contribuye a la creación del entorno regulado por Ella. Así logra discernirse de nuevo la distancia que separa ambas regiones, aunque en este caso la atención se concentre sobre el espacio de Ella y apunta al de Él por oposición:

> Mis nervios se hunden en las profundidades de la tierra
> para trasladar montañas,
> para que la vida íntima, ardiente y sagrada de la naturaleza
> te acompañe,
> y hasta los insectos te elijan, y te hablen, y te envíen (Liddell, 2015, p. 21)[420].

Las lecturas amorosas del Cantar de Cantares ya apuntan hacia esta dirección. Desde los comentarios de Orígenes hasta la exégesis de Lacocque y Ricoeur, el Cantar de los Cantares es

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[420] En una perfecta cohesión entre el Tú y la naturaleza extrema, junto con la irracionalidad y la vulnerabilidad culminante que anhela Ella, surge el tejido que los conecta. El siguiente poema de *Una costilla sobre la mesa* es interesante para completar: "Encastrada en el hueco que excava tu nombre, / Reclusa frente a los cráteres donde / podría correr hasta la extenuación" (Liddell, 2018, p. 38).

la gran referencia de la nupcialidad: "[…] lo importante no es la consumación carnal, nunca descrita, nunca relatada, sino la promesa de alianza, significada por el «sello», que es el alma de lo nupcial, […] Pero cuando lo nupcial irrumpe en lo erótico, la carne es espíritu y el espíritu carne" (2001, p. 140). Igualmente, el amor ligado a la metafísica mística del alma en busca de Dios establece un paralelismo a las voces conyugales. Someramente, los pasos recorridos hasta la unión de Ella y Él generan un camino o unas vías hasta la proximidad de los Esposos, el encuentro y las nupcias. Además, en Liddell, el seguimiento de la enunciación del Ser Absoluto proyecta sobre ese "esposo" una estética de perfección, es decir, los máximos exponentes de belleza, poder, amor, etc.[421].

Angélica Liddell despliega un aparato de recurrencias a ese Ser Superior. Bajo un enfoque jerárquico, "aquel que está por encima de Dios" ocuparía la posición más elevada. Los encuentros son claramente distinguibles por Ella. Esta relación no se interrumpe en niveles intermedios, sino que siempre recibe una referenciación directa y es la que determina el estado de espera y de consumación puntual, por tanto se mantiene en un estado constante, a pesar de su escasez efectiva.

La designación de Él como el amante que participa en el encuentro sexual se produce en los pasajes nocturnos. En última instancia, la aproximación liddelliana funciona como una "revisión monoteísta" cuyas manifestaciones de unión son muy puntuales y sus encuentros, claves de intensidad. Los tres poemas siguientes son de *Via Lucis*:

> Te impones cada noche a mi cuerpo que duerme,
> al alba sales de mis entrañas como un fantasma diminuto
> hacia la mano extendida de Dios (Liddell, 2015, p. 26)[422].

Si bien el deseo y la vulnerabilidad desafiantes ya establecían cimientos de la relación Ella-Él, en el siguiente poema se evidencia que la exposición a Él nunca es asumible sin coste. De este modo, continúa la "estética" de la destrucción comenzada en Ella, que parece afianzar la imposibilidad de una existencia/vida compatible entre los amantes. Más allá de ser un trasunto de lo sublime extremo, asociar la capacidad de consumir a otro ser revela las poderosas facultades de Él. Por tanto, la idea de Él es destructiva.

> Soy devorada por lo que miro.
> Dios es mi caníbal (Liddell, 2015, p. 24).

En realidad, la sola presencia de Él es dañina e incluso mortífera para Ella. De hecho, produce la degradación hasta la muerte, ya no ante cualquier mínimo contacto, sino ante la mera

[421] Tal vez el mejor ejemplo esté en *Génesis VI, 6-7*: "Mi esposo es el más bello entre los esposos. / Abandonó el ganado y los cultivos. / Lo dejó todo para mirarme a los ojos y decir: / Siempre, Siempre, Siempre. / El cielo está hecho con todo aquello que nunca existió (Liddell, 2016, p. 385). La promesa traspasa las líneas temporales en favor de la entrega integral del uno al otro, la unión en el infinito. Es más, la mayúscula de "Siempre" en los esponsales se reitera y renueva para mantenerse inquebrantable. Con ejemplar acto de habla realizativo matrimonial, el enunciado performativo crea una confirmación del vínculo que se construye entre Ella y Él, pero que no iguala ambas naturalezas. De hecho, los términos del amor se enuncian en niveles distintos. Tan solo garantiza la Libertad de Ella para erigirse en suma. Véase otro poema del mismo espectáculo: "A tus ojos mi trabajo es tan invisible como el de una criada. / Bordo y bordo. / El signo de la Y. / Y. / Soy libre para decir Dios. / Y Muerte. / La insignificancia. Ese es el privilegio de una sierva" (2016, p. 387).

[422] En paralelo a este poema, se puede leer una entrada de *La novia del sepulturero*: "23 de mayo de 2014. Madrid. / ¿Por qué me sometes a semejante violencia mientras duermo? ¿Por qué deseas agotarme? / ¿No tengo bastante con guardar el secreto durante el día? ¿Y no revelarlo soñando en voz alta durante la noche?" (Liddell, 2015, p. 184).

proximidad que se traduce en la pulverización consentida por Ella. Esta relación basada en el tormento extiende la consideración de la figura del torturador o la del médico forense ante la presencia de Ella, ya desposeída o muerta. Encontrar la completitud en la pérdida y la aceptación de la destrucción para volver a ser establece una dinámica de bucle:

> Tu violencia me deja albina, inmaculada, renovada.
> Al amanecer ya estoy preparada para más instrumentos (Liddell, 2015, p. 25).

La dialéctica entre el final que implica un inicio conforma una sucesión infinita. Estas fases que se retroalimentan contienen una clara semejanza sobre el entorno temporal. Sobre la consecución de noche y día, oscuridad y luz y viceversa, se consuma una regulación análoga de vida y muerte, como procesos muy extensos cuya aparición de uno supone la desaparición del anterior. Enrico Fiore acentúa la irrenunciabilidad al amor para que esto llegue a producirse: "Solo così, solo con l'amore, è possibile accettare la morte in quanto prodromo della vita. Solo se viene seppellito nel buio il seme potrà produrre il fiore che nella luce darà il fruto […]" (2015)[423].

Por tanto, hay un devenir constante entre lo completo y lo incompleto, la destrucción y la creación, la muerte y la vida, la noche y el día, los órganos articulatorios y desarticulados[424]. En otro orden, la naturaleza ignota que motiva la atmósfera de misterio sobre Él se sostiene sobre la imposibilidad de hallarle en lo humano: su omnipresencia en la materialidad se presupone. El siguiente poema es de *Via Lucis:*

> La pregunta ¿dónde estás? no existe para mí.
> Sería horrible descubrir que eres solamente un hombre (Liddell, 2015, p. 20).

Hasta aquí llegan las visiones de Tú como deidad. Las otras posibilidades del amor místico pertenecen a una dimensión mundana y dependen del encuentro con aquellos que poseen características, trastornos o naturalezas distanciadas de cuerpos o hábitos normativizados. Esto le lleva a buscar y encontrar en perfiles tan dispares como la gordura, la locura o el asesinato la comprensión e incluso a aceptar cualquier "dádiva" de tales procedencias. La problemática de la identificación supone un vivir pendiente del encuentro con el "tú enviado", que es otro prisma

---

[423] Tal vez un texto interesante para revisar en paralelo las fotografías de las páginas 73 y 89 de *Via Lucis* y el siguiente texto de *Génesis VI, 6-7:* "El crepúsculo es la horca del día. / Mis pies no tocan el suelo hasta que amanece. / Mi lengua morada te apunta" (Liddell, 2016, p. 343).

[424] Resulta muy valioso dedicar un espacio a medir la relación de Él con Ahmed, que tenga su correspondencia con el destinado a Loubna en el subcapítulo previo —en referencia a "La historia de Ahmed y Loubna" de *Guerra interior*. Sí es posible obtener enunciaciones de Él, aunque se envuelve en un filtro de desconocimiento, de distancia y ausencias. Lo que se parece entrever es que este ser tiene una gran densidad y un poder antiguo que se entremezcla con la fragilidad de un recién nacido. De hecho, llega a fallecer. Ahmed, como Él, tiene unas líneas que le asemejan a la deidad. Se conoce su belleza, la cual sobrepasa al Otro y, por tanto, mirarle es tan inevitable como peligroso: "Después de un rato contemplándole, Loubna no conseguía desviar la mirada hacia ningún lugar sin tener impresa la imagen de Ahmed en la retina, como cuando uno observa fijamente una luz y al apartar la vista persiste el destello en mitad de una ceguera transitoria que no permite apreciar nada alrededor de esa condensación luminosa. Como ensartar luceros. Ahmed multiplicaba las amatistas sulfúreas. / *Ahora mi padre procede de ti, y mi madre procede de ti, de dónde podrían venir sino de ti, si todos mis pensamientos deben rasgar el velo de tu imagen.* / Mirar a Ahmed era como rezar sin descanso" (2020, p. 76). En el fondo, Ahmed y Loubna encarnan dos formas conflictivas que se necesitan mutuamente. Entre ellas se producen choques religiosos y por tanto, choques culturales ya que cada uno aporta una cosmovisión específica ligada a distintas posturas teológicas: "La guerra interior de Ahmed edificaba. La guerra interior de Loubna tenía por objeto la demolición. Y tan sincera era la una como la otra. Unidos, Ahmed y Loubna, daban cuerpo a las dos naturalezas de Dios" (2020, p. 99).

de Él. Esta apertura a la deidad en sus variadas hierofanías multiplica la disposición a la anagnórisis, ya que existe un reconocimiento de dicha presencia[425].

De esta manera, la posición de Él también se vuelve híbrida: por un lado, se confunde con la posición del Ser Superior al producirse el desplazamiento identitario del Tú sobre el ser marginal, por otro lado, conserva la enunciación sagrada del Tú —frente al yo. Esto último ocurre por reconocer a los seres marginales, ignorados o despreciados por la sociedad, como "emisarios" o "enviados", lo cual construye un pertinente generador de presencia. Estos accesos provocan que, de Él, no se apunten momentos hablados, sino de intervención. De *Los deseos en Amherst* es este poema:

> Admito la puñalada del loco no me hace sangrar me des-
> nuda más _ _ huesos aparte todos pueden ver a los colegiales erectos
> si pegan el ojo a la herida la víbora sale (Liddell, 2007, p. 31)

Al no compartir la naturaleza divina de la Palabra y estar sometidos a la degradación compartida entre todos los cuerpos mortales, su grado de dignidad frente al Ser Superior —como gran referente de la Encarnación— siempre es menor. Tal vez por eso tampoco es conveniente hablar de teofanías.

La cualidad de lo "monstruoso" a ojos de la sociedad se iguala como denominador común de estas presencias. Para localizar a estos elegidos, no solo funcionan unas determinadas características físicas, sino también la inversión de la semántica de las bendiciones. Responden con actitudes dolientes, agresivas o delatadoras de un carácter "excepcional" —sean insultos, golpes o heridas recibidas como dones. En el trance del encuentro, Ella acoge los "impactos" como bendiciones, con lo que en Ella (también) gemina el "ser monstruoso", el "ser excepcional". Estas intersecciones devuelven la duda sobre el factor ficción ya que, además de producirse en el formato confesional, la postura literaria de Angélica Liddell apunta claramente al concepto de monstruo, la animal o el ser menor y frágil[426]. El episodio del encuentro con el

[425] En esto se basa el siguiente fragmento de *Génesis VI, 6-7*: "¿De todos los hombres con los que me cruzo / cómo sabré quién eres tú? / He perdido las llaves del conformismo ardiente. / Y comprarte unos bonitos zapatos" (Liddell, 2016, p. 363). Aun así, la posición de Ella se encuentra en una zona híbrida, a medio camino del pensamiento y de la habitabilidad cotidiana.

[426] Un procedimiento asimilable sigue Pasolini. En "La crocifissione" (2003, pp. 467-468), Pasolini acerca la voz poética a la percepción del momento: palabra, cuerpo y mirada retratan la conformación del episodio culmen de la Pasión. La composición del crucificado conlleva la creación de su imagen, el símbolo más firme del cristianismo, y el alejamiento de la sabiduría y la fuerza, afianzado en el fragmento de la I Carta de San Pablo a los Corintios que funciona como epígrafe: "[…] antes bien escogió Dios a los necios a los ojos del mundo para confundir a los sabios; y a los débiles del mundo escogió Dios para confundir a los fuertes; y a los viles del mundo y a los tenidos en nada escogió Dios, lo que no es nada, para anular lo que es […] (Cor, 1, 27-28) (1990, p. 1462). El sacrificio también reverbera sobre aquellos que pasarán por "similar" proceso de señalamiento y "discriminación" por resultar escandalosos. En su contexto, la cultura burguesa se erige como centro de dominación: "Tutte le piaghe sono al sole / ed Egli muore sotto gli occhi / di tutti: perfino la madre / sotto il petto, il ventre, i ginocchi, / guarda il Suo corpo patire. / L'alba e il vespro Gli fanno luce / sulle braccia aperte e l'Aprile / intenerisce il Suo esibire / la morte a sguardi che Lo bruciano. // Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce? / Oh scossa del cuore al nudo / corpo del giovinetto... atroce / offesa al suo pudore crudo... / Il sole e gli sguardi! La voce / estrema chiese a Dio perdono / con un singhiozzo di vergogna / rossa nel cielo senza suono, / tra pupille fresche e annoiate / di Lui: morte, sesso e gogna. // Bisogna esporsi (questo insegna / il povero Cristo inchiodato?), / la chiarezza del cuore è degna / di ogni scherno, di ogni peccato / di ogni più nuda passione... / (questo vuol dire il Crocifisso? / sacrificare ogni giorno il dono / rinunciare ogni giorno al perdono / sporgersi ingenui sull' abisso). // Noi staremo offerti sulla croce, / alla gogna, tra le pupille / limpide di gioia feroce, / scoprendo all' ironia le stille / del sangue dal petto ai ginocchi, / miti, ridicoli, tremando / d'inteletto e passione nel gioco / del cuore arso dal suo fuoco, / per testimoniare lo scandalo" (2009, pp. 467-468). Mariano Maresca marcó una dirección pertinente (2000, p. 8) y Carolina Martín López seguía el trazado: "Al poeta le interesa exclusivamente el aspecto humano de Cristo, con el que él se siente profundamente identificado por arrastrar por el mundo la misma cruz, cruz como símbolo de tormento, que en la Posmodernidad se traduce por el peso de ser consciente de la alienación humana y del genocidio […]" (2004, p. 163).

loco en Via Toledo, que se incluye en *Una costilla sobre la mesa*, encarna una de las epifanías más importantes. El loco le dedica un escupitajo que es recibido como un don y llega la pregunta "¿Eras tú el profeta?" para cerrar (Liddell, 2018, pp. 24-25). De hecho, su golpe le alcanza en otras ocasiones y siempre supone una revelación.

No obstante, hay otros ejemplos más como el encuentro con el "monstruo obeso". Algunas entradas de diario se abren inicialmente una confusión entre voces y cuerpos, ya que se combinan ambos *ethea* —Ella y Él— para generar así la presencia dentro del Otro que reconduce el debate hacia la reinscripción de sí mismo[427]. Además, la voz articulatoria realiza una enunciación nominativa y performativa absoluta, a la manera que Yavhé lo hiciera con Moisés, de autoafirmación. El texto aglutina todas las intervenciones; como si el Ser Superior y sus "extensiones" se desplegaran sobre todos los organismos que culminan de nuevo en el "encuentro mutuo", tanto física como metafóricamente, ya que al final también se produce un cruce de miradas con otro ser "monstruoso".

El contexto siempre produce un escenario compartido: el caminar aislado y la soledad previa al encuentro emergen como una pauta constante. De hecho, mientras que el marco asegura la contigüidad de ambas partes, la mirada social que reciben las aleja. Precisamente Angélica Liddell se encarga de trabajar los hilos para restablecer el entramado: primero con el resalte de la soledad y después con la común necesidad de amor. Así se alcanza la reinvención del mandamiento central de la religión cristiana y el mensaje que todos los evangelios encuadran en la Última Cena. Todos los seres precisan amar y ser amados, así destaca la actitud devocional. A "la gorda" le dice:

> Sin embargo eres aceptada como objeto de misericordia, no rechazada sino aceptada como objeto de sufrimiento ilimitado, es la fascinación por el sufrimiento ilimitado lo que nos ancla a la vida, el pesimismo de nuestra ética. Y por eso aguantas, sí, aguantas gracias a la vanidad, nos fascina tu sufrimiento ilimitado, sabes que eres un monstruo único y aguantas, aguantas gracias a ese brazo de plata falsa que nos sostiene, la vanidad. Eres una vanidosa solitaria. Los vanidosos solitarios necesitamos el amor de personas que no conocemos, ¿verdad? Huimos de los conocidos, ese es nuestro drama, necesitamos encontrar la situación que nos permita sentir el amor de los desconocidos.
> […] por encima de la fealdad, un valor por encima de la grasa, a tu modo, gracias a tu edad, también eres bella, seguirías siendo joven por encima de cualquier deformidad, también eres María, doscientos kilos de carne de María,

[427] He aquí la entrada de diario de *Via Lucis*: "Martes 10 de marzo de 2015. Cuando han aparecido los tres perros de presa, en Ginebra, sí, en Ginebra, la ciudad del monstruo, la ciudad de los Frankenstein, cuando han aparecido los tres perros de presa, he vuelto a sentir calor en mis mejillas, y aunque mis mejillas ardían en fuego, mis mejillas no se consumían, y has dicho «YO SOY», y tu voz salía de mi rostro, tu voz salía de mi rostro, es imposible escapar de ti, envías los perros, una y otra vez, y los perros no dejan de buscarme hasta que me encuentran, me desplazo de Lausana a Ginebra y los perros me encuentran, con el mismo olfato con el que encontrarían la monstruo, al hijo entre los hijos, entonces yo ardo, como monstruo, y el hastío corona la inocencia de los que no saben nada. / Ya por la noche, otro monstruo, el monstruo obeso, entraba al restaurante chino cuando yo salía. Nos hemos dedicado una sonrisa el uno al otro. Un instante de paz en mitad de nuestra noche de mierda. Me han entrado ganas de decirle «te conozco, Tú eres, con tu sebo monstruoso, eres, sí, eres, mi último esfuerzo para ser feliz en la tierra, tu deformidad procede de esa belleza, y encarna esa belleza. Nunca una persona tan horrible representó el amor de manera tan perfecta, no eres un mórbido desahuciado, repugnante y vil, importante para evitar el hedor fétido que exudan los pliegues de tu horrenda carne, cuando te miro no eres un monstruo, eres el Gran Amante»" (Liddell, 2015, p. 50).

> doscientos kilos de redención. Si para redimirme bastaran doscientos kilos de redención, ja, te mataría, te haría sufrir y te mataría (Liddell, 2018, p. 33)[428].

En realidad, el momento de unión con ese Ser se evidencia de forma práctica en los casuales encuentros con sus "encarnaciones". En este caso, la pregunta por el alcance final de la relación amorosa y el deseo no desarrolla una pertinencia en términos de bodas, ni de consideración de Esposo. Solo la unión carnal con algún "ser fuera de los criterios y límites normativos".

En el terreno interartístico, sí se trabaja una distribución de la fotografía que aclara los primeros planos frente a la oscuridad del fondo. Si bien no se pretende una visión directa de Él, tan solo la mirada sobre el trazo limítrofe aboca a la emocionalidad desmedida y la muerte armónica, ambas conformantes de un tándem que no cesa de producirse. De hecho, aunque no se dibuje un perfil ni se desarrolle una iconografía del Tú desconocido/ Él, sí puede haber una imagen del mismo mediante el texto. Permanece una dinámica de calma y exceso, siempre pendiente de desbocarse, oscilante entre extremos. En "El nacimiento de la pintura, o tu imagen", aparece los siguientes poemas de *Via Lucis*:

> He dibujado con un carboncillo el contorno de Tu sombra.
> Apenas necesito una línea negra para amarte.
> Ha vuelto a nacer la pintura,
> solo podía ser gracias a tu precioso viaje hacia la muerte (Liddell, 2015, p. 23).

En este combo de fragmentos, ya se avanza la persistencia del origen, más explorada en el siguiente subcapítulo. Aquí los restos funcionan como una parte restituida que permite otras aproximaciones, de nuevo con la mediación de la muerte. No hay temor a la muerte sino una certeza de la permanencia y el amor tras el trance. La trascendencia solo se alcanza con la mayor exposición:

> No hiciste del aire un torbellino,
> pero todavía me queda Tu Imagen.
> Jamás hubo mejor premio para los vencidos (Liddell, 2015, p. 24)

La figura de Él parece devenir en bucle la vida y la muerte, la destrucción y la construcción. Tras esta construcción poética de naturaleza más religiosa, no queda más opción que repensar el origen que se trabaja desde esta religiosidad.

5.3. ORIGEN (EN LA RELIGIOSIDAD)

La investigación de otro origen, que implique una reconstrucción de lo primigenio, significa revisitar los pasajes característicos de la religiosidad tradicional —sean primordialmente el Génesis y la Anunciación. De este modo, esos son los puntos de anclaje que sirven a Angélica Liddell para abordar una ontología del retorno e, incluso, una cosmovisión derivada del mismo. En *Los deseos en Amherst* ya se recoge alguna apelación a la costilla rota, que parece conectar con un origen truncado del yo femenino, de acuerdo con la creación de la mujer en el Génesis. No obstante, seguramente esta referencia bíblica y el título de este subcapítulo cobran mayor

[428] En última instancia, se encontraría el asesino de nuevo, pero al adjudicarle la capacidad de encarnar la belleza extrema, resulta más relevante su vinculación a la ley y al debate de la máxima belleza destructora, como el asesino de jóvenes, con su aura moderna.

entidad en la siguiente composición. Ese origen que ha determinado tan férreamente una mirada del mundo aparece en *Una costilla sobre la mesa*:

> Ahora tenemos una costilla sobre la mesa
> y esa creencia en la prehistoria.
> Sigues recortado en cristal negro
> sobre la gran página policromada del mundo (Liddell, 2018, p. 20).

Otro gran motivo originario de la tradición judeocristiana es la lucha entre el Bien y el Mal que ya se manifestaba en el árbol del Paraíso[429]. El Mal debe ser inferior al Bien, en términos absolutos, y la canalización que ha despertado esta decisión ha sido definitoria en las civilizaciones. Angélica Liddell resuelve muy claramente esta predilección que la humanidad ha asumido en contra del impulso primitivo y las consecuencias de tal acto. Su elección se inscribe en una moral inclinada hacia el Mal y abre unas posibilidades sin explorar. *Una costilla sobre la mesa* también contiene otros textos que no son poemas como los siguientes:

> […] No somos capaces de admitir la libertad. Si admitiéramos la libertad, tendríamos que admitir el derecho natural a preferir el Mal al Bien. Precisamente, la tragedia de la libertad consiste en esto, en que se puede elegir entre el Bien y el Mal. De algún modo, pues debe suceder lo prohibido: el símbolo (Liddell, 2018, p. 21).

El relato de la misericordia sí tiene cabida en Liddell pero no vinculado a la tradicional benevolencia y piedad por el otro. Se entiende como una herramienta transgresora que violenta desde el Mal.

> La misericordia va más allá de la bondad, más allá de la ley, a veces contra la ley, porque no tiene más límite que el horror del otro y nuestro propio horror. Cuanto más misericordiosos somos, somos más culpables, la misericordia nace de un Mal supremo, de una Maldad ideal absoluta que viene a quebrantar la falacia del Bien como origen y propósito de la ley, la misericordia procede de un principio más alto que la conciencia moral. La misericordia destituye la ley (2018, p. 24).

Si en la Biblia, en el principio era el Verbo en la creación del mundo, cabe pensar que este subtexto de católico también contribuye a crear en Liddell. Se recupera el Misterio de la Anunciación que implica la encarnación de Dios. En la Biblia, la "propiedad" de la Palabra también parte del (re)conocimiento del proyecto divino que el arcángel Gabriel llevara a María de Nazaret. Esta visita del emisario de la Buena Noticia supone la conversión del mensaje en palabra articulada comunicable y, a su vez, en la carne. Así se produce una inmersión de la "custodiada" naturaleza divina en el nivel humano. En esta operación, el cuerpo y la voluntad de María sirven al plan de Dios. En Liddell, localizar el foco en la pérdida y el residuo constituye un incentivo creador fundamental.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[429] La fotografía de la página 75 de *Via Lucis* se inserta en la simbología tradicional de la fruta prohibida como recuerdo de la expulsión de los primeros padres del Paraíso, según la teología cristiana.

> […] Crear es amar el fracaso. Crear es amar el fracaso porque no hay manera de reproducir lo real. ¿Cómo podríamos reproducir tu realidad? Si no amara el fracaso no escribiría sobre ti. Ahora bien, la propiedad fundamental de la palabra, desde el principio del mundo, es que se encarna, se encarna, tiene capacidad de encarnación, el fracaso tiene capacidad de encarnación, potencia espermática, aliento divino, podrías quedarte preñada gracias a una palabra, ese verbo penetraría en el sanguinolento baúl de tu abdomen abriéndose paso a través de tus intestinos gigantes, una verdadera transgresión del orden, una palabra y te quedarías preñada y trascendente, inmaculada, yo creo en ese milagro, en esa transgresión, amo el momento del ángel, ¿tú no? (2018, p. 34).

Si bien en la Biblia se encarna la Palabra y crea a Cristo, en Liddell la Palabra se encarna el fracaso. Así es su poética. Por tanto, aquí se puede localizar un "yo" creador del relato del fracaso. Lo único que sí (se) engendra es palabra, tan amada y necesaria como odiada. La palabra que puede *performar*, a pesar de su insuficiencia. La presentación del pasaje que Liddell propone se maneja en una génesis doble, esto es, atiende a la (no) maternidad y a la transmisión lingüística del (nuevo) relato. También hay una Anunciación en el siguiente poema, solo que desde la heterodoxia y la subversión. Los dos poemas siguientes son de *Los deseos en Amherst*:

> Te encargas de la anunciación sólo tú podrías hacerlo cara
> de arcángel en tus manos un bote de cristal con un feto dentro lo tomo
> y mi boca se posa sobre el ano de la bondad (Liddell, 2007, p. 99)

El Verbo ya es carne, como si se tratara de un ser de laboratorio, y la preservación de lo impuro en el mismo cuerpo rememora a la naturaleza divina inherente a Satán. Lógicamente, y de acuerdo con lo que se vio en el capítulo anterior, la discordia de la maternidad, que ya se separaba de la anunciación tradicional, también altera cualquier discurso de origen. No obstante, sí se aduce a un espacio mítico de concepción infinita:

> Quiero acostarme en la cama de tu madre allí donde
> te parió _ follar en la cama mítica me excita del vientre de
> tu madre regresas a mi vientre más niño que antes un acto
> metafórico sin importancia para que me olvides y yo te ame siempre
> (Liddell, 2007, p. 111)

En tanto que renovadora del relato, lingüísticamente el "yo" plantea ser hacedor de otro origen. Sin embargo, afrontar esa labor se traduce en revisitar el gran metarrelato de la religión que ha determinado la historia de la humanidad y deshacerlo. De *Via Lucis* es el siguiente poema:

> Soy paciente como quien borda el tapiz del origen del mundo.
> Primero tengo que deshacer los hilos del tapiz que ya existe (Liddell, 2015, p. 21)[430].

[430] La remisión a la obra artística "La anunciación" (1963-1964) de la artista cubana Antonia Eiriz medio siglo antes a Angélica Liddell aproxima a otro terreno artístico, concretamente pictórico. La intención moderna de subvertir las formas clásicas, además de las técnicas y colores más afines a las exploraciones de las vanguardias históricas de nuevo, logra plasmar la reconocible escena desde términos desafiantes. El parecido de la figura angelical con el insecto o el embarazo y la desnudez expuesta de la figura (no) virginal contribuyen a una analogía con los términos de Liddell. También engarza ello la rueca de coser que remite a el/la génesis del mundo.

El "Yo" creador del relato del fracaso atiende al acto de contar —como quien produce un Evangelio—, por ello su propiedad performativa produce la transformación del ser en el mundo. Sobre este otro origen, el "yo" ocupa la posición de la hilandera —de hilos, de palabras— que (re)construyen el discurso. De hecho, la conexión con los materiales primigenios, sean hilo, barro o la costilla abordan la estética post-sacrificial, pero también ofrecen el espacio para hablar del agente "creador"[431].

De nuevo, el "yo" y Angélica Liddell. Albert Alonso proponía una tesis que acerca a Zambrano y a Liddell: "[…] la necesidad de que el ser humano vaya naciendo constantemente no para volver a nacer, sino para nacer del todo" (2017, p. 45). Esta gestación procesual engendra una poética pero también conlleva una propuesta, una posibilidad de búsqueda. La apuesta por lo íntimo abre un abanico de conocimiento. Albert Alonso precisa:

> […] según Zambrano, el ángel habita en el ser y es en la interioridad donde debe situarse el nacimiento. El ángel es el ensimismamiento del yo. Para Zambrano, como lo será también para Liddell, el mundo es un obstáculo que hace perder nuestra interioridad desde la cual debe iniciarse el nacer del todo. Por este motivo, el ángel debe luchar contra los obstáculos que el propio ser humano se pone delante; el ángel debe luchar contra el hombre (2017, p. 53).

Para Angélica Liddell, en esta pretensión de lo sacral, reside una ontología de su Ser; una forma de escribirse en otro lado de sí, transversal también a Ella y Él, centrado en el cuestionamiento y el coste de validar el Mal frente al Bien. Además, mediante la conversación con El Otro hacia lo desconocido, habría un retorno especular, pero con la intención de localizar otros lugares de llegada. Maria Grazia Gregori resalta: "[…] della sua apparente sconfitta e della sua impensabile, delirante resurrezione nel completo annullamento di sé, nel visionario quasi 'santo', esaltato perdersi, annullarsi dentro un tutto che ha smarrito i suoi confini, ma in cui finalmente riconoscersi" (2015). También hay una invitación a un (re)nacimiento, todas ellas serán partes que conforman su imagen de autora y su postura literaria.

He aquí un axioma en Angélica Liddell: acepta el fracaso y deprime la imagen de sí, solo para hacerla emerger de nuevo, en un estado de batalla interna que deviene creadora y destructora[432]. Hulin vería en esto un imposible pues, desde todas las tradiciones espirituales, lograr vivir en "el estado" solo revelado durante el éxtasis requería un camino extenso incompatible con el ego que valore todo en términos de éxito y fracaso (2007, p. 192). No obstante, la torsión sobre los principios ascéticos clásicos, el cambio de objetivos y la

[431] En un proceso de autoconvencimiento, el poema "Analisi tardiva" de Pasolini analiza los espacios ya conocidos, una revisión de los entornos ya explorados y la derrota. En su caso, existe la necesidad de un retorno desnudo de posibilidades y la pérdida definitiva del hacer y del ser subjetivo: "So bene, so bene che sono in fondo alla fossa; / che tutto quello che tocco l'ho già toccato; / che sono prigionero di un indecente interesse; / che ogni convalescenza è una ricaduta; / che le acque sono stagnanti e tutto sa di vecchio; / che anche l'umorismo fa parte del blocco inamovibile; / che non faccio altro che ridurre all'antico il nuovo; / che non intento ancora riconoscere chi sono; / che ho perso perfino l'antica pazienza di orefice; / che la vecchiaia mette in mostra per impazienza solo le miserie; / che non uscirò mai di qui per quanti sorrisi faccia; / che giro su e giù per la terra come una bestia in gabbia; / che di tante corde che ho finisco col tirarne una sola; / che mi piace infangarmi perché il fango è materia povera e perciò pura; / che adoro la luce soltanto se è senza speranza" (2009, p. 354). Angélica Liddell no llega hasta tal punto, pero sí lleva su confrontación de la vida y la muerte hasta la misma confluencia consecutiva.

[432] Hasta la "La historia de Ahmed y Loubna" plantea esta discusión, cuya magnitud es mayor al amparo de las evidencias que conectan a la propia Liddell con las voces del texto. La "yihad" que Ahmed explica a Loubna es interior y antigua: "—Ahmed, ¿qué significa *guerra interior*? […] —No tiene nada que ver con las bombas, Loubna. No es algo moderno. Yihad significa exactamente *lucha personal*, en casa, en familia, contigo mismo —le aclaró Ahmed temiendo que Loubna se relamiera con el matacán de los colmos" (2020, p. 114).

construcción del discurso lo hacen viable. En su escisión de los patrones sociales y su huida de la trivialización**,** su particular desarrollo de una "resistencia" pasa por explorar el grado máximo de vulnerabilidad[433]. La irrupción de la religiosidad forma parte de su postura literaria y de la línea de su episteme, pero también puede entenderse como una metodología para acercarse al mayor estado de exposición y de exploración.

Seguramente el poema homónimo al título del libro *Via Lucis* ocupe un lugar destacado y completo a nivel lingüístico y ascestético dentro del prisma religioso. A pesar de que la teoría literaria y estudios escénicos y performativos han insistido en la centralidad del cuerpo y su irrevocabilidad (Reck (2012), Garnier (2015) y Úbeda Sánchez (2019)), cabe una lectura de protesta con la palabra, de la que resulta imposible prescindir aun si derivara en silencio pleno. Sujeto a la voz que se asienta sobre su imagen de autor, sí se produce una consagración performativa en el siguiente poema de *Via Lucis*:

> **No expreso.**
> **Escribo para crear el silencio.**
> **La escritura es ante todo silencio.**
> **Te escribo para hacer silencio.**
> **Acepto sobrevivir así** (Liddell, 2015, p. 19)[434].

La acción se emana y se concentra en la palabra. En el enunciar sobre el tratamiento de la escritura y el texto ya existe una declaración que se está realizando. Se alberga en él una primera línea autorreferencial y performativa absoluta[435]. La voz personal ocupa una consecuente posición compatible como voz de la amada-Ella pero la sobrepasa. La iniciativa de exploración que desarrolla la propia Liddell también se sitúa en un límite de la existencia[436]. El trabajo sobre la enunciación y articulación forma parte de su tejido epistémico, incluso ontológico, por ello esta línea de reflexión traspasa la construcción del *ethos*, aunque también le competa. Este poema performativo produce una condición y una forma de vida que se mantiene, en cierta medida en las propiedades extralingüísticas, que entroncan con la posición "entre" de la (auto)ficción[437].

---

[433] Similar propuesta de desposesión, aunque con el alcance de destrucción del ser, frente a la no presencia de una deidad reside en Pasolini. Pablo Corro Perjean asevera: "[…] al conjugar virtualidades escénicas, dramáticas y existenciales de lo mítico, lo onírico, lo racional, lo moderno y lo arcaico; […] permite atribuirle al desierto una facultad privilegiada: la de reunir, articular y expresar, bajo sus causalidades heterodoxas, los elementos constituyentes de una lengua de poesía" (2015, p. 335).

[434] La negrita tipográfica no es mía.

[435] Es necesario recordar que expresiones como "Yo hablo" son entendidas por Virno como performativas absolutas: "[…] se refiere […] a la propia enunciación como al evento emergente que él produce por el solo hecho de ser enunciado. No se limita a cumplir una acción hablando, sino que menciona al hablar como la acción efectivamente cumplida" (2005, pp. 67-68).

[436] Entronca con las palabras que Sánchez enuncia a propósito de Pasolini y su disidencia: "el interés de Pier Paolo Pasolini fue más bien la práctica de una poesía tan real como las acciones de la vida. Lo que Pasolini propuso es que la poesía sea acción y que la acción sea poesía. Y esto no implica renunciar a la invención poética sino más bien todo lo contrario, afirmar la invención poética en un compromiso con la acción. Para ser coherente, escribió Pasolini, hay que arrojar el cuerpo a la lucha" (2015, p. 37).

[437] En estrecho diálogo con este poema, surge el texto "Si alguien pudiera leer dentro de mí" que encabeza *Génesis VI, 6-7* (2016, pp. 321-326) dentro de la *Trilogía del Infinito.* En coherencia con el título, es una demanda de comprensión sin necesidad de explicarse. El yo portador del proyecto presenta su cuerpo simultáneamente como espacio de vida y muerte, gestación, que pretende ser clausurado a la articulación, pero abierto a la inspección del Otro. La necesidad de una tercera persona, fuera del yo y del tú, se argumenta desde la necesidad de prescindir de la palabra y desde el deseo de que el proyecto "la verdadera conclusión", "el Génesis" que cobraría vida, se llegue a performar. En el fondo, se trabaja la no comunicación para comunicar, para que pueda existir. La pretensión de la enunciación performativa absoluta parece el grado más pulido de

Aun existe un pasaje interesante de mencionar; el titulado "Angélica en el desierto". Para hablar de él, tal vez sean necesarias algunas referencias teóricas específicas. Blanchot vuelve la mirada hacia el pueblo hebreo en su vagar por el desierto y allí halla la existencia de una relación con "el espacio sin lugar y con el tiempo sin engendramiento" (1969, p. 92). Entonces defiende la palabra profética con la siguiente definición:

> La palabra profética anuncia un imposible porvenir, o bien hace del porvenir que anuncia, y justamente porque lo anuncia, un imposible que no se sabría vivir y que debe trastornar todas las referencias firmes de la existencia. […] La palabra profética es una palabra errante que señala un retorno a la exigencia original de un movimiento opuesto a toda permanencia, a toda fijación, a un arraigo que sería reposo (1969, p. 91).

Así parece que su articulación implica una suspensión, un umbral de la historia en un devenir no controlado ni organizado que implicaba el nomadismo hacia la Promesa. Además, Blanchot caracteriza a la palabra profética de diálogo y de pesadez, que no es el rito y "se opone tanto al sacerdocio espacial […] como a la sabiduría profana" (1969, p. 94). Aunque más tarde aclara que la palabra poética llega por el símbolo, en realidad es una palabra no fija. Significa que:

> que estamos siempre expuestos a lo absoluto de un sentido, de la misma manera que estamos expuestos a lo absoluto del hambre, del sufrimiento físico y de nuestro cuerpo necesitado; que no existe refugio contra este sentido que nos persigue, nos precede por todas partes, siempre presente antes que nosotros, siempre presente en la ausencia, siempre hablando en el silencio (1969, p. 98).

Lo que nos ha llegado de dicha palabra mediante los profetas es "esa premura inicial, ese apresuramiento, ese rechazo de la demora y del apego" (1969, p. 98). Así sitúa a Rimbaud, en la palabra profética e incluso, en términos parecidos, esta tesis se pregunta si es posible inscribir a Pasolini.

Es interesante reintroducir a debate la génesis y la capacidad de enunciar del ser humano; lo que la lengua crea y destruye es un eje de pensamiento que no ha cultivado su propio (y reconocido) marco "de obsesión" en Angélica Liddell, por tanto no se contempla bajo un ciclo único. Lo mismo ocurre con la palabra profética. No obstante, sí reaparece de manera intermitente a lo largo de los años e incluso concentra suficiente importancia a nivel del "sujeto enunciador", "órgano de articulación" y "materialidad del poema". Los reclamos no escuchados de la voz poética se redirigen al entorno del desierto, espacio de pérdida y tal vez recuperación. "Angélica en el desierto" es el apartado final de *Guerra interior.* Esta sección enmarca las vivencias de Liddell en un convento de monjes: no sigue las pautas de un diario ni tampoco de una correspondencia, sino que parece un espacio de memorias.

> Aquí no se reza para buscar la paz interior, esa es la lección diaria, lo dice Santa Teresa, sería como traicionar la guerra que estamos obligados a ejecutar, o sería como echar a la basura el sacrificio. De hecho, la paz interior no existe. Es la guerra interior lo que nos enriquece y nos depura (2020, p. 193).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

su discurso, con una llegada a ser la versión enaltecida de la "hacedora" que integra así todos los conflictos con la lengua y la palabra.

El desierto como espacio en que los caminos no están trazados y aquellos que sí se observan, deben relativizarse ante la inmensidad por venir. La suspensión del tiempo puede repercutir en otra percepción del mundo. Escribe Liddell:

> Ocurren muchas más cosas en clausura que en libertad. Internos, la jornada se encuentra colmada. En libertad, vagando por nuestras ciudades, rodeados de idiotas, de idiota en idiota, el tiempo transcurre vacío. Doy gracias por haber venido a este desierto de inspiración constante (2020, p. 192).

Este escenario también puede ser una invitación a repensar el origen (de la poesía, de sí, etc.). Tras el repaso a la trayectoria artística de Liddell, pensar en la renovación —e incluso a veces rescate— de las palabras hace resurgir la aspiración inicial de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*. No obstante, conforme se avanza en sus propuestas, también se amplía su diccionario del mundo con la extensión de lo monstruoso hasta lo prodigioso. Sin duda, mantiene una línea propia de intereses que, en el plano religioso-místico de su trabajo, apunta a reconocer la variedad semántica que puede albergar la idea de "bendición", una gracia o un don. Curiosamente, hay que reconocer que esto plantea una estrategia de dos intervinientes, al igual que la iniciativa dialógica de Liddell, tantas veces apoyada en un "yo" y un "tú".

Las dos últimas adquisiciones residen en sus poemarios más recientes: "Guerra interior" da título al publicado en 2020, define el sentido de la expresión y presenta la idea de lucha íntima, no hacia la catástrofe en el afuera, sino en dentro de sí. La otra gran aportación llega con "desasimiento" que implica "el dejar ir", no asir. Resulta interesante por la exploración del no apego, principalmente por la conexión previa con Blanchot. Hacia el final del relato y, por tanto, el final de la estancia con los monjes hay un fragmento que une estos dos descubrimientos léxicos y conceptuales:

> cómo iba a encontrar yo el amor si lo que yo pedía era silencio, susurros, recogimiento, aislamiento, antigüedad, desasimiento, soledad, en fin, excepción. Cómo iba a encontrar yo el amor de los hombres si lo que yo buscaba eran ángeles. Siempre he sido una solitaria en busca de solitarios. […] Tengo la sensación de que ya me debo marchar de aquí. Ahora la soledad y el silencio, esta soledad y este silencio, los tengo que asentar dentro de mí, sin que me hieran. Será difícil teniendo en cuenta las circunstancias externas puesto que la mayoría se presenta adversas, por no decir simplemente feas, o sea, carentes de cualquier encanto. Seguiremos haciendo la guerra, pues, en pos de la belleza. Dejo en el desierto a tres hombres, que a mis ojos son tres guerreros. Qué insignificantes me parecen ahora todos los demás (2020, p. 223).

La necesidad de reconocer el valor de lo arcaico, de lo primigenio, incluso en el lenguaje es una invitación *per se* a recuperar ciertos términos relegados a los márgenes del léxico disponible en las sociedades occidentales. Por otro lado, si se une el valor de lo antiguo y lo primigenio, estas propuestas parecen parte de una piedra de la ley con enseñanzas. Más allá, en última instancia, también reafirman el conflicto liddelliano con la palabra, tan maldita como necesaria.

En esta línea de "otra" enunciación intersecciona con otra creación: ser materia de palabra. La reverberación del Antiguo Testamento recupera la reflexión sobre los credos de las sociedades primitivas y la reivindicación del cambio en el hombre religioso. La primera persona

del plural se encarga de esa particular implicación de la colectividad. Pertenece a *Una costilla sobre la mesa* el siguiente poema:

> Seguimos siendo la carne de la palabra.
> Escuchamos sin querer antes de que el tiempo existiera.
> Y ahora de nuestras heridas sale un río de lenguas hacia el cielo.
> Pudimos haber sido secreto y no carne, nunca dichos.
> Echamos el cerrojo a las puertas reivindicando la nada,
> y exclamamos como brujos «Nada es»
> antes de partir desnudos hacia un ALLÍ inmenso (2018, p. 215).

La continuación de la (con)formación del ser humano en el *logos* parece remitirse a la naturaleza verbal divina, desde el Génesis al Evangelio según San Juan, pero también a una referencia al acto de nombrar. Haber sido secreto nos hubiera otorgado otra "entidad", al no implicar la pronunciación: somos y existimos en base al acto enunciativo.

La boca articuló la expresión performativa absoluta de la nada —curiosamente contraria al "Yo soy" que dijera Dios a Moisés o la voz Él proclamara dentro de Ella— y la hizo presente en esas palabras que caminan hacia lo inconmensurable de lo desconocido. En ese camino a lo desconocido, Angélica Liddell parece referir la necesidad de "un otro" origen en el infinito, otra manera de tejer el comienzo. La forma de salvarnos lleva a Liddell al sacrificio de lo que más desea: la vuelta a un Tú-cosmos[438] y una recuperación de nuestro ser más primitivo y animal. Recibir la muerte como un estimulador de la angustia, al igual que el dolor, sin la preparación que aporta la repetición de la experiencia, sin la razón.

Aunque la propuesta de un nuevo inicio está presente en sus poemas, igualmente accionar otra génesis se trabaja desde la escena[439]. Liddell no facilita ni allana el camino a los receptores,

---

[438] Recientemente, Portela hizo alguna aproximación en su conferencia "Angelica Liddell, La Tierra: tragedia cósmica de nuestra condición animal" (2018), la cual después se convirtió en capítulo del libro en 2021.

[439] Cabe considerar las observaciones de de la Torre sobre *Esta breve tragedia de la carne* y su vinculación con Dickinson, su contexto de puritanismo y la importancia de la trascendencia. Además de las danzas rituales, de las abejas y del encierro de la propia Liddell en una urna de cristal, el profesor de la Universidad de Granada destaca la constancia del círculo: "Es un uso simbólico muy personal de esta figura geométrica que es empleado para hablar de lo infinito, lo propio de lo trascendente, cargado de poder al carecer de finitud, y que es visto por Liddell como un elemento en consonancia con su pensamiento estético que persigue trascender lo mundano" (2022, p. 507). Tal vez otro caso más claro se encuentre en *Génesis VI, 6-7.* El foco principal se plasma en mero título del espectáculo, que fue el arrepentimiento de Dios de haber engendrado toda la creación y el envío del cataclismo que destruye la vida en la tierra, del que surge el pasaje de Noé: "Se arrepintió de haber hecho al hombre en la tierra, doliéndose de ello en su corazón, y dijo: «Voy a exterminar al hombre que creé de sobre la haz de la tierra; y con el hombre a las bestias, a los reptiles y hasta a las aves del cielo, pues me pesa de haberlos hecho»" (1990, p. 19). La convergencia con la revisión de de la Torre sí gira en torno al imperativo de: "[…] una nueva alianza que genere un nuevo estatuto del hombre. Invoca de esta forma la salvación a través de la destrucción y la posterior fundación de un renovado Génesis que, mediante una nueva circuncisión, libere a los hombres de la mezquindad del mundo" (2019, p. 167). Además, el hipotexto del Génesis, según subraya De la Torre, se centra en la infertilidad de Sara, trasfondo de la aparición de la propia Liddell en escena —en lógica con su postura (literaria) contra la maternidad. Es más, el principal monólogo escénico que performa Liddell se inscribe como la perdedora de hijos y la transgresora por creer que, a su vez, se asocian a la voz Ella (FIGURA Nº XIV). En escena, también se trabaja la danza simultánea de dos gemelas embarazadas. En grado más de *mise en abyme*, la entrada de diario "Jueves 26 de febrero de 2015" convierte a la voz protagonista de la confesión en hacedora /"creadora" de su producto ensoñación y, por tanto, exigente con su "criatura" resultante. En un juego metaléptico, Angélica Liddell pasa de ser demiurga del sueño como lo es de la no descendencia: "Anoche soñé que una mujer perdía a toda Tu descendencia. Todos los hijos que Tú engendrabas en su vientre morían sin ni siquiera haber visto la luz, morían dentro de ella. Algunos fetos esperaban al siguiente feto y luchaban entre ellos y se devoraban mutuamente hasta que una vez triturados la sangre chorreaba a litros por la cloaca sexual. Y ella decía «los aborto a todos, a todos, se mueren, él los engendra dentro de mí y antes de nacer se mueren», y lo decía sonriendo, como si fuera Sara, la esposa de Abraham. No era el miedo lo que la hacía sonreír, no, no era el miedo, y no sabemos lo que era. Pero aquella mujer se sentía feliz tanto de engendrar como de abortar. Y yo, siendo la responsable de ese sueño, la que soñaba, la soñadora, era al mismo tiempo la que con su ira había

sino que les propone su misma exploración para que cada uno lo afronte desde su individualidad. En la reivindicación del sacrificio, de nuevo Úbeda Sánchez observa una muestra de una grieta para salir de las hipocresías del entorno social actual hacia, para ella, la individualidad: "El sacrificio es el no-lugar donde se revela la angustia del ser humano, donde se muestra la vida de la persona sin veladuras" (2019, p. 184). Es más, después recoge las consecuencias del sacrificio liddelliano y alega que "[…] suspende el tiempo y el pensamiento con el objetivo de que todo pueda ser restaurado de nuevo" (2019, p. 185).

Con esta etapa se logra evidenciar que se necesita el sacrificio de Liddell, al igual que se requería el de Cristo para redimir a la humanidad. Lo trascendental en la artista traza un camino hacia la liberación de parámetros (impuestos, heredados) y la exploración de uno mismo. Liddell logra resignificar políticamente el principio de lo eterno y la contemplación que no anula otras teorías de lo trascedente, sino las refuerza; compatibles igualmente con el pensamiento. La ascesis procede en esta necesidad de infinito, de volver a crear(se).

A modo de cierre, es útil recordar que, en la medida en que la religión se ha presentado siempre como el consuelo de los dolientes y el estricto controlador social y de las ambiciones del individuo, tal y como observara Nietzsche (2005, p. 95), Angélica Liddell propone un renovado y singular papel de la religión. Por tanto, un primer mérito para Angélica Liddell se vislumbra en haber encontrado la manera de resignificar ese nodo religioso en la red contemporánea de teoría crítica literaria y las disciplinas artísticas espectaculares, no solo desde la palabra sino también desde la imagen y desde lo escénico.

Poéticamente, Liddell logra inscribirse en la exploración de lo sagrado mistérico, desde el (auto)sacrificio, desde la sedición. También reintroduce el auto sacramental y diseña su propio camino ascestético. Una visión crítica de la (no) necesidad de Dios, trasunto de lo que no tiene explicación, permite esta aproximación religiosa. Esto se traduce en una producción de lo oculto en el mundo contemporáneo. Visto con perspectiva, desarrolla una mística de la impiedad irreversible. Adler destaca otras claves: "Pour elle, la distinction entre le naturel et le surnaturel n'existe pas. L'expression de la religiosité la plus débridée s'accompagne toujours d'invectives contre la croyance. La jouissance sexuelle est un chemin de croix" (2016, p. 28).

El trabajo intertextual e intermedial influye en su postura literaria, en tanto que las fotografías se sitúan como un material donde presentarse mediada por una voz- *ethos* femenina. Paralelamente su apuesta más segura sobre tinta y papel se encuentra en las confesiones con una datación constante de pensamientos y anhelos de experiencias ascestéticas. Sea un poema, una fotografía, un ensayo, una *performance* o una confesión; todo avanza hacia la exposición de lo íntimo, lo cual tiene su correspondencia en las diversas dimensiones del "autorretrato", relevantes en la conformación de su constructo discursivo y la presentación que ofrece.

Enunciativamente, la atención sobre Ella ocupa un lugar central: ante la certeza de que no puede desenvolver el lugar de la víctima prometida, al menos afronta ser la sierva, la Esposa, la que espera y la abandona, todas ellas líneas que se relacionan con la tradición mística clásica. No obstante, también aporta otras características de una voz englobadora de *ethea* tan compleja: la amada no sumisa, sino electora, la amada frustrada y la amada no siempre pasiva, sino violenta. Asimismo, a través de Ella, se evidencia una irrenunciabilidad a lo masculino; el dúo dialógico se completa con la idea de Él, en tanto que es una presencia construida principalmente sobre la ausencia y la sordera. En ese escenario, se dibuja una jerarquía de voces que sitúa a Él

cerrado toda matriz sobre la tierra, y había cosido con fuego todas las aberturas femeninas para que solamente fecundaras la tierra, y ser yo la recolectora, de la flor en primavera y del fruto en verano, y ser a Tu Imagen, hortelana y labradora" (Liddell, 2015, p. 47).

en el plano superior correlacionado con los valores absolutos del Bien y el Mal y entrelazado con las figuras menos estimadas de la sociedad. Por tanto, es deidad, Esposo y humano-marginal. De hecho, en el caso liddelliano, la exaltación del amado no implica una determinación moral, solo su particular teodicea.

Aunque no alcanzan una identidad autosuficiente ni soberana al restringir su existencia al texto, las voces en Angélica Liddell encarnan sustancia de su ser, una vez más como materia que "se utiliza". Entender la carne como sufriente y, en parte, víctima no evita otras lecturas más próximas a la conexión natural con los conflictos del hombre y su deseo de trascendencia, así como en particular con el abrazo al residuo y a la disminución de sí como legítima forma de resistencia o como parte del devenir creativo. Este rumbo forma parte de la exploración de vías que recurren a otras perspectivas de la mirada: la exploración espiritual no se afirma como el punto de llegada de su arte poética-vida, sino como una posibilidad de retorno a ciertas líneas conductoras y, simultáneamente, como un camino en permanente trazado.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

6. CONCLUSIONES Y RESULTADOS

Cerrar las líneas argumentales a las que se les han dedicado tantas páginas es una tarea compleja. La construcción de unas conclusiones se puede realizar a partir de la compilación de los aspectos más relevantes de cada capítulo. Esto proporciona una visión global del itinerario propuesto. Indudablemente, ya se ha emprendido cierta labor sintética en el devenir de los apartados e incluso se adelantaron conclusiones parciales al término de cada sección. Por esta razón, aunque el apartado final suele reservarse a la elaboración de un sumario de las principales ideas desarrolladas, en este caso no es posible considerarlo una mera relación de claves para leer ni una sinopsis acumulativa de ideas. Desde luego, no hay que soslayar que la conclusión supone una suerte de metarreflexión sobre el recorrido que aquí remata y que permite al / la lector(a) regresar a un nivel de conocimiento que vincule las subjetivaciones residentes en esta tesis —sean artísticas, civiles o investigadoras. Por ello, es preferible observar cómo se ha ido produciendo la maduración del pensamiento y sus resultados en torno a las bases avanzadas en la introducción o en el proyecto de tesis.

El corolario del proceso de investigación sobre Angélica Liddell también viene ocasionado por la propia necesidad de darle punto final a una tesis regida por unos plazos que no dependen exclusivamente de un proyecto de análisis. De hecho, mientras escribo estas líneas, Angélica Liddell ya se habrá embarcado en otro espectáculo e, incluso, en una reflexión ensayística a propósito de *Terebrante,* de la que ya se tiene noticia. Todas estas producciones *nascitura* no formarán parte de esta tesis, debido a la inevitable desactualización del tiempo real de su ultimísima producción. Atenta al ritmo de trabajo de Liddell, las exigencias se multiplican si se pretende una revisión teórica y escénica completa. La hiperproducción de la artista aboca esta tesis a la parcialidad y a una cierta vecindad con una relativa obsolescencia.

Ya se proponía una voluntad aperturista en la introducción y, durante las páginas segmentadas por dicha sección inicial y las presentes líneas, se ha demostrado que esta tesis atiende a los pliegues que se han acoplado sobre el poema en el universo de Angélica Liddell. A lo largo de esta investigación, se ha puesto bajo el foco el trabajo de Liddell con intención de conocer en profundidad sus múltiples prismas. Es destacable la bibliografía que esta creadora genera y no dejan de aumentar las iniciativas de estudio que se ocupan de su trayectoria. Sin embargo, su reconocimiento como poeta y su configuración como autora se han mantenido fuera de los intereses investigadores.

De acuerdo con el capítulo uno, proporcionar un marco de pensamiento para la tesis centrado en la idea de *autora*, extensible a todos los capítulos posteriores, es imprescindible (Pérez y Torras). A medio camino entre la pragmática, la retórica, el análisis del discurso y la sociología, la noción expandida de *ethos,* de origen aristotélico y con actualización en Goffman y Bourdieu, se relaciona con las proyecciones de sí, controladas o no por el discurso, con implicaciones reales (Maingueneau y Amossy). Más englobadora es la *postura*, textual y contextual, ligada a todo artista, independientemente de si es consciente de tenerla o no, o de si se molesta en cultivarla o no (Meizoz). En concreto se coligen los siguientes aspectos de la

postura de autora de Angélica Liddell: la propia Liddell subyace a todas las facetas profesionales de su trabajo, sea directora de escena, experta en vestuario, actriz, escritora de textos, etc. Constructora de todos los prismas que la componen —sean vitales, artísticos, profesionales, conductuales—, estos son los "adecuados" para devenir en la artista que es. De este modo, parece crearse un vínculo entre el ejercer, el ser y el estar en su posición poética. También existe en torno a Liddell una idea de límite, de equilibrio frágil. Se muestra débil y fuerte en los mismos aspectos, unas intersecciones que apuntan a otro aspecto: esta fragilidad viene estimulada por una sensibilidad extrema a la vulnerabilidad propia y de los demás, el dolor como algo personal, como si fuera algo inmanente. Esto la hace más perceptora de lo monstruoso o lo animal, fuera del pacto social y de lo racional. Igualmente es pertinente hablar de una problemática con el *logos* y la capacidad de acción, que se refleja en el umbral entre vida en la escritura, la vida en escena y la vida civil. De hecho, las fricciones entre palabra y acción atraviesan toda la tesis. Por último, existe una preocupación sobre el origen y la actividad creativa ligada al devenir.

Así, se demuestran las transferencias de claves poéticas que emergen en el comportamiento factual y cómo las conductas y hábitos de la vida civil también pueden aparecer en el poema, por lo cual se enlaza la vida civil con la vida artística. Por tanto, las diversas formas de ser (o incluso, de parecer) en Angélica Liddell son muy cercanas, tanto que en ocasiones se confunden. Además, estos trasvases no quedan sostenidos en los límites del texto o de la actividad literaria, sino que tienen su repercusión (inabarcable) sobre los agentes, prácticas, flujos que componen el campo literario concreto.

Ante tal variedad de matices, se ha manifestado que la denominación del ser artista de Angélica Liddell es compleja y concierne a la labor de creadora de escena, directora de escena o poeta pero, además, se propone el término *hacedora*. Este término permite pensar la identidad autorial desde una perspectiva más amplia, que abre otras posibilidades más híbridas entre artes, no restringidas a lo literario. Esto logra aunar otras bases más propias del arte de acción, que no cierra piezas íntegras. Se basa en la ejecución y el acontecer que implica al Otro. Además, este término valora la idea de la "auto"-construcción: el cuerpo y la idea del "yo", como materia de acción y utilización de sí.

Este primer capítulo no se dedica al poema *per se*. Por ello, después de hablar del marco teórico, la (estética de la) autoficción articula un eje de tensión central que salpica a la biografía autoescrita y a lo testimonial. En este punto, la autoficción (teatral) traba el vínculo de las experiencias personales al universo creado. Por tanto, ya no se trata solo de lo dicho, sino también de lo mostrado. Todas las intervenciones en los peritextos y en los epitextos recogidas evidencian la alta porosidad entre Angélica Liddell artista y Angélica Liddell hablante —en texto y en entrevistas— y aquellos espacios donde existieran reflexiones en torno a la poesía que confirman las ideas posturales señaladas.

El *ethos* también se relaciona con el tono y la corporalidad y, al tener en cuenta que la exposición pública de Liddell también es en escena, el cuerpo y el trabajo escénico son importantes, desde un enfoque teatral expandido en sus ambiciones (Sánchez, Plana, Cornago). Por un lado, hay que tener en cuenta que Lehmann propone que el proceso dramático ocurre *entre* los cuerpos, mientras que el posdramático o performativo, en los cuerpos (2013, p. 351). Se atiende a cómo se trabaja el despertar de los afectos y la "enfermedad" del espectador (Ticineto Clough y Probyn) con el marco de valores y normas que integran el pacto social, el cual es violentado brutalmente, en pocas palabras, sea por plasmar lo más oscuro de la

humanidad, por los reclamos a los asesinos en busca de la belleza o por crear rituales y liturgias escénicas en sociedades desritualizadas. Por otro lado, enunciativamente el monólogo y la plétora son los mecanismos para introducir los *ethea,* que se acercan todas las textualidades. Esto se relaciona con la presencia equilibrada que debe existir entre argumentar desde los *ethea* dedicados a la credibilidad del orador con una voz convincente o desde el *pathos* y el impacto en el espectador, no tanto desde el *logos,* relativo al razonamiento. Así se recurre a la variedad de *ethea*, de presentaciones del enunciador, en pos de influir en el otro y trabajar sensibilidades. La dinámica enunciativa más cultivada en Liddell es la compuesta por un "yo" —la identidad enunciadora— y un "tú" —la relación con el otro.

Angélica Liddell es respetada como referente de la escena occidental actual, pero su trabajo como poeta no la ha hecho sobresalir tanto, por haber recibido menos atención y reconocimiento crítico. Por ello, hay que atender a un panorama literario-espectacular más integrado. El gran debate que abre el capítulo dos es la información contenida en la pregunta "¿qué o quién actúa una escritura?", es decir, qué es decir la escritura, a quién o qué lengua sujeta el poema. Es de gran interés saber cuál es el proceder de la poesía —en términos generales— en este tejido de implicaciones entre obra y su autor, las particularidades que aporta el poema, así como su aparición o su uso en el universo de Angélica Liddell.

Todo el planteamiento teórico de esta tesis rehúye teorías de la inmanencia del poema. En cambio, prefiere las líneas sistémicas que aportan planteamientos de la sociopoética. Realmente no existe una diferencia sustancial entre textualidades; es más, incluso parece que aquello que es editado como poesía muchas veces tenga un carácter residual de la creación escénica, tras el proceso en el que el texto se descompone en los ensayos. De algún modo, todo parece albergar la potencialidad de convertirse en discurso performativo. Tal vez sean una excepción de esto las últimas publicaciones —*Guerra interior* y *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve*.

En la esfera editorial, los textos reciben una atención exclusiva en la página o formatos que recuerdan la importancia del blanco de la página o el fragmento poético, pero hay más. Se demuestra que aquello que es editado como poesía en Liddell aún sigue conservando muchos matices tradicionales del poema lírico, tales como cierta conexión con lo vivencial y hasta cierto punto también existe una enunciación mimética con el discurso en primera persona. En Angélica Liddell, la enunciación de tintes biográficos entra en conflicto con lo teatral en la medida en que puede hacer emerger el término de la autoficción, incluso al ser constructora de escena. Sin embargo, en contacto con la poesía, sí que activa los mecanismos de una tradición lírica que absorbe, bajo unos parámetros de porosidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, cualquier poema. También Liddell desarrolla *ethea* muy coherentes con la expresión del ciclo de inquietudes que le perturba en cada etapa y esta sincronía, no tanto la pluralidad de los *ethea*, forma parte de los presupuestos de la poesía lírica.

Seguramente el alto grado de especificidad literaria y de esta "poeticidad lírica" en los poemas, en tanto conceptos construidos por la tradición literaria y escudados en el canon poético, son los que inducen a asociar una reducción de ideas a lo que es la poesía. Esto revela el inconsciente epistémico que priorizan los editores que definen determinados libros de Liddell como poesía. De hecho, aunque los libros tengan apelaciones a la poesía o la poética, incluso parece que reciben tal nominación por el tono, por la retórica o por el lenguaje que se le asocia al poema, cuestiones que, en realidad, son bastantes tópicas desde la perspectiva de la poesía lírica y están superadas por el pensamiento teórico contemporáneo.

Por otro lado, si la iniciativa de Liddell en escena es la transformación individual profunda tras asistir al acontecimiento, a lo efímero y al ritual, en principio no podría realizarse en los mismos términos en su poesía, si esta no llega a su performatividad completa. En su ser en el libro, la poesía de Liddell exige su propio proceso de lectura literaria al insertarse en una tradición que ha recibido una enorme prolificidad de enunciaciones del "yo". La potencialidad de performarse y de ser parte de la escena es lo que la escinde de esta etiqueta.

No obstante, si el debate es la predisposición especial en la recepción que se le asocia a la poesía, no es algo tan explícito. Por un lado, no se tiene en cuenta una preparatoria especial, ya que tampoco la cercanía a lo teatral exige esta predisposición. Por otro lado, optar por lo poético en tanto cercano a lo subversivo, a un lenguaje especial, puede inducir una lectura desde los parámetros de la tradición lírica. Así, se evidencia cómo se ha creado la idea de poesía y cómo se relaciona con otras variantes artísticas y cómo se trabaja en lo escénico.

Otras líneas que alejan a Liddell de consideraciones líricas absorbentes se basan en que la marca de primera persona no tiene por qué designar al sujeto hablante o, al menos, no constantemente a un único prisma que el sujeto hablante contiene o que identifica al enunciador. La conciencia individual enunciativa es una expresión fragmentaria, aunque tenga mucho de vivencial. También la ficcionalidad evidencia grietas en la enunciación mimética con la "identidad autorial". De ahí nacen las voces o en un sentido más detallado, los *ethea.* Al mismo tiempo, la variedad de prismas enunciativos cuestiona el régimen de unicidad de la voz poética. La evidente presencia dialógica —aunque no siempre culminada— es fundamental para huir de su reduccionismo romántico. Es más, en cuanto a la producción de los *ethea* en escena y en el poema, no parece probable que se produzcan desde lugares demasiado lejanos, de hecho, la mayor parte de las veces parecen compartir un mismo sustrato en Liddell.

A pesar de las contribuciones filosóficas, teóricas y críticas para avanzar hacia otro(s) modelo(s) de poeticidad, en Angélica Liddell los poemas no logran escindirse completamente de cierta raíz lírica matizada, pero tampoco comulgan firmemente con todos sus principios. Hay que considerar todo esto desde una idea de literatura expandida, con lo cual se diluyen los espacios de prestigio en los que tradicionalmente se había situado para explorar otros entornos y las dinámicas de legitimación que habitualmente se le han asociado al poema. Esto apunta a la consolidación de nuevas formas de pensar lo literario y lo espectacular. Mención aparte merece lo "performancístico", término que permite revisar la "realización" o "ejecución" de la palabra en poesía, la potencialidad performativa del poema —que sobrepasa la función "recital". Si bien los poemas en el poemario no pueden ser actos enunciativos, acción enunciativa al no llegar a la encarnación y ni a su performa (Meizoz, 2013, p. 259), sí están dispuestos a performarse, aunque no se alcance dicha realización. Esta situación enunciativa no produce el acontecimiento ni la transformación por sí misma pero sí tiene la potencialidad de llegar a hacerlo.

Otro de los mayores hallazgos de esta tesis y del capítulo dos se centra en descubrir en Liddell una artista cuya imagen y postura es híbrida, abierta tanto la idea de sacerdotisa, chamana, casi profética hacia el futuro, como hacia una imagen moderna decimonónica. Así, ambas vertientes conviven y permiten hacer un repaso de la presentación (artística) de sí sobre la dinámica de su poética que se enlaza muchas veces con la vida civil. Por un lado, es evidente que existen en ella enunciaciones que la asocian a la *yo anciana*, la que se crea envejecida, la que acumula siglos de antigüedad. Esta idea de *arcaica*, que al mismo tiempo mira al futuro y predice, logra albergar matices de niñez. Por otro lado, la presentación de sí que (re)crea a la *artista solitaria*, a la *artista suicida* y a la *artista decadente* también compone su presentación

de sí. Todas las aproximaciones a la modernidad estética no se toman ni se reproducen de manera literal, sino que se adaptan y se elige de ellas lo más interesante. Así convergen lo viejo y la novedad, cuestión que se traslada a otros ámbitos y que se sostiene, por ejemplo, sobre su propia investigación léxica o sobre la convivencia de modalidades creativas más clásicas — de teatro y de poesía— junto a las contemporáneas —performativas.

La tercera gran aportación del capítulo dos deviene de la visión de Liddell en un sistema espectacular pero también literario —es decir, con impresiones, ediciones, mercantilizaciones e impactos del sistema capitalista. Esto concibe también atención crítica, inserción en una tradición de lectura librocéntrica, etc. Es decir, un tratamiento de la materialidad de la literatura y de los riesgos que corre una primera persona del singular es evidente. Se debe hablar del "constructo Angélica Liddell" que reparte el compromiso de su "ser" y "estar en escena, en poemas" entre heterogéneas agencialidades y enunciaciones, sean propias o ajenas, coherentes con su situación sistémica.

De cara a la segunda mitad de la tesis, los planteamientos de la construcción de postura, de presentaciones de sí y de *ethea* activos requieren una situación; lo que Meizoz denominó "escena englobante" para la construcción del acto discursivo (2015, p. 17). Esto es lo que hacen los capítulos tres, cuatro y cinco; proporcionar marcos de pensamiento para analizar cómo emerge el discurso, todos ellos marcados por grandes preocupaciones filosóficas, como la política, la estética-ética y la trascendencia. Así, se relevan enunciaciones múltiples, es decir, existen numerosos *ethea* que atraviesan los poemas de Liddell, agrupados bajo obsesiones de la artista.

Por otro lado, el análisis intertextual ayuda a dibujar la constelación de vínculos que entabla la posición de Liddell en el sistema artístico. No hay que olvidar que situar sistémicamente a Angélica Liddell entre el campo de lo literario y lo espectacular implica también observar cómo se construyen las conexiones, enunciativas o no, con otros artistas y así crear una serie de influencias. En su vertiente de poesía, destacan Emily Dickinson, Teresa de Jesús y Pier Paolo Pasolini. El paralelismo con la poeta estadounidense reside en la decisión del aislamiento personal y en el alejamiento de las dinámicas del mundo que la rodea para aportar su propia visión del mundo en su creación. Por su parte, Teresa de Jesús y Pasolini se sitúan en posiciones lejanas: respectivamente, por un lado, la mística católica tradicional para priorizar la lectura amorosa de la enunciación poética, mientras que, por otro lado, se observan las sediciones y los desafíos fundamentales a una ortodoxia religiosa ligadas a la palabra. En la parte escénica, Romeo Castellucci conecta con Liddell en la exploración de una nueva mirada al mundo que cada uno lleva por un camino: Castellucci mediante sus proyectos de pedagogía del espectador y Liddell por su creación de vocabulario para defenderse. El enlace con Rodrigo García tiene que ver con la displicencia y la descortesía enunciativa para mostrar la cara oscura del ser humano. Acorde a la variedad de escrituras que cultiva Liddell, se tuvo en cuenta a Carlos Marquerie, con un dialogismo y una estética en el poema muy similares en motivos y atmósferas, y a Jan Fabre, que demuestra versatilidad enunciativa en sus diversas escrituras del yo.

Lo político se constituye como marco fundamental para pensar la poesía en la actualidad, especialmente desde los marcos de pensamiento de resistencia a la fagocitación neoliberal y de la filosofía posmarxista (Foucault, Rancière, Marcuse). El principal criterio ordenador del tercer capítulo se apoya en la distinción entre la barbarie normativizada y reconocida como tal —por ejemplo, los genocidios en masa o los campos de concentración principalmente europeos— y

la barbarie no identificada como tal —los abusos de la economía neoliberal, la inmigración, el machismo, los horrores en zonas del mundo que, en el sistema, son relegados a la invisibilidad (Méndez Rubio, Butler).

Aunque el interés de la tesis se concentra en el poema, el espacio que se le concede a la escena en este capítulo es mayor porque lo teatral es la esfera del choque entre la exposición de sí y el Otro: en primer lugar, porque implica poner el cuerpo, un compromiso muy serio en Liddell y, en segundo lugar, porque en escena se reúnen todos los agentes en torno al dolor. La escena es espejo donde se piensa en la colectividad y lo político, especialmente en referencia al Estado o las dinámicas sistémicas, incluso al consumo de violencia. Además, la filosofía de otros proyectos creativos y compañías teatrales que huyen del logocentrismo es importante. Este capítulo investiga el despertar en el espectador, principalmente desde la escena, de las certezas de que es un monstruo, de que la humanidad es frágil y de que es necesaria otra idea de humanidad para seguir avanzando. El compromiso se engarza con la rabia y la indignación y pone en riesgo lo corporal. Los *ethea* que trabaja Liddell son la incivil y la desposeída, cercanos a los llamados seres marginales. La forma de mostrarse, es decir, la construcción de *ethea* en este caso entronca con dos figuras de la tradición literaria y civilizatoria: los locos y los bufones, ambos seres situados al margen del pacto social y considerados "menores", los que nunca han podido portar plenamente el estatuto de persona. Ambos se mostraban de cara al resto de la humanidad, tal y como Liddell construye los *ethea* que se exponen al Otro, incluso en el poema. Aun así, esto no deja de tener trasuntos sobre su postura, como la voluntad de hacer un diccionario para reoriginar el léxico útil. La desconfianza de lo colectivo y la única credibilidad del individuo pensante y sintiente da lugar a la huraña, un *ethos* por decisión propia para separarse de dinámicas sociales.

Si algo queda claro es la necesidad de ampliar la noción de *monstruosidad* (Burke, Nietzsche, Molinuevo). La actualización del concepto se ha hecho efectiva de la mano de Calabrese en los últimos tiempos. De acuerdo con el debate entre estética y ética, la idea de monstruo es el recurso común que atraviesa todos los contenidos del capítulo cuatro. Se trata tanto al monstruo clásico solitario como al monstruo en sociedad y aquí se introduce la idea de lo real (Žižek, Sánchez, Martin, Foster). El problema de la belleza y el horror se relaciona con la convivencia irresuelta de la humanidad con todo lo que la misma se niega a aceptar, todo lo que sistemáticamente rechaza.

Enunciativamente, los *ethea* serán la envejecida / la no elegida, es decir, la que no es la víctima ni forma parte de la juventud, la (no) madre y la asesina o criminal en potencia. Todo esto posee un trasfondo que influye en la Liddell civil, con lo que se multiplican los puentes que conectan vida artística y vida civil. De hecho, la responsabilidad sobre la génesis de las palabras asociada a la lengua que crean la catástrofe, el atentado o, incluso, la obra artística también demanda reclamos. De este modo, la poesía es monstruosa, al integrar parte de la estirpe que Angélica Liddell legará al mundo y sirve para hacer una metarreflexión sobre todo su bagaje creativo, donde se ha rechazado la idea de los progenitores e incluso la idea de la supervivencia de la especie basada en la reproducción. Por tanto, este capítulo cuestiona el acto de seguir creando, lo cual lleva a Liddell hacia la destrucción que, a su vez, también es materia creativa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este capítulo, hay dos aportaciones teóricas que sirven para acercarse a estos planteamientos: lo prodigioso y lo sublime destructivo. En cuanto a lo primero, la visión del concepto en toda su amplitud permite integrar más nociones no restringibles a lo monstruoso,

abierto a la concepción de destrucción donde es creación: a la génesis de poemas donde se querrían destruir. Se trabaja la idea de vivir con las consecuencias de (no) tener descendencia —o acervo artístico. Igualmente, en la muerte de los progenitores de la propia Liddell también se encuentra más materia prima de reflexión. En segundo lugar, lo sublime destructivo es interesante en Liddell al trabajar actos no éticos transformadores. La suspensión de la ética permite la exploración de entornos destructivos, que abordan directamente el mal, para así transitar hacia la exposición a algo que transforme al ser humano.

Dentro de las aportaciones del pacto social, la elección de la corrección y de la productividad definen a las sociedades occidentales. Por ello, el último gran bloque filosófico es la religión, la trascendencia y la espiritualidad. El quinto capítulo se dedica al repaso por la raíz religiosa judeocristiana y a los ejercicios de sedición, los cuales ocupan gran parte del marco teórico concreto (Bataille, Girard, Agamben). Además en Liddell, es importante reseñar el lugar del sacrificio y la mística como referentes. Si bien en escena la exploración del auto sacramental es vinculante (Valbuena, de Paco), en los poemas se puede percibir una ascesis/ ascestética, una *via lucis* particular (Helgueta).

La enunciación en este ciclo se organiza en torno a dos polos, en formas femenina y masculina. Por ello, lo más sencillo es situarlas en un "Ella" y en un "Él", pero cada uno tiene sus matices: en el caso de "Ella", se aclara que se entabla un diálogo con la voz masculina. Aglutina en torno a sí *ethea* más místicos tradicionales como la sierva, la esposa, la que espera y la abandonada, mientras que también explora unas claves propias como la amada no sumisa, sino la que elige, la frustrada y la violenta. Por su parte, él tiene líneas de deidad, esposo y humano marginal.

La importancia del amor subyace a esta parte; es el afecto más presente en este apartado y en la construcción de su "vía lucis". En su aproximación a la mística, Zambrano había señalado que "la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. […] El filósofo a la altura en que Platón había llegado, tenía que mirarla con horror, porque era la contradicción del logos en sí mismo al verterse sobre lo irracional" (1996, p. 47). En este capítulo, existe un intento de recuperación de la poesía como canto, como salmo para así reflexionar acerca de lo trágico, de lo mítico y del lugar de la escritura.

Si bien en el capítulo anterior se promulgaba un lugar del origen en la impureza y una aspiración de repensar el origen, en este apartado existe un deseo de infinito, de volver a la creación de uno mismo de nuevo, más consciente de que la humanidad ha centrado sus objetivos sobre la descendencia y el pacto social. Se asienta y consiste en encontrar en la destrucción una creación, como un pliegue tras otro. En la vida artística parece ya apuntarse ese retorno, ese origen constante que se regenera. Para ello, el desierto, el desasimiento, la frecuencia del motivo del Génesis y el conflicto con la palabra —el (no) ser palabra— son fundamentales. Desde el ser destruido y de la destrucción, se registran otras posibilidades de vivir y matar seguidamente. Esto implica un universo artístico abierto a la suma de pliegues.

Cerrar no significa clausurar, es más, acorde a lo revisado en Angélica Liddell, tan solo es un origen. Buena prueba de ello se encuentra en la íntima coherencia de sus últimos poemarios, ya que cada uno de estos se presenta vinculado al siguiente mediante algunos detalles sutiles como referencias bíblicas o vivencias. Sin ir más lejos, el apartado final de *Via Lucis*, titulado "Nunca es la muerte", finaliza con una fórmula muy significativa que insiste en esta circularidad: "Dicen que estoy viva. Dicen que Nunca Es la Muerte" (2015, p. 55). Resulta evidente, pues, la conexión con *Dicen que Nevers es más triste*, publicación surgida al amparo

del dolor y del luto. Su apelación a la *yihad* supone un nuevo umbral entre esta obra y *Guerra interior*, que referencia a la lucha interior de cada uno. A su vez, en este poemario se recogen diversas citas de la Biblia, que van trazando el camino hasta *Veo una vara de almendro, veo una olla que hierve*, título que dialoga literalmente con el libro del profeta Jeremías y que supone la última parada en la singladura poética de Angélica Liddell hasta la fecha. Así pues, las creaciones más recientes de la autora revelan los procesos en los que la autora se ovilla, se canibaliza, se expande y se comprime de nuevo, siempre hacia un despliegue. De hecho, el verbo "plegar" es congénere de "perplejo" en su étimo latino. Leídas en paralelo las dos palabras, sugieren una afinidad semántica respecto a la intensidad del caos, que es abertura. En este sentido, en vez de solventar los numerosos repliegues y despliegues de la autora, he preferido hablar de sus "perplejidades" para observar cómo se trenza cada uno de los poemarios hasta su próximo retorno.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. CONCLUSIONS AND RESULTS

Closing the argumentative lines to which so many pages have been devoted is a complex task. The construction of conclusions can be achieved from the compilation of the most relevant aspects of each chapter. This provides an overview of the proposed itinerary. Undoubtedly, some synthetic work has already been undertaken in the evolution of the subsections and even partial conclusions were advanced at the end of each chapter. For this reason, although the final section is usually reserved for the preparation of a summary of the main ideas of a work, in this case it is not possible to consider it as a mere list of reading cues or a cumulative synopsis of ideas. Of course, it should not be overlooked that the conclusion can be a kind of meta-reflection on the route that ends here and that allows the reader to return to a level of knowledge that links the artistic, everyday or scientific subjectivations present in this dissertation. Therefore, it is preferable to observe how the ripening of thought and its results has been taking place from the bases proposed in the introduction or in the PhD project.

The following corollary of our research process on Angélica Liddell is also derived by the need to conclude a dissertation restricted by deadlines that do not depend exclusively on an analysis project. In fact, as I write these lines, Angélica Liddell will have already launched on another performance and even on an upcoming essay on *Terebrante*. All these *forthcoming* productions will not be part of this thesis, due to the inevitable real-time outdate of her latest production. Considerating Liddell's work pace, the requirements for an up-to-date comprehensive analysis are even stricter if a complete theoretical and scenic review is intended. Liddell’s extraordinary output leads this thesis to incompleteness and a certain obsolescence.

An open-minded outlook was already proposed in the introduction and, during the pages between that initial section and the present lines, it has been shown that this dissertation pays attention to the folds which appear on the poem in Angélica Liddell’s universe. Throughout the present research, Liddell's work has been put under the spotlight with the aim of knowing in depth her multiple prisms. The bibliography that has emerged around Liddell is remarkable and the studies dealing with her oeuvre continue to increase. However, her recognition as a poet and her configuration as an author have remained outside the research lines on her work.

Chapter one underscores the necessity of providing a theoretical framework for a dissertation focused on the idea of *author* (Pérez and Torras). This is also relevant to all subsequent chapters. At the crossroads between pragmatics, rhetoric, discourse analysis and sociology, the expanded notion of *ethos* (from its origins in Aristotle to its updates by Goffman and Bourdieu) is closely related to projections of the self (which may or may not be controlled by discourse) with real implications (Maingueneau and Amossy). By contrast, the notion of textual and contextual *posture* linked to every artist is more inclusive, since it operates regardless of whether the artist is aware of having it or not, or whether he/she bothers to cultivate it or not (Meizoz). Specifically, the following aspects of Angélica Liddell’s authorial position are highlighted: Liddell supervises all the professional aspects of her work, from theatre director to costume expert, actress or author of texts. Liddell constructs all the prisms

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

that compose her —either vital, artistic, professional or behavioral. These, in turn, are "suitable" to become the artist that she is. Thus, a link seems to appear between exercising and being in her poetic position. In addition, an idea of limit or fragile equilibrium exists around Liddell. She seems weak and strong in the same aspects, a series of intersections that point to another aspect: her fragility is stimulated by an extreme sensitivity to both her own and the others' vulnerability, to pain as something personal, as if it were something immanent. This makes Liddell more perceptive of the monstrous or the animal, outside the social pact and the rational. It is also pertinent in this context to speak of a problem with the *logos* and the capacity for action, which is reflected on the threshold between life in writing, life on stage and everyday life. In fact, the frictions between word and action run through the entire dissertation. Finally, the present work reflects on the concern about the origin and the creative activity linked to becoming.

Thus, the transfers of poetic keys that emerge in factual behavior are shown. At the same time, the present work reflects on how the behaviors and habits of everyday life can also appear in the poem and how the former is linked to artistic life. Therefore, the various ways of being (or even of seeming) in Angelica Liddell stand very close, to the point that sometimes they are confused. In addition, these transfers are not sustained within the limits of the text or literary activity but have their (extensive) impact on the agents, practices and flows that compose an specific literary field.

Faced with such a variety of nuances, it has been stated that Angélica Liddell's way of being an artist is complex and comprises the duties of theatre director, *metteuse en scène* or poet. In addition, the term *hacedora* / 'maker' has been proposed. This term allows us to think about authorial identity from a broader perspective, which opens up other more hybrid possibilities between the arts, and is not restricted to the literary. This manages to combine other bases more typical of action art, which does not conclude entire pieces. The term *hacedora* is based on the execution and the event that involves the Other. In addition, this denomination places value on values the idea of "self"-construction: i.e., the body and the idea of the "I", as a matter of action and use of the self.

This first chapter is not dedicated to the poem *per se*. After discussing the theoretical framework, (the aesthetics of) autofiction articulates an axis of central tension which extends to the autobiography and the testimonial. At this point, (theatrical) autofiction constructs the link between personal experiences to a created universe. Therefore, this idea is no longer restricted to just what has been said, but also involves what has been shown. All the interventions in the collected peritexts and epitexts collected show the high porosity between Angélica Liddell as an artist and Angélica Liddell as a speaker —in text and in interviews— as well as between those spaces containing reflections on poetry that confirm her postural ideas.

Liddell's *ethos* is also related to tone and corporality. Given that Liddell's public exposure also takes place on the stage, the body and scenic work are relevant from an ambitiously expanded theatrical approach (Sánchez, Plana, Cornago). On the one hand, Hans-Thies Lehmann proposes that the dramatic process occurs *between* bodies, while the postdramatic or performative takes place *in* bodies (2013, p. 351). Attention is paid to how the awakening of the affections and the "illness" of the audience (Ticineto Clough and Probyn) interacts with the framework of values and norms that make up the social pact. The latter is, to put it succinctly, brutally violated in order to capture the darkest side of humanity, to reflect the claims of murderers in search of beauty or to create rituals and scenic liturgies in deritualized societies.

On the other hand, the monologue and the plethora are the ennunciative mechanisms to introduce the *ethea* which approach all the textualities. This is related to the balanced presence that must exist between arguing from the *ethea* dedicated to the credibility of the speaker with a convincing voice or from the *pathos* and the impact on the audience, not so much from the *logos*, related to reasoning. Thus, a variety of *ethea*, i.e. of presentations of the enunciator, emerge in order to influence the other and operate sensitivities. The most common enunciative dynamic in Liddell's work is that composed of an "I"—the enunciating identity—and a "you"—the relationship with the other.

Angélica Liddell is a respected figure in today's Western theatre scene. However, her work as a poet has received considerably less critical attention and recognition. The present dissertation endeavors to depict a more integrated literary-spectacular panorama. The main debate that opens chapter two is related to the information contained in the question "what or who *acts* a writing?", that is, what does it mean to *enunciate* writing, and what (or whose) tongue does the poem hold. It is crucial to know what the procedure of poetry is —in general terms— in this fabric of implications between a work and its author, as well as the particularities that the poem brings in, and its appearance or its use in the universe of Angélica Liddell.

The whole theoretical approach of the present dissertation avoids the theories of the poem's immanence. Instead, the systemic lines provided by sociopoetics are preferred. There is no substantial difference among different textualities; moreover, it even seems that what is edited as poetry often has a residual character of scenic creation after the process in which the text is decomposed in essays. In a sense, everything seems to harbor the potential to become performative discourse. Perhaps Angélica Liddell's latest publications —*Guerra interior* and *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve*— are an exception to this.

In the publishing sphere, texts receive exclusive attention on the page or formats that evoke the importance of the white of the page or the poetic fragment, but there is more. What is edited as poetry in Liddell's work still retains many traditional nuances of the lyrical poem, such as a certain connection with experience as well as —to some extent— a mimetic enunciation of first-person discourse. In Angélica Liddell's work, the biographically tinged enunciation sometimes conflicts with the theatrical to the extent that it may provoke, even in her work as a *metteuse en scène*, the emergence of the notion of autofiction. However, Liddell's enunciation, in contact with poetry, does in fact activate the mechanisms of a lyrical tradition that absorbs any poem under parameters of porosity between the subject of the enunciation and the subject of the statement. Liddell also develops *ethea* which are coherent with the expression of the cycle of her concerns in each period. This synchrony, rather than the plurality of *ethea*, is part of the basis of lyric poetry.

Surely, it is the high degree of literary specificity and "lyrical poeticity" in her poems, as concepts built by the literary tradition and buttressed by the poetic canon, which may induce us to associate a reduction of ideas to what poetry is. This reveals the epistemic unconscious prioritized by publishers who define some of Liddell's books as poetry. In fact, although these books contain references to poetry or poetics, it may seem that they are classified as poetry by virtue of the tone, the rhetoric or the language associated with the poem. These ideas are in fact clichés derived from the notions of lyric poetry which have been long surpassed by contemporary literary theory.

Furthermore, if Liddell's initiative on stage consists in the profound individual transformation after the event, the ephemeral and the ritual, this process could not take place in

the same terms in her poetry if the latter does not reach its full performativity. In its being-in-the-book, Liddell's poetry demands its own process of literary reading by inserting itself into a tradition that has received an enormous prolificacy of enunciations of the "I". The potential to perform / be performed and to be part of the stage is what separates her poetry from this label.

However, if the debate consists in the special predisposition in the reception that is associated with poetry, this question becomes less explicit. On the one hand, a special high preparedness is not taken into account, since neither does the proximity to the theatrical require this predisposition. On the other hand, to conceive of the poetic as close to the subversive or to a special language may induce a reading from the parameters of the lyrical tradition. Thus, it becomes apparent how the idea of poetry has been created and how it is related to other artistic varieties as well as how it is developed on stage.

Far from absorbing lyrical considerations, other non-lyric lines in Liddell's work include the fact that the first-person marker does not necessarily designate the speaking subject or, at least, not always a single prism contained in the speaking subject or which may identify the enunciator. Individual enunciative consciousness is a fragmentary expression, although it may have a lot to do with experience. Fictionality also shows breaks in the mimetic enunciation with the "authorial identity". Hence the voices, or, in a more detailed sense, the *ethea*, are born. At the same time, the variety of enunciative prisms questions the regime of unicity of the poetic voice. The evident dialogical presence —although not always completed— is fundamental to escape from its romantic reductionism. Moreover, as regards the production of the *ethea* on scene and in the poem, it does not seem likely that they are produced from places too far away; in fact, most of the time they seem to share the same substrate in Liddell's work.

Despite the philosophical, theoretical and critical contributions to move on towards (an)other model(s) of poeticity, Angélica Liddell's poems are not fully separated from a certain nuanced lyrical root, but neither do they firmly agree with all their principles. The present dissertation considers this from the standpoint of an idea of expanded literature, out of the prestigious spaces in which literature had traditionally been placed in order to explore other environments and the dynamics of legitimation that have usually been associated with the poem. This points toward the consolidation of new ways of thinking about the literary and the spectacular. In this sense, "*performancístico*" ('performancistic') deserves special mention as a term that allows to review the "realization" or "execution" of the word in poetry, the performative potentiality of the poem —which surpasses the function of the "recital". Although the poems in poetry books cannot be enunciative acts or enunciative action since they cannot reach incarnation or performance (Meizoz, 2013, p. 259), they are willing to be performed, even if such realization is not achieved. This enunciative situation does not produce any event or the transformation by itself but it does have the potential to do so.

In addition, the present dissertation in general and chapter two in particular focus on discovering in Angélica Liddell an artist whose image and posture are hybrid, open both to the near-prophetic idea of the priestess or the shaman, and to a modern nineteenth-century image. Both sides coexist and allow a review of the (artistic) presentation of herself on the basis of the dynamics of her poetics, which is often linked to everyday life. On the one hand, it is evident that there are enunciations in Liddell's work that associate it with the *old self*, the one that is created as already aged and that accumulates centuries. This idea of the *archaic woman*, which at the same time looks towards the future and predicts it, is also tinged by childhood. On the other hand, the presentation of the self that (re)creates the *lonely artist*, the *suicidal artist* and

the *decadent artist* also composes Liddell's presentation of herself. All approaches to aesthetic modernity are not taken or reproduced literally. Instead, they are adapted, with only the most interesting notions being chosen from them. Thus, the old and the new converge and are transferred to other areas. This idea is sustained, for example, on her own lexical research or on the coexistence of more classical creative modalities —of theater and poetry— along with the contemporary performative ones.

The third main contribution of chapter two comes from Liddell's vision since a spectacular but also literary system, which includes prints, editions, commercialization and the impacts of the capitalist system. This also deserves critical attention, the insertion within a tradition of book-centric reading, etc. Thus, a treatment of the materiality of literature and of the risks incurred by a first-person singular are evident. The present dissertation studies the "Angelica Liddell construct" that distributes the engagement of her "being" and her "being on stage or in poems", or between heterogeneous agency and her own enunciations or those of others which are consistent with her systemic situation.

The second half of the thesis requires a discussion of approaches to the construction of posture, of presentations of self and of active *ethea,* that is, what Meizoz called a "globalizing scene" for the construction of the discursive act (2015, p. 17). Thus, chapters three, four, and five provide a series of theoretical frameworks to analyze the emergence of discourse from the perspective of philosophy, politics, aesthetics-ethics and transcendence. In so doing, multiple enunciations are revealed: there are numerous *ethea* in Liddell's poems, grouped under the obsessions of the artist.

Moreover, intertextual analysis helps to trace the constellation of links that Liddell's position establishes in the artistic system. We must bear in mind that placing Angélica Liddell systemically between the field of the literary and the spectacular also implies observing how connections, either enunciative or not, are built with other artists, and how a series of influences are thus establish. Emily Dickinson, Teresa of Jesus and Pier Paolo Pasolini stand out among Liddell's poetic influences. The parallel with Dickinson lies in Liddell's decision of personal isolation and in the departure from the dynamics of the world around her to contribute her own vision of the world in her creation. Teresa of Jesus and Pasolini are in distant positions: the former as figure of traditional Catholic mysticism which prioritizes the loving reading of poetic enunciation, while the latter represents the seditions and the fundamental challenges to religious orthodoxy linked to the word. In theatre, Romeo Castellucci shares with Liddell the exploration of a new gaze towards the world which nevertheless takes each of them takes on different a path: Castellucci follows his projects of pedagogy of the audience whereas Liddell sets out to create a vocabulary to defend herself. Liddell's link with Rodrigo García goes back to the displeasure and the enunciative discourtesy which show the dark side of human being. Taking into account the variety of writings cultivated by Liddell, Carlos Marquerie and Jan Fabre were included in the analysis. While Marquerie shares with Liddell a very similar dialogism and aesthetics in the motifs and atmospheres, Fabre demonstrates a similar enunciative versatility in his various writings of the self.

The political constitutes a fundamental framework for thinking about poetry today, especially from the initiatives of post-Marxist philosophy and the resistance to neoliberal hegemony (Foucault, Rancière, Marcuse). The main principle of the third chapter is based on the distinction between recognized barbarism —for example, mass genocides or mainly European concentration camps— and unrecognized barbarism, that is, the abuses of the

neoliberal economy, immigration, sexism and machismo, as well as the horrors in areas of the world relegated to invisibility in the global system (Méndez Rubio, Butler).

Although the focus of the present dissertation is chiefly directed towards Liddell's poetry, the third chapter pays special attention to her stage works. The theatrical is the sphere of the encounter between the exhibition of oneself and the Other: firstly, because it implies "poner el cuerpo" (Sánchez), a very serious engagement for Liddell; and, secondly, because all the agents gather around pain on stage. The stage is a mirror which allows us to think about the collectivity and the political, especially in reference to the State, systemic dynamics, or even to the consumption of violence. In addition, the rationale of other creative projects and theater companies that escape from logocentrism are considered. This chapter investigates the awakening of the audience members of the certainties that each of them is a monster, that humanity is fragile and that another idea of humanity is necessary to keep on moving forward. Engagement is linked to rage and indignation and puts the corporeal at risk. Liddell's work investigates the uncivil and the dispossessed *ethea* in society, close to the so-called marginal beings. The way of showing oneself, that is, the construction of *ethea* in this case connects with two figures of the literary and civilizational tradition: the madmen and the buffoons. Both are beings located outside the social pact and considered as "minors", i.e. they have never been able to fully obtain the status of "person". Madmen and buffoons were shown face to face with the rest of humanity, just as Liddell constructs the *ethea* that are exposed to the Other, even in her poetry. Nonetheless, this does not cease to pose questions about her posture, such as the will to create a dictionary to re-originate useful lexicon. The distrust towards the collectivity and the only credibility of the thinking and feeling individual gives rise to "a sullen *ethos*" derived from her own decision to separate herself from social dynamics.

The need to expand the notion of *monstrosity* (Burke, Nietzsche, Molinuevo) is obvious. In this sense, Omar Calabrese has updated this concept in recent times. According to the debate between aesthetics and ethics, the idea of the monster is the common resource that runs through chapter four. This notion refers both to the classic lone monster and the monster in society, and in so doing the idea of the real is introduced (Žižek, Sánchez, Martin, Foster). The problem of beauty and horror is related to the uneasy and unsolved coexistence of humanity with everything that it refuses to accept and everything that it systematically rejects.

Enunciatively, Liddell's *ethea* are "the aged woman" / "the unchosen woman", that is, the one who is not a victim and is no longer young, "a (not) mother and the murderer or potential criminal". These notions influence the civil Liddell, and in so doing they multiply the links between artistic life and everyday life. In fact, the responsibility for the genesis of the words that create catastrophe, words that may attack. In this way, poetry is monstrous since it makes part of the lineage that Angelica Liddell will bequeath to the world. In addition, it also serves to operate a meta-reflection on all her creative background which serves to reject the idea of the parents and even the idea of the survival of the species based on reproduction. Therefore, this chapter questions the act of continuing to create, which leads Liddell towards destruction which, in turn, is also a creative matter.

This chapter is supported by two main theoretical pillars: the prodigious and the sublime destructive. The vision of the prodigious in its broadest spectrum allows us to integrate more notions which cannot be restricted to the monstrous, a notion open to the conception of destruction from creation and open to the genesis of poems again, even if the goal is to destroy the writing. The present dissertation uses the idea of living with the consequences of (not)

having offspring —or artistic heritage. Likewise, Liddell finds more raw material for reflection in the death of her own parents. The notion of the destructive sublime, on the other hand, allows us to operate with transformative unethical acts. The suspension of ethics allows the exploration of destructive environments and the evil, in order to move towards the exposure to something capable of transforming human beings.

The choice of correction habits and productivity as parts of the social contract define Western societies. There, the last philosophical framework is religion, transcendence and spirituality. The fifth chapter is dedicated to a review of the Judeo-Christian religious roots and the sedition practices, which occupy a large part of the concrete theoretical framework of the present dissertation (Bataille, Girard, Agamben). In addition, the importance of sacrifice and mysticism in Liddell's oeuvre is also highlighted. Although the exploration of the *auto sacramental* plays a major role in Liddell's theatre (Valbuena, De Paco), her poems are permeated by ascesis and *ascaesthetics*, in particular by the *via lucis* (Helgueta).

The enunciation in this chapter is organized around two poles: the feminine and the masculine. Therefore, these may be located in a "She" and in a "He", but each of them possesses its own nuances: in the case of "She", a dialogue is engaged with the male voice. "She" brings together traditional mystic *ethea* such as "the servant", "the wife", the woman who waits and the woman who is abandoned. At the same time, "She" explores some of its own key figures such as the lover not in a submissive position, but as "one who chooses", who is frustrated and may be violent. On the other hand, "He" has the qualities of "the Deity", "the Husband" and "the marginal human being".

The importance of love underpins this chapter: it is the most present affect in this chapter and in the construction of Liddell's "via lucis". In her analysis of mysticism, María Zambrano pointed out that "la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. […] El filósofo a la altura en que Platón había llegado, tenía que mirarla con horror, porque era la contradicción del logos en sí mismo al verterse sobre lo irracional" (1996, p. 47). In this chapter, an attempt is made to recover poetry as song or as a psalm in order to reflect on the tragic, the mythical and the place of writing.

Although in the previous chapter traced a place of origin in impurity was promulgated and an aspiration to rethink origins was announced, this fifth section is defined by a desire for infinity and for the return to the creation of oneself again, after becoming more aware that humanity has focused its objectives on its offspring or on the social contract. This chapter tries to find a creation in destruction, like one fold after another. In artistic life, this return or this self-regenerating constant origin seems to be already appearing. The desert, the unattachment, the frequency of the Genesis motif and the conflict with the word —the (not) being word— are fundamental for that purpose. From being destroyed and from destruction, there are other possibilities of living and killing continuously. This implies an artistic universe open to the sum of folds.

Closing does not mean bringing in a definite closure. According to our reflection on Angélica Liddell, it is only an origin. The intimate coherence of her lastest collections of poems provides proof for this: each of them is linked to the next one through some subtle details such as biblical references or personal experiences. Indeed, the final section of *Via Lucis*, entitled "Nunca es la muerte", ends with a very significant formula that insists on this circularity: "Dicen que estoy viva. Dicen que Nunca Es la Muerte" (2015, p. 55). The connection with *Dicen que Nevers es más triste*, a publication that emerged from pain and mourning, seems evident.

Liddell's appeal to *jihad* constitutes a new threshold between this work and *Guerra interior*, which refers to the inner spiritual struggle in each and every person. In turn, this collection of poems contains various quotations from the Bible, which trace a path to *Veo una vara de almendro, Veo una olla que hierve,* a title that literally dialogues with the book of the prophet Jeremiah and which constitutes the last stop in the poetic journey of Angelica Liddell to date. Thus, the author's most recent creations reveal the processes in which the author cannibalizes, expands and compresses herself again, always pointing towards an unfolding. In fact, the verb "plegar" / "to fold" is a cognate of "perplejo" / "perplexed". When read in parallel, both words suggest a semantic affinity regarding the intensity of chaos, which is an opening. In this sense, instead of solving the numerous foldings and unfoldings of Angélica Liddell, I have preferred to talk about her "perplexities" in order to observe how each of her poetry books is weaved into her next return.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abramović, M. (2016). *Derribando muros: memorias* (Trad. de Santiago González Sosa y Ávila). Malpaso.

Abuín González, A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la* performance *en la era electrónica*. Tirant lo Blanch.

Abuín González, A. (2011). Poetry and Autofiction in the Performative "Field of Action": Angélica Liddell's Theater of Passion. En C. Gräbner y A. Casas (Eds.), *Performing Poetry. Body, Place and Rhtyhm in the Poetry Performance* (pp. 151–172). Editions Rodopi B.V., Thamyris/Intersecting, Vol. 24, https://doi.org/10.1163/9789401200257_010.

Abuín González, A. (2015). Listas y números en el teatro español actual. *Ínsula, 823-824*, 47-50.

Acedo Alonso, N. y Verdugo Aranda, S. (2016). A vueltas con el cuerpo y la autoría. En N. Acedo Alonso y S. Verdugo Aranda (Eds.), *(Im)posturas literarias. Un estudio del cuerpo-corpus en el arte contemporáneo* (pp. 11-14). Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Adler, L. (2016). *Tous les soirs* (Le temps du théâtre). Actes Sud.

Adorno, T. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad* (Trad. de Alfredo Brotons Muñoz). Ediciones Akal.

Agamben, G. (1998). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III* (Trad. de Antonio Gimeno Cuspinera). Pre-Textos.

Agamben, G. (2005). *Profanaciones* (Trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro). Adriana Hidalgo. (2005).

Agamben, G. (2011). *Desnudez* (Trad. de María Teresa de Meza y Mercedes Ruvituso). Anagrama.

Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino* (Trad. de Mercedes Ruvituso). Anagrama.

Alarcón, J. I. (2014). Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 107-125). Iberoamericana Vervuert.

Albert Alonso, A. (2017). Lo sagrado en Angélica Liddell: un diálogo con María Zambrano. *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, *6,* 43-60. http://dx.doi.org/10.15366/philobiblion2017.6.

Alcaraz, J. (2014). *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI Editores.

Alcubilla Troughton, I. (2018). La mirada obscena: representación del "cuerpo vulnerable" en Angélica Liddell y Elena Córdoba. En S. Hartwig y J. E. Checa Puerta (Eds.),

¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies (pp. 89-105). Peter Lang.

Alighieri, D. (1942). *La Divina Comedia* (Trad. de Arturo Cuyás de la Vega). Ed. Ibéricas. (1472).

Altre Velocità [Altre Velocità]. (2011, 6 de noviembre). *Angélica Liddell- Intervista Altre Velocità* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=iPOoEQed3us. [Consultado el 10/05/2022].

Amo Sánchez, A. (2012). Angélica Liddell: «Les blessures disent la vérité». En C. Page (Eds.), *Écritures théâtrales du traumatisme: Esthétiques de la résistance* (pp. 202-214). Presses Universitaires de Rennes. https://doi.org/10.4000/books.pur.77958

Amossy, R. (2014). La doble naturaleza de la imagen de autor. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 67-84). Editorial Universidad de Antioquia.

Amossy, R. (2018). *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal* (Trad. de Paula Salerno). Prometeo Libros. (2010).

angelicaliddell.com. (n.d.). Angélica Liddell. Recuperado de http://www.angelicaliddell.com/ [Consultado el 13/12/2021].

Angélica Liddell pour "La casa de la fuerza". (2010, 9 juillet). Theatre-contemporain.net. Recuperado de https://www.theatre-contemporain.net/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1804 [Consultado el 17/04/2021].

Angélica Liddell pour "'Maldito sea el hombre que confía en el hombre': un projet d'alphabétisation". (2011, 7 juillet). Theatre-contemporain.net. Recuperado de https://www.theatre-contemporain.net/video/Angelica-Liddell-pour-Maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre?autostart [Consultado el 17/04/2021].

Angélica Liddell pour "Ping Pang Qiu" et "Todo el cielo sobre la tierra". (2013, 4 juillet). Theatre-contemporain.net. Recuperado de https://www.theatre-contemporain.net/video/Angelica-Liddell-pour-Ping-Pang-Qiu-et-Todo-el-cielo-sobre-la-tierra-67e-Festival-d-Avignon?autostart [Consultado el 17/04/2021].

Angel-Perez, É. (2006). *Voyage au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Klincksieck.

Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (Trad. de Hilda H. García). Siglo Veintiuno Editores.

Ansón, L. M. (2015, 1 de mayo). Angélica Liddell, Esperanza Pedreño. *El Cultural*. https://elcultural.com/angelica-liddell-esperanza-pedreno [Consultado el 13/12/2021].

Apellaniz, L. y Sempere Moya, M. (Director). (2021). *Canto Cósmico. Niño de Elche* [Documental]. Código Sur Producciones, Señor & Señora.

Araiza, A. y Martínez, L. M. (2016). En busca de una autoría encarnada: Contramemoria y ficción como métodos de investigación feminista. En N. Acedo Alonso y S. Verdugo Aranda (Eds.), *(Im)posturas literarias. Un estudio del cuerpo-corpus en el arte contemporáneo* (pp.129-135). Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (Trad. de Françoise Mallier). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC). (2002).

Arendt, H. (2003) *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (Trad. de Carlos Ribalta). Lumen. (1963).

Arendt, H. (2015). *La condición humana* (Trad. de Ramón Gil Novales). Paidós. (1958, 1993).

Arent Safir, M. (Eds.) (2011). *Robert Wilson*. The Arts Arena.

Arias Maldonado, M. (2016). *La democracia sentimental*. Página Indómita.

Arrault, V. y Troyas, A. (2019). *El narcisismo del arte contemporáneo* (Trad. de Violeta Percia). Ediciones La Cebra.

Arroyo Redondo, S. (2014). El diálogo paratextual de la autoficción. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 65-77). Iberoamericana Vervuert.

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble* (Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Edhasa.

Artaud, A. (2014). *El Pesanervios* (Ed. y trad. de Marcos Ricardo Barnatán). Visor. (1925, 1976).

Aullón de Haro, P. (2016). *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Ávalos, A. (2021, 13 de marzo). Angélica Liddell: "Todo lo considero desde la perspectiva de mi muerte. No sé vivir, no sé". *El País*. https://elpais.com/cultura/2021-03-12/angelica-liddell-todo-lo-considero-desde-la-perspectiva-de-mi-muerte-no-se-vivir-no-se.html [Consultado el 16/04/2021].

Avanessian, A. y Reis, M. (Comps.) (2017). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (Trad. de Mauro Reis). Caja Negra Editora.

Ayanz, M. (2014, 24 de noviembre). Liddell y la cocina pobre. *Volodia. Volvamos al teatro.* http://volodia.es/critica/mi-relacion-con-la-comida-angelica-liddell-2014 [Consultado el 13/12/2021].

Badiou. A. (2003). *El ser y el acontecimiento* (Trad. de Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti y Nilda Prados). Manantial. (1988).

Badiou, A. (2012). *El despertar de la historia* (Trad. de Begoña Moreno-Luque). Clave Intelectual.

Badiou, A. (2016). *Nuestro mal viene de más lejos. Seminario excepcional de Alain Badiou tras las matanzas en París en noviembre de 2015* (Trad. de María del Carmen Rodríguez). Clave Intelectual.

Bajtín, M. M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (Trad. de Tatiana Bubnova). Anthropos.

Balandier, G. (1994). *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación* (Trad. de Manuel Delgado Ruiz). Paidós Studio. 1992.

Balibar, É. (2013). *Ciudadanía* (Trad. de Rodrigo Molina-Zavalía). Adriana Hidalgo editora.

Ballespí i Villagrasa, M. (2015). Personatges femenins a escena. Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell. *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, *41-42*, 9-14.

Barranco, J. (2013, 3 de agosto). "Mi teatro es una venganza por la incapacidad para vivir". *La Vanguardia. Sección Cultura*. 35.

Barreiro, M. (2009, 15 de enero). Un testamento estético, ético y explícito sobre el arte y la vida. *La voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/deza/2009/01/15/testamento-estetico-etico-explicito-sobre-arte-vida/0003_7461902.htm [Consultado el 07/03/2021].

Barthes, R. (1994, 1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (Trad. de C. Fernández Medrano). Ediciones Paidós. (1967).

Bataille, G. (1979). *Œuvres complètes (Tome 9).* Éditions Gallimard. (1955).

Bataille, G. (1997). *El erotismo* (Trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin). Tusquets Editores. (1957).

Bataille, G. (1998). *Teoría de la religión* (Trad. de Fernando Savater). Taurus, Grupo Santillana de Ediciones. (1948).

Bataille, G. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961* (Prólogo y trad. de Silvio Mattoni). Adriana Hidalgo Editora. (1988).

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro* (Trad. de Pedro Rovira). Editorial Kairós.

Bauman, I. (2019). *En mí debes ser Díos!* La reescritura modernista del discurso místico en la poesía de Delmira Agustini. En C. J. Bischoff and A. Thiem (Eds.), *Mística bajo el signo de la modernidad: Paradigmas poéticos del siglo XX* (pp. 23-69). LIT Verlag Münster.

Bauman, Z. (2008). *La sociedad sitiada* (Trad. de Mirta Rosenberg y Ezequiel Zaidenwerg). Fondo de Cultura Económica. (2002).

Bauman, Z. (2009). *Ética posmoderna* (Trad. de Bertha Ruiz de la Concha). Siglo XXI Editores. (1993).

Becerra de Becerreá, A. (2017, 3 de mayo). Romeo Castellucci. Giulio Cesare, Pezzi Staccati, un poema escénico en la BoCA. *Artezblai, el periódico de las Artes Escénicas.* http://www.artezblai.com/artezblai/romeo-castellucci.-giulio-cesare-pezzi-staccati-un-poema-escenico-en-la-boca.html [Consultado el 17/04/2021].

Benegas, N. (2017). *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1936, 2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Trad. de Andrés E. Weikert). Editorial Itaca.

Benveniste, É. (2004). *Problemas de lingüística general, Volumen II* (Trad. de Juan Almela). Siglo XXI Editores. (1974, 1977).

Berensmeyer, I., Buelens, G. y Demoor, M. (2016). La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales. En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (Ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 205-239). Arco/libros, S.L.

Berger, É. (2017). Tuer la mère. Quand Luce Irigaray rencontre Angélica Liddell. *Feminismo/s*, *30,* 21-30. https://doi.org/10.14198/fem.2017.30.01

Biblioteca Nacional de España. (n.d.). *Ciclo Transfusiones escénicas*. http://www.bne.es/es/Actividades/Ciclos/Temporales/2017/Transfusionesescenicas/ [Consultado el 04/01/2020]

BiennaleChannel. [BiennaleChannel]. (2016, 10 de octubre). *Biennale Teatro 2016 - Meeting with Angélica Liddell*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_wWVESM-40w [Consultado el 30/09/2021].

Biondi, V. (2020). El devenir-animal. La filosofía de Gilles Deleuze aplicada a la obra artística de Francis Bacon. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, *18*, 14-32. https://doi.org/10.6018/cartaphilus.436231

Bischoff, C. J. (2019). *Yo era sagrada, sagrada.* La mística de los *Poemas de amor* de Alfonsina Storni. En C. J. Bischoff and A. Thiem (Eds.), *Mística bajo el signo de la modernidad: Paradigmas poéticos del siglo XX* (pp. 71-107). LIT Verlag Münster.

Blake, W. (1975). *The Marriage of Heaven and Hell* (Ed. Geoffrey Keynes). Oxford University Press.

Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá* (Trad. de Pierre de Place). Monte Ávila Editores. (1959).

Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte* (Trad. de David Luque). Alba Editorial.

Borchgrevink, A. (2013). *A Norwegian Tragedy: Anders Behring Breivik and the Massacre on Utøya*. Polity Press.

Bottin, B. (2012). Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell. *Bulletin Hispanique, 114*(2), 775-798. https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2163

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico* (Trad. de. Ariel Dilon). Siglo XXI Editores. (1980).

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (Trad. de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Adriana Hidalgo editora. (2006).

Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí* (Trad. de Carmen Rivera Parra). CENDEAC. (1999).

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Trad. y ed. de Ana Varela Mateos). Akal Ediciones. (2002).

Broncano, F. (2018). *Cultura es nombre de derrota. Cultura y poder en los espacios intermedios*. Editorial Delirio.

Broncano, F. (2020). *Espacio de intimidad y cultural material.* Ediciones Cátedra.

Burden, C. (1980). The Atomic Alphabet [Print]. Whitney Museum of American Art, Nueva York. https://whitney.org/collection/works/18753 [Consultado el 17/04/2021].

Bürger, C. y Bürger, P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (Trad. de Agustín González Ruiz). Akal.

Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Trad. de Menene Gras Balaguer). Tecnos.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (Trad. Bernardo Moreno Carrillo). Paidós.

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* (Trad. de María José Viejo Pérez). Paidós.

Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político* (Trad. de Fernando Bogado). Eterna Cadencia Editora.

Cabo Aseguinolaza, F. (2014). Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 25-43). Iberoamericana Vervuert.

Caillois, R. (1984). El hombre y lo sagrado (Trad. de Juan José Domenchina). Fondo de Cultura Económica. (1939).

Calabrese, O. (1999). *La era neobrarroca* (Trad. de Anna Giordano). Catedra. (1987).

Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la Modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo* (Trad. de Francisco Rodríguez Martín). Tecnos.

Camacho, N. (2016, 26 de octubre). «El teatro es mi acto de rebeldía». *Las Provincias*. https://www.lasprovincias.es/culturas/201610/26/teatro-acto-rebeldia-20161025233151.html [Consultado el 13/12/2021].

Carlson, M. (2018). *Affect, Animals, and Autists. Feeling around the edges of the human in performance.* University of Michigan Press.

Caro, A. (2011). Semiocapitalismo, marca y publicidad. Una visión de conjunto. *Pensar la Publicidad*, *5*(2), 159-180. https://doi.org/10.5209/rev_PEPU.2011.v5.n2.37868

Carrasco-Conde, A. (2021). *Decir el mal*. *La destrucción del nosotros.* Galaxia Gutenberg.

Caruana, P. (2002, 18 de septiembre). Liddell. Busco rebajar al espectador al nivel de los monstruos. *La Razón.* http://parnaseo.uv.es/Ars/autores/liddell/westasphixia/prensa/prensa2.htm [Consultado el 13/12/2021].

Caruana, P. (2003, 21 de enero). Actores desnudos con gallinas atadas a los genitales abren el festival alternativo. *La Razón*. http://www.tea-tron.com/pablocaruana/blog/wp-content/uploads/2011/02/Angelica-liddell-premio.pdf [Consultado el 20/2/2021].

Caruana, P. (2008, 9 de julio). "El teatro no es mi casa, soy y me siento extranjero". *Público*. https://www.publico.es/culturas/teatro-no-mi-casa-y.html [Consultado el 04/04/2022].

Caruana, P. (2022, 24 de enero). Romeo Castellucci: "El escenario es un espejo, por eso es embarazoso mirar". *El Diario*. https://www.eldiario.es/cultura/teatro/romeo-castellucci-descubrir-verguenza-mirada-espectador-deber-teatro_128_8515847.html [Consultado el 04/04/2022].

Casas Janices, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco/Libros, S.L.

Casas Janices, A. (2020). Presentación. Autoficción, discurso político y memoria histórica. *Revista Letral, Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literaturam 23*, 1-7. https://doi.org/10.30827/rl.v0i23.12646

Casas Vales, A. (2011). Teoría crítica y discurso de resistencia: lo político en la enunciación poética. En A. Casas y B. Bollig (Eds.), *Resistance and Emancipation* (pp. 53-72). Peter Lang.

Casas Vales, A. (2012). Preliminar: acción pública del poema. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, *18*, 3-15. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201218545

Casas Vales, A. (2012). Non-lyric Poetry in the current system of genres. En B. Baltrusch e I. Lourido (Eds.), *Non-lyric Discourses in contemporary poetry* (pp. 29-44). Martin Maidenbauer.

Casas Vales, A. (2012). "Pragmática y poesía". En D. Villanueva (Comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)* (pp. 229-308). Universidade de Santiago de Compostela. http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1686. (1994).

Casas Vales, A. (2015). Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público. En A. Cid e I. Lourido (Eds.), *La poesía actual en el espacio público* (pp. 83-107). Orbis Tertius.

Casas Vales, A. (2017). A enunciação e o acto fotográficos perante a enunciação e o acto poéticos. En J. Matos Frias, P. Eiras y R. M. Martelo (Orgs.). *Ofício Múltiplo: poetas em otras artes*. (pp. 11-36). Edições Afrontamento.

Casas Vales, A. y Bollig, B. (2011). Introduction. En Casas, A. y Bollig, B. (Eds.), *Resistance and Emancipation* (pp. 1-10). Peter Lang.

Castellucci, R. y C. (2013). *Los peregrinos de la materia*. *Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Socìetas Raffaello Sanzio* (Trad. de Carla Matteini). Continta Me Tienes.

Castiñeira, L. (2013, octubre–2014, junio). De no haberme dedicado al teatro, ya no existiría. *FOP Magazine, La revista del Festival de Otoño a Primavera, Edición XXXI,* 04-05. http://www.madrid.org/fo/2013-2014/es/prensa/pdf/FOP-magazine.pdf [Consultado el 11/06/2022].

Castro Córdoba, E. (2012). Como una tormenta de verano. Alegato contra el privatismo civil. En E. Castro y F. Castro (2012), *El arte de la indignación* (pp. 10-26). Editorial Delirio.

Castro Flórez, F. (2014). *Mierda y catástrofe: síndromes culturales del arte contemporáneo*. Fórcola.

Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad.* Seguido de *El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo Eeditora.

Centeno, E. (2000, 10 de enero). El teatro de la nada. *Diario 16*.

Chapsal, M. (2018, 16 juillet). Rencontre avec Georges Bataille. *L'Express*. http://www.pileface.com/sollers/spip.php?page=imprime&id_article=2001 [Consultado el 10/05/2022].

Checa Puerta, J. (2010). Otredad y dramaturgias del yo: Entre la política y la obscenidad. En M. Iglesias Santos (Coord.). *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine* (pp. 139-155). Biblioteca Nueva.

Checa Puerta, J. (2011). Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967). *Anales de la literatura española contemporánea, 36*(2), 379-406.

Cirlot, V. y Vega, A. (2006). *Mística y creación en el s. XX*. Herder.

Cornago, Ó. (2005). *Políticas de la palabra*. Editorial Fundamentos.

Cornago, Ó. (2006). Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: entre el auto sacramental y la escena contemporánea. *Hispanic Review*, *74*(1), 19-38. https://doi.org/10.1353/hir.2006.0006.

Cornago, Ó. (2007). *El temblor del artista*. Archivo Artea. Artes Vivas, Artes Escénicas. http://archivoartea.uclm.es/textos/el-temblor-del-artista/ [Consultado el 22/04/2022].

Cornago, Ó. (2008). En retrospectiva. Rodrigo García, palabra y cuerpo. *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, *322*, 86-91.

Cornago, Ó. (2011). Dramaturgias para después de la historia. En M. Bellisco, M. J. Cifuentes y A. Écija (Eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (pp. 262-285). Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Cornago, Ó. (2012). Reflexiones sobre violencia y sociedad a partir de San Jerónimo, de Angélica Liddell. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, *11*. http://archivoartea.uclm.es/textos/reflexiones-sobre-violencia-y-sociedad-a-partir-de-san-jeronimo-de-angelica-liddell/ [Consultado el 22/04/2022].

Cornago, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Abada Editores.

Corro Penjean, P. (2015). Persistencia y centralidad del desierto en el cine de Pier Paolo Pasolini. *Aisthesis*, *Revista chilena de Investigaciones Estéticas, 58*, 329-336. https://doi.org/10.7764/ais.58

Cróquer Pedrón, E. (2015). Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente oscuro (I). El corpus enfermo de la autor(a) y su demanda de una escucha por venir**.** *Tropelías*, *24*, 69-83. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241143

Cróquer Pedrón, E. (2016). Curriculum Vitae. Notas para una definición del "caso de autor". En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (Ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 107-128). Arco/libros, S.L.

Cuadros, C. (1996, junio-agosto). Teatro de la Necesidad y el Deseo. La cuarta rosa, de A. Liddell Zoo. *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, *264*, 140-143. http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/rosa/rosa.htm [Consultado el 13/12/2021].

Cué, E. (2018, 18 de febrero). Paula Rego: «Con mi arte solo quiero defender a las mujeres». *ABC Cultura.* https://www.abc.es/cultura/arte/abci-paula-rego-arte-solo-quiero-defender-mujeres-201802180129_noticia.html [Consultado el 22/04/2022].

Cuesta Abad, J.M. (2015). *Demoliciones. Ensayos sobre literatura y destrucción*. Abada Editores.

Culp, E. y Barragán del Rey, S. (2020). Vulnerabilidad y deseo. Las superficies de La Casa de la Fuerza (Angélica Liddell, 2009). *Cadernos Pagu, 60*, 1-30. https://doi.org/10.1590/18094449202000600007 [Consultado el 02/04/2022].

Currey, M. (2020). *Rituales cotidianos: artistas en acción* (Trad. de Marta de Bru de Sala). Editorial Turner.

Cussen, F. (2011). Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea. *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, *4,* 13-20.

Danan, J. (2016). *Entre théâtre et performance la question du texte* (2ème éd.). Actes Sud-Papiers.

Danan, J. (2017). Portrait du metteur en scène en maître des cérémonies. En I. Pluta (Dir.) and G. Girot, *Metteur en scène aujourd'hui identité artistique en question?* (pp. 253-260). Presses universitaires de Rennes.

De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (Trad. de Alejandro Pescador). Universidad Iberoamericana.

De Courcelles, D. (2006). Arrobamientos de los escritores y contemporaneidad mística. En V. Cirlot y A. Vega (Eds.), *Mística y creación en el s. XX. Tradición e innovación en la cultura europea* (pp. 82-95). Herder Editorial.

De Marinis, M. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1974, 2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez). Pre-Textos.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco* (Trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta). Ediciones Paidós.

Deleuze, G. (1994). *La lógica del sentido* (Trad. de Miguel Morey). Paidós Básica.

Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (Trad. de Irene Agoff). Amorrortu. (1967).

Deleuze, G. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta). Pre-textos. (1980).

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Trad. de Isidro Herrera). Arena Libros. (2002).

Derrida, J. (1993). Le Sacrifice. *La Méthaphore, l,* (Trad. de Cristóbal Durán R.), Printemps, pp. 51-65.

Desvallées, A y Mairesse, F. (dir). (2010). *Conceptos claves de museología*. Armand Colin.

Diamond, E., Varney, D. y Amich, C. (Ed.) (2017). *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*. Palgrave Macmillan.

Díaz-Guardiola, J. (2014, 22 de septiembre). Enrique Marty: «Creo en la crueldad del artista para hacer añicos la sociedad»". *ABC Cultura.* https://www.abc.es/cultura/cultural/20140922/abci-entrevista-enrique-marty-201409221342.html [Consultado el 22/04/2022].

Díaz, J.-L. (2011, julio-diciembre). La noción de autor. *Literatura: teoría, historia, crítica, 13*(2), 209-234. DOI: 10.15446/lthc

Díaz, J.-L. (2016). Las escenografías autoriales románticas y su "puesta en discurso". En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (Ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 155-185). Arco/libros, S.L.

Dickinson, E. (2010). *Poemas* (Ed. y Trad. de Margarita Ardanaz). Cátedra. Letras universales. (1987).

Dickinson, E. (2017). *Morí por la belleza* (Trad. de Carlos Pujol). Literatura Random House.

Dickinson, E. (2018). *Preferiría ser amada* (Trad. de Abraham Gragera). Nordica Libros.

Dickinson, E. (2019). *Palabras como espadas* (Trad. y nota de Amalia Rodríguez Monroy). Alianza Editorial. (2001).

Dickinson, E. (2019). *Poemas* (Trad. de Herederos de Silvina Ocampo. Prólogo de Luna Miguel). Austral. (1985).

Diderot, D. y Liddell, A. (2008). *El sobrino de Rameau* y *Perro muerto en tintorería* (Trad. de Ana Mª Patrón). Nórdica Libros.

Diego, E. de (2011). *No soy yo. Autobiografía, perfomance y los nuevos espectadores*. Ediciones Siruela.

Dios, E. de (2001, 21 de febrero). El matrimonio Palavrakis, en la Pradillo. La extraña pareja. *El Cultural*. https://elcultural.com/El-matrimonio-Palavrakis-en-la-Pradillo [Consultado el 13/12/2021].

Domínguez, P.J.L. (2014, 19 de noviembre). Mi relación con la comida. *Cercadelacerca: Teatro en Madrid*. http://cercadelacerca.blogspot.com/2014/11/ [Consultado el 13/12/2021].

Dorra, R. (2016). ¿Qué es, entonces, lo sagrado?. *Tópicos del Seminario*, *2*(22), 15-51.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico* (Trad. de Irene Agoff). Paidós Ibérica.

Duflot, J. (2003, 27 de diciembre). Jean Duflot entrevista a Pier Paolo Pasolini. El Evangelio según San Mateo. *El Cultural*. https://elcultural.com/Jean-Duflot-entrevista-a-Pier-Paolo-Pasolin. [Consultado el 10/05/2022].

Durkheim, É. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa* (Trad. de Ramón Ramos). Akal Editor. (1912).

Eagleton, T. (2003). *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell Publishers.

Eguía Armenteros, J. (2007) Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies, 21*, 173-200.

Eguía Armenteros, J. (2009). Tiempo y espacio es *Hysterica Passio* de Angélica Liddell. *Voz y letra*. *Revista de Literatura. XX*/1, 91-113.

Eiermann, A. (2012). Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes (Trad. de Micaela van Muylem). *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, *16*, 1-24. https://doi.org/10.34096/tdf.n16.8944

Eiriz, A. (1963-1964) La anunciación [Pintura]. Museo nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana, Cuba. http://www.bellasartes.co.cu/obra/antonia-eiriz-la-anunciacion [Consultado el 10/05/2022].

El año de Ricardo (L'année de Richard). (2010, 17 juillet). Theatre-contemporain.net. Recuperado de https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/El-ano-de-Ricardo [Consultado el 17/04/2021].

El fin de semana de Angélica Liddell. Unas tardes de película. (2006, 16 de junio). La Razón.

El orgullo de la nada (L'Orgueil du rien). (2016). theatre-contemporain.net. Recuperado de https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/El-orgullo-de-la-nada/ensavoirplus/idcontent/65890 [Consultado el 13/12/2021].

Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (Trad. de Luis Gil). Ediciones Guadarrama. (1957).

Entretien avec Angélica Liddell. "Maldito sea el hombre que confía en el hombre": un projet d'alphabétisation. (2011). theatre-contemporain.net. Recuperado de https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre-un-projet-d-alphabetisation/ensavoirplus/ [Consultado el 13/12/2021].

Esposito, R. (2005). *Immunitas: protección y negación de la vida* (Trad. de Luciano Padilla López). Amorrortu.

Esposito, R. (2017). *Personas, cosas, cuerpos* (Trad. de Albert Jiménez). Editorial Trotta.

Esteban, R. (2007, 13 de septiembre). Díscola Angélica. *El Cultural.* https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20070913/discola-angelica/17748822_0.html [Consultado el 07/03/2022].

Fabre, J. (2010). *The Servant of Beauty: Seven Monologues for the Theatre*. Theatre Center Publications.

Fabre, J. (2017). *Diario nocturno (1978-1984)* (Trad. de Julio Grande). Casimiro Libros.

Fabre, J. (2017). *Diario nocturno (1985-1991*) (Trad. de Julio Grande). Casimiro Libros.

Falcón, E. (Ed.). (2007). *Once poéticas críticas*. Contratiempos.

Féral, J. (2015). Teoría y práctica del teatro: más allá de los límites. En E. Garnier, F. G. Grande y A. Corral (Eds.), *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación en Francia* (pp. 177-232). Artezblai.

Féral, F. (2017). Le metteur en scène: démiurge sans filiation? En I. Pluta (Dir.) and G. Girot, *Metteur en scène aujourd'hui identité artistique en question?* (pp. 461-472). Presses universitaires de Rennes.

Fernández, J. R. (2000). "La falsa suicida" de Angélica Liddell, en Cuarta Pared. *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, *282*, 24-25.

Fernández Porta, E. (2010). *Eros. La superproducción de los afectos*. Anagrama.

Fernández-Valdés, M. (Director). (2016). *Angélica [una tragedia]* [Film]. Ordenpropia.

Ferraresi, R. (2016, 13 de agosto). *Un Decameron según Angélica Liddell*. Biennale Theatre Community. https://biennaletheatrecommunity.wordpress.com/2016/08/13/un-decameron-secondo-angelica-liddell/#more-1725 [Consultado el 13/12/2021].

Fiore, E. (2015). *Angélica Liddell e l'Eucarestia che diventa una trasfusione in scena [Recensioni dello spettacolo Prima lettera di San Paolo ai Corinzi. Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!].* Controscena. https://www.controscena.net/enricofiore2/?p=1067 [Consultado el 10/05/2022].

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo* (Trad. de Diana González Martín). Abada.

Fischer-Lichte, E. (2014). *Theatre and Performance Studies*. Routledge.

Fisher, M. (2017). *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?* (Trad. de Claudio Iglesias). Caja Negra Editora.

Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante* (Trad. de Núria Molines). Alpha Decay.

Fleig, A. (2019). Writing Affect. En J. Slaby and C. von Scheve (Ed.), *Affective societies. Key Concepts* (pp. 178-186). Routledge.

Florey, S. (2013). *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*. Presses Universitaires du Septentrion.

Fondevila, S. (2015, 15 de junio). Una gran actriu per a una vomitada pretensiosa. *Ara Andorra*. https://www.ara.ad/misc/gran-actriu-vomitada-pretensiosa_129_3568154.html [Consultado el 07/03/2022].

Forest, P. (2012). Ergo-literatura, autoficción y heterografía. En A. Casas (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 211-235). Arco/Libros, S.L.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Trad. de Alfredo Brotons Muñoz). Ediciones Akal. (1996, 1999).

Foster, H. (2001). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 96-124). Ediciones Universidad de Salamanca.

Foucault, M. (2002). *Historia de la locura en la época clásica* (Trad. de Juan José Utrilla). Fondo de Cultura Económica de España. (1961).

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* (Trad. de Silvio Mattoni). Ediciones Literales.

Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar* (Trad. de Aurelio Garzón del Camino). Siglo XXI Editores Argentina. (1975).

Francisco, I. de. (2002). Angélica Liddell: "Mi elección dramática es el dolor humano". *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, *296*, 130-140.

Freud, S. (2001). Lo siniestro. En Hoffmann, E.T.A., *El hombre de arena* (Trad. de L. López Ballesteros y de Torres y Carmen Bravo-Villasante), (pp. 9-35). Olañeta D.L. (1919).

Frye, N. (1988). *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia* (Trad. de Elizabeth Casals). Editorial Gedisa. (1981).

Fuentes, Y. (2018, 30 de octubre). *La Catrina: de dónde viene la popular calavera que se usa en México para celebrar el Día de Muertos*. BBC News Mundo. https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46039695 [Consultado el 22/04/2022].

Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo.* Consonni.

Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ollos para un mundo común. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas da mirada* (pp. 73-90). Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Universidad de Alcalá.

García, R. (2021, 15 de septiembre). Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid centra su mirada en el cuerpo y las creaciones híbridas. *El País*. https://elpais.com/espana/madrid/2021-09-15/el-festival-de-otono-de-la-comunidad-de-madrid-centra-su-mirada-en-el-cuerpo-y-las-creaciones-hibridas.html [Consultado el 13/12/2021].

García, Rodrigo. (2009). *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. Ediciones La uÑa RoTa.

García, R. (2015). *Barullo. Un libro dodecafónico.* Ediciones La uÑa RoTa.

García, R. (2016). *4, una obra concreta*. La Uña RoTa.

García Calvo, A. (2000). La rotura del sujeto. Acerca de la tragedia. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, *42*, 45-57.

García Garzón, J. A. (2016, 10 de septiembre). 'El arte ha de situar la sociedad ante los temas que debe resolver'. *Que revienten los artistas.* https://querevientenlosartistas.com/tag/adolfo-simon/ [Consultado el 03/07/2022].

García-Teresa, A. (2017). Poesía y antagonismo. Por una práctica poética de cuestionamiento y confrontación. En A. García-Teresa (Ed.), *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista* (pp. 17-25). Tierra de nadie Ediciones.

Garnier, E. (2011). *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*. Artezblai Editorial.

Garnier, E. (2012). El «espíritu de lo grotesco» en el teatro de Angélica Liddell. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, *21*, 115-136. https://doi.org/10.5944/signa.vol21.2012

Garnier, E. (2015). El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 2*(2), 180-193. https://doi.org/10.14483/cp.v2i2

Garnier, E. (2015). Entre autoficción y documental: el teatro-*performance* de Angélica Liddell. *Ínsula, 823-824*, 19-24.

Garnier, E. (2016). Conversaciones con mi sombra: la performance comme méthodologie autopoïétique. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 3*(3), 76-89. https://doi.org/10.14483/cp.v3i3

Gasparini, P. (2012). La autonarración. En A. Casas (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 177-209). Arco/Libros, S.L.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado* (Trad. de Celia Fernández Prieto). Taurus. (1962)

Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado* (Trad. de Joaquín Jordá). Anagrama. (1972).

Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Trad. de Hildegarde B. Torres Perrén y Flora Setaro). Amorrortu Editores. (1959).

González Álvarez, J. M. (2018). Presentación. En J. M. González Álvarez (Ed.), *La impronta autoficcional. Refracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea* (pp. 7-14). Iberoamericana Vervuert.

Gräbner, C. y Wood, D. M. J. (2010). Poetics of Resistance: Introduction. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, *6*(2), 1-19.

Grande Rosales, M. A. (2015). De cenizas y diamantes: le universo nihilista de Rodrigo García. *Ínsula, 823-824*, 8-12.

Grazia Gregori, M. (2015, 21 de septiembre). La Maria Maddalena di Angelica Liddell: prendere o lasciare **[**Recensioni dello spettacolo Prima lettera di San Paolo ai Corinzi. Cantata BWM4, Christ lag in Todesbaden .Oh, Charles!]. *DelTeatro.it* http://delteatro.it/2015/09/21/la-maria-maddalena-di-angelica-liddell-da-prendere-o-lasciare/. [Consultado el 10/05/2022].

Greiner, C. (2009). A visibilidade da presenza do corpo como estratexia política. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas da mirada* (Trad. de Juan Fernández Lera y Moisés Rivadulla) (pp. 55-72). Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Universidad de Alcalá.

Groys, B. (2016) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Trad. de Paola Cortés Rocca). Caja Negra Editorial.

Guattari, F. (1992, 1996). *Caosmosis* (Trad. de Irene Agoff). Manantial.

Haas, A. M. (2006). Mística en contexto. En V. Cirlot y A. Vega (Eds.), *Mística y creación en el s. XX. Tradición e innovación en la cultura europea* (pp. 35-47). Herder Editorial.

Haas, A. M. (2009). *Viento de lo absoluto: ¿existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* (Trad. de Jorge Seca). Siruela. (2009).

Hardt, M. (2007). Foreword: what affects are good for. En P. Ticineto Clough y J. Halley (Eds.), *The Affective Turn* (pp. ix-xiii). Duke Univertisty Press.

Hardt, M. (2012). Siempre ha habido alternativas. En G. Agamben, J. Rancière, A. Badiou (Coord.), *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis* (Trad. de Javier Palacio Tauste, Irene Rodríguez de Soto, Claudia Scrimieri Rodríguez, Antonio Fornet Vivancos, Olimpia Grajales Abellán), (pp. 165-180). Errata Naturae.

Hardt, M. y Negri, A. (2005). *Imperio* (Trad. de Alcira Bixio). Ediciones Paidós.

Haro Tecgle, E. (2000, 17 de enero). Apertura y confusión. *El País*. https://elpais.com/diario/2000/01/17/cultura/948063608_850215.html [Consultado el 13/12/2021].

Hartwig, S. (2019). Espacio(s) teatral(es) y diversidad funcional. *Revista de Literatura LXXXI*(161), 57-76. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.003.

Haughton, M. (2018). *Staging Trauma. Bodis in Shadow*. Palgrave Macmillan.

Helbo, A. (2007). *Le Théâtre: texte ou spectacle vivant?* Klincksieck.

Helgueta Manso, J. (2019). *Camino de percepción: continuidad del silencio en algunas ascestéticas del cambio de siglo* [Tesis doctoral no publicada, Universidad de Alcalá]. Escuela de doctorado UAH.

Hernández, I. (2009, 25 de octubre). Angélica Liddell: "Utilizo el teatro para suicidarme poéticamente". *La Región*. https://www.laregion.es/articulo/ourense/angelica-liddell-utilizo-teatro-suicidarme-poeticamente/20091026120040101946.html [Consultado el 18/10/2021]

Herreras, E. (2013, 13 de mayo). Bailes, susurros y emociones. *Levante. Sección Cultura*. https://www.levante-emv.com/cultura/2013/05/13/bailes-susurros-emociones-12893577.html [Consultado el 11/06/2022].

Higuita Rivera, A. (1995, 30 de junio). Angélica y la sombra del caos. *El Colombiano*. https://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/dolorosa/prensa.htm [Consultado el 13/12/2021].

Hillebrandt, C., Klimek, S., Müller, R., Waters, W. y Zymner, R. (2017). Theories of Lyric. *Journal of Literary Theory*, *11*(1), 1-11. https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0001

Hinojosa, L. (2015). Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos. En J. Albarrán Diego e I. Estella Noriega (Eds.)*, Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 23-47). Brumaria A.C.

Hinterhauser, H. (1980). *Fin de siglo: Figuras y mitos* (Trad. de María Teresa Martínez). Taurus.

Hoggett, P and Thompson, S. (2012). *Politics and the Emotions. The affective turn in contemporary political studies.* Continuum International Publishing Group.

Hulin, M. (2007). *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu* (Trad. de María Tabuyo y Agustín López). Siruela. (1993).

Huysmans, J.K. (2010). *A contrapelo* (Trad. y ed. de Juan Herrero). Catedra. Letras Universales. (1984)

Incoronata Colantuono, M. (2016). Representaciones del cuerpo en el *corpus* litúrgico sacramental medieval. En N. Acedo Alonso y S. Verdugo Aranda (Eds.), *(Im)posturas*

literarias. Un estudio del cuerpo-corpus en el arte contemporáneo (pp. 183-189). Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Innes, C. (1992). *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia* (Trad. de Juan José Utrilla). Fondo de Cultura Económica. (1981).

Iravedra, A. (2010). *El compromiso después del compromiso poesía, democracia y globalización, poéticas 1980-2005* (Colección Arte y humanidades UNED 4). Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Trad. de José Luis Pardo Torio). Paidós Ibérica.

Janet Cardiff, Bures Miller y el hacedor de marionetas. (2014, 19 de noviembre). Masdearte.com. Recuperado de https://masdearte.com/janet-cardiff-bures-miller-y-el-hacedor-de-marionetas/ [Consultado el 13/12/2021].

Jesús, S. T. de (1979). *Obras completas: edición manual* (Transcripción, introducciones y notas de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink). Editorial Católica.

J.I.G.G. (2007, 4 de octubre). Sin tregua. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-sin-tregua-200710040300-1641052552249_noticia.html [Consultado el 07/03/2022].

Kane, S. (2019). *Obras completas* (Trad. de Eva Varela Lasheras). Editorial Continta Me Tienes.

Kaprow, A. (2016) *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening* (Ed. de Jeff Kelley y trad. de Albert Fuentes). Ediciones Alpha Decay.

Kierkegaard, S. (2019). *La repetición. Temor y temblor* (Trad. de Darío González y Óscar Parcero). Volumen 4/1 Editorial Trotta.

Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión* (Trad. de Nicolás Rosa). Siglo XXI Editores. (1988).

La Sagrada Biblia (5th ed). (1990). Bartina, S. (Eds.). EDITORS, S.A.

Laclau, E. y Mouffe, C. (2001). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI de España Editores. (1987).

Lacocque, A y Ricoeur, P. (2001). *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos* (Trad. de Antonio Martínez Riu). Herder. (2001).

Lamarque, P. (2017). Philosophy and the Lyric. *Journal of Literary Theory*, *11*(1), 63-73. https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0007

Larmet, C. (2016). Les déflagrations d'Angélica Liddell. *Théâtre/Public. États de la scène actuelle 2014-2015, 221*, 60-66.

Lavender, A. (2016). *Performance in the Twenty-first Century, Theatres of Engagement*. Routledge.

Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control* (Trad. de Pablo Rodríguez). Traficantes de sueños.

Leach, E. R. (1975). El génesis como mito. En C. Chabrol y L. Marin (Eds.), *Semiótica narrativa: relatos bíblicos* (Trad. de M. Gómez Molleda), (pp. 37-56). Editorial Narcea.

Lehmann, H.-T. (2011). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. En M. Bellisco, M. J. Cifuentes y A. Écija (Ed.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y*

transformación (Trad. de Manuel Bellisco), (pp. 309-329). Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático* (Trad. de Diana González Martín, revisada por Andrés Ch. Grumann, José Antonio Sánchez, Alicia Flores y Antonio Hidalgo). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC). (1999).

Lejeune, P. (1994). *Le Pacte autobiographique*. Seuil.

Lemaire, V. (2017). Corps et pouvoir ou «le corps du temps». À propos de El Año de Ricardo d'Angelica Liddell. *L'Harmattan | « Études théâtrales » 1,* (66), 86-94.

Lenoir, F. (2005). *Las metamorfosis de Dios: la nueva espiritualidad* (Trad. de María Hernández Díaz). Alianza Editorial. (2003).

Levine, C. (2007). *Provoking Democracy. Why We Need the Arts*. Blackwell Publishing.

Le Breton, D. (1995, 1999). *Antropología del dolor* (Trad. de Daniel Alcoba). Seix Barral.

Le Breton, D. (2006). *El silencio* (Trad. de Agustín Temes). Éditions Métailié. (1997).

Le Brun, A. (2004). *Del exceso de realidad* (Trad. de Fabienne Bradu). Fondo de Cultura Económica.

Le Brun, A. (2018). *Lo que no tiene precio. Belleza, fealdad y política* (Trad. de Lydia Vázquez Jiménez). Editorial Cabaret Voltaire.

Le Pors, S., y Sarrazac, J. (2011). *Le Théâtre Des Voix. À L'écoute Du Personnage Et Des écritures Contemporaines*. Presses Universitaires de Rennes.

Le Scanff, Y. (2013). Théâtre. *Études*, *tome 419*(10), 389-390. https://doi.org/10.3917/etu.4194.0389

Le Tanneur, H. (2011, 9 julliet). La mélancolie selon Angélica Liddell. *Les inrockuptibles-65ªedition du Festival d'Avignon*, 1/6.

Liddell, A. (n.d.). *angélica liddell*. http://www.angelicaliddell.es/ [Consultado el 13/12/2021].

Liddell, A. (n.d.). *calendario angélica liddell*. http://miputocalendario.blogspot.com/ [Consultado el 07/03/2022].

Liddell, A. (1998). Una reflexión dramatúrgica del presente. *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, *272*, 43.

Liddell, A. (2002). *Suicídio de amor por um defunto desconhecido* (Trad. de Hermínio Chaves Fernandes). Edições Tema & Teatro da Trindade.

Liddell, A. (2005). *Mi relación con la comida*. Fundación SGAE.

Liddell, A. (2005). Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo. En J. Romera Castillo (Ed.), *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* (pp. 67-76). UNED.

Liddell, A. (2006, 21 de abril). La peste del caballo. *Periódico Diagonal*. https://www.diagonalperiodico.net/culturas/la-peste-del-caballo.html [Consultado el 22/04/2022].

Liddell, A. (2006). La taza de té de Wittgenstein. *Revista (Pausa.), 25*. https://www.revistapausa.cat/la-taza-de-te-de-wittgenstein/#:~:text=%C2%ABLa%20taza%20de%20t%C3%A9%20solo,asociada%20a%20la%20ambici%C3%B3n%20intelectual [Consultado el 17/04/2021].

Liddell, A. (2007). *Los deseos en Amherst*. Ediciones Trashumantes.

Liddell, A. (2008). *La desobediencia, hágase en mi vientre*. Aflera Producciones SL.

Liddell, A. (2009). *Frankenstein y la historia es la domadora del sufrimiento: 2006*. EugenioCanoEditor.

Liddell, A. (2009). *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. Artezblai Editorial.

Liddell, A. (2011). *Tríptico de la aflicción*: *El matrimonio Palavrakis, Once upon a time in West Asphixia. O hijos mirando al infierno, Hysterica Passio y Lesiones incompatibles con la vida*. Artezblai Editorial.

Liddell, A. (2011). *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. La uÑa RoTa.

Liddell, A. (2011). *Le Jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert* (Il·lustracions d'Ona Trabal y trad. de Blanca Nuño, John Ingle i Marina Albaladejo). Dramangular.

Liddell, A. (2014). *El centro del mundo: Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation/ Ping Pang Qiu 乒乓球 / Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*. La uÑa RoTa.

Liddell, A. (2015). *El sacrificio como acto poético* (Ed. de Óscar Cornago y Sandra Cendal). Editorial Continta Me Tienes.

Liddell, A. (2015). *Via Lucis* (Ed. a cargo de Sandra Cendal). Editorial Continta Me Tienes et Éditions Les Solitaires Intempestifs.

Liddell, A. (2015). *Ciclo de las resurrecciones*. La uÑa RoTa.

Liddell, A. (2016). *Trilogía del infinito*. La uÑa RoTa.

Liddell, A. (2017). Poéte, chamane ou metteure en scène? Entretien par Delphine Abrecht et Noémie Desarzens, avec l'aide de Victoria Mariani (interprète). En I. Pluta (Dir.) y G. Girot, *Metteur en scène aujourd'hui identité artistique en question?* (pp. 297-302). Presses universitaires de Rennes.

Liddell, A. (2017). *De la représentation à l'exposition de soi* (Éd. bilingue français-espagnol. Entretien réalisé par Laure Adler. Version espagnole par Antonio Carrillo Gómez). Editions Universitaires d'Avignon.

Liddell, A. (2018). *Una costilla sobre la mesa*. La uÑa RoTa.

Liddell, A. (2018). *Actos de resistencia contra la muerte*. Artezblai Editorial.

Liddell, A. (2019). *Dicen que Nevers es más triste*. La uÑa RoTa.

Liddell, A. (2019). *Une côte sur la table* (Trad. de Christilla Vasserot). Les Solitaires Intempestifs.

Liddell, A. (2020). *Guerra interior*. La uÑa RoTa.

Liddell, A. (2021). *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve*. La uÑa RoTa.

Liddell, A. et Cousin, M. (2013). Si je respire du poison, ma pièce sera du poison, si je respire du gaz, ce sera du gaz. *Skén&graphie, 1*, 37-40. https://doi.org/10.4000/skenegraphie.1041

Liddell, A., Mayorga, J. y Parra, M. (1993). *Leda*. Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas.

López-Gay, P. (2017). Miradas cruzadas sobre lo contemporáneo. Archivo y autoficción: del arte visual a la literatura. En A. Casas (Ed.), *El autor a escena: intermedialidad y autoficción* (pp. 241-259). Iberoamericana Vervuert Verlagsgesellschaft.

López Mozo, J. (2001). El matrimonio Palavrakis. *Reseña, 326*, 36.

Loureiro, K. (2019). Una aproximación a la poética teatral e Angélica Liddell. *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas, 17*, 61-80.

Lourido, I. (2017). Espacios que se crean, relaciones que transitan: Enumeraciones en torno a poesía y antagonismo. En A. García-Teresa (Ed.), *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista* (pp. 49-62). Tierra de nadie Ediciones.

Lucas, A. (2008, 3 de febrero). 'Vivimos en el regodeo de la estupidez'. *El Mundo*. *Sección Cultura*, 52.

Luján Atienza, A. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. ARCO/Libros S.L.

Maillard, C. (2014). *La baba del caracol.* Vaso Roto.

Maillard, C. (2017). *La razón estética.* Galaxia Gutenberg.

Maillard, C. (2019). *La compasión difícil*. Galaxia Gutenberg.

Maillard, C. (2020). *Medea*. Tusquets Editores.

Maingueneau, D. (1989). *Introducción a los métodos de análisis del discurso* (Trad. de Lucila Castro). Hachette (1976).

Maingueneau, D. (2003). *Términos clave del análisis del discurso* (Trad. de Paula Mahler). Ediciones Nueva Visión, 1996.

Maingueneau, D. (2010). El enunciador encarnado. La problemática del Ethos. *Versión (México, D.F.), 24*, 203-225.

Maingueneau, D. (2016). El ethos: un articulador. En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (Ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 131-154). Arco/libros, S.L.

Mañas García, A. (2017). *Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad*. [Tesis doctoral no publicada, Universitat Politècnica de València]. Repositorio Institucional de la UPV.

Marcuse, H. (2016). *El hombre unidimensional* (Trad. y prólogo de Antonio Elorza). Austral. (1964, 1981).

Maresca, M. (2000). Pier Paolo Pasolini (1922-1975). La tarea del testigo. *El fingidor. Revista de Cultura, Año II*(9), 8-9.

Marquerie, C. (2005). 2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta). En Ó. Cornago (Ed.), *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell* (pp. 195-224). Fundamentos.

Marquerie, C. (2008). El temblor de la carne. Archivo Artea. Artes Vivas, Artes Escénicas. http://archivoartea.uclm.es/textos/1595/ [Consultado el 22/04/2022].

Marquerie, C. (2011, 7 de febrero). *Conversaciones en torno a la ética del artista* [Conversación]. *El Festival Escena Contemporánea*, Madrid.

Marquerie, C. (2016). Entre las brumas del cuerpo. Archivo Artea. Artes Vivas, Artes Escénicas. http://archivoartea.uclm.es/textos/entre-las-brumas-del-cuerpo/ [Consultado el 13/12/2021].

Marquerie, C. (2016). Maternidad y osarios. Archivo Artea. Artes Vivas, Artes Escénicas. http://archivoartea.uclm.es/textos/maternidad-y-osarios/ [Consultado el 22/04/2022].

Marquerie, C. (2018). *Sobre el aislamiento del artista y la marginalidad*. En Colectivo maDam (Eds.). *In memoriam JC* (pp. 13-18). Aflera Producciones SL.

Martin, C. (2010). Introduction: Dramaturgy of the Real. En C. Martin (Eds.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (pp. 1-14). Palgrave Macmillan.

Martín López, C. (2004). Pier Paolo Pasolini: mito y religión en *La nuova gioventú*. *Cuadernos de Filología Italiana, 11*, 153-165. https://dx-doi-org/10.5209/CFIT

Martínez Ulloa, J. (2014). Silencios. En L. E. Avendaño Santana (Ed.), *Silencio y política. Aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún* (pp. 68-70). Universidad Autónoma de Madrid y Universitat de Barcelona.

Marty, E. (2000). La familia. [Escultura y pintura]. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Espacio UNO, Madrid, España. https://enriquemarty.com/INSTALACIONES,_La_familia,_Museo_Reina_Sofia,_Espacio_UNO,_Madrid,_Espana_%282000%29.html [Consultado el 11/06/2022].

Matamala, M. E. (2019). Prólogo. En Kane, S., *Obras completas* (Trad. de Eva Varela Lasheras), (pp. 9-33). Editorial Continta Me Tienes.

Mauss, M. y Hubert, H. (2010). *El sacrificio. Magia, mito y razón* (Trad., prólogo y edición de Ricardo Abduca). Las Cuarenta.

Meizoz, J. (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 85-96). Editorial Universidad de Antioquia.

Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor* (Trad. y prólogo de Juan Zapata). Universidad de los Andes. (2007).

Meizoz, J. (2016). "Escribir, es entrar en escena": La literatura en persona. *Estudios Volumen 21/2013, 42*, 253-269.

Meizoz. J. (2016). *La littérature «en personne». Scène médiatique et formes d'incarnation*. Slatkine Érudition.

Méndez Rubio, A. (2008). *La destrucción de la forma.* Biblioteca Nueva.

Méndez Rubio, A. (2010). Des(a)punte sobre poética y política. En A. Iravedra (Ed.), *El compromiso después del compromiso poesía, democracia y globalización, poéticas 1980-2005* (pp. 258-259). Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Méndez Rubio, A. (2016). La (in)comunicación social en los límites de la voz (Hacia una poética de la crisis). En O. Ette y J. Prieto (Eds.), *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea* (pp. 83–100). Iberoamericana.

Méndez Rubio, A. (2017). *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad*. Grupo 5.

Meyer Macleod, A. (2017). L'irruption du réel au coeur de la performance théâtrale. Dialogue en différé avec Yan Duyvendak. En I. Pluta (Dir.) y G. Girot, *Metteur en scène aujourd'hui identité artistique en question?* (pp. 303-317). Presses universitaires de Rennes.

Molero, R. (2009, 26 de enero). No apto para mentes delicadas. *Levante. El mercantil valenciano*. https://www.levante-emv.com/cultura/2009/01/26/apto-mentes-delicadas-13331578.html [Consultado el 07/03/2022].

Molinuevo, J. L. (1998). *La experiencia estética moderna*. Síntesis.

Molinuevo, J.L. (2009). *Magnífica miseria: dialéctica del Romanticismo*. CENDEAC.

Montero, J. (2018). Prólogo. Angélica en el país del horror. En Liddell, A., *Actos de resistencia contra la muerte* (pp. 5-9). Artezblai. (2007).

Mora, V. L. (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la no notredad (1978-2005)*. Iberoamericana Vervuert.

Moreno-Caballud, L. (2017). *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español*. Acuarela -Machado.

Morselli, G. (2009). *Dissipatio humani generis* (Trad. de Elena del Amo). Editorial Laetoli.

Moscoso, J. (2011). *Historia cultural del dolor.* Taurus.

Murakami-Giroux, S. y Reck, I. (2012). *Pourquoi le théâtre? sources et situation actuelle du théâtre*. P. Picquier.

Nancy, J.-L. (2006). *Ser singular plural* (Trad. de Antonio Tudela). Arena Libros. (1996).

Negri, A. y Casarino, C. (2011). *Elogio de lo común* (Trad. de Ferrán Meler Ortí). Editorial Paidós. (2008).

Negri, A y Hardt, M. (2004). *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio* (Trad. de José Antonio Bravo Alfonso). Editorial Debate.

Neveaux, O. (2013). *Politiques du spectateur: Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui.* La Découverte.

Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia* (Trad., introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual). Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y del mal: preludio de una filosofía del futuro* (Trad., introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual). Alianza Editorial. (1886).

Nogueira, X. (2021). Eso que la (nos) atraviesa. Una aproximación al filme *Angélica [una tragedia]* (Manuel Fernández-Valdés, 2013). En P. A. Gatica Cote (Ed.), *Performatividades contemporáneas: teatro, cine y nuevos medios* (pp. 119-140). Visor Libros.

Ocaña, E. (1997). *Sobre el dolor*. Pre-textos.

Ojeda, A. (2014, 21 de noviembre). Romeo Castellucci: "El teatro debe zarandear, ser violento". *El Cultural*. https://elcultural.com/Romeo-Castellucci-El-teatro-debe-zarandear-ser-violento [Consultado el 15/04/2021].

Ojeda, A. (2016, 20 de mayo). Romeo Castellucci: "La religión da a los fieles respuestas, el arte suspende en el aire preguntas". *El Cultural.* https://elcultural.com/Romeo-Castellucci-La-religion-da-a-los-fieles-respuestas-el-arte-suspende-en-el-aire-preguntas [Consultado el 15/04/2021].

Oñoro, C. (2021). Puritanismo, mirada masculina y espectadoras: *The Scarlet Letter* (2018). *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada, 35*, 70-85. DOI: 10.26754/ojs_tropelias/22555463

Ordóñez, M. (2015, 12 de junio). Voz de muchas hambres**.** *El País*. https://elpais.com/cultura/2015/06/10/babelia/1433947886_326608.html [Consultado el 13/12/2021].

Otto, R. (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en idea de Dios* (Trad. de Fernando Vela). Alianza Editorial. (1963).

Paco, M. de. (2000). Autos sacramentales contemporáneos. *Cuadernos del Lazarillo, 18*, 30-35.

Paglia, C. (2006). *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson* (Trad. de Pilar Vázquez Álvarez). Valdemar.

Panikkar, R. (2014). *La religión, el mundo y el cuerpo* (Trad. de Antoni Martínez Riu, Julio Trebolle Barrera y Martín Molinero). Herder. (2010).

Papalexiou, E. (2015). The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and Socìetas Raffaello Sanzio. En G. Rodosthenous (Ed.), *Theatre as Voyeurism. The pleasures of Watching* (pp. 50-68). Palgrave-Macmillan.

Pardo, J.L. (2011). *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Pre-textos.

Pardo, J.L. (2012). *Políticas de la intimidad (Ensayo sobre la falta de excepciones)*. Escolar y Mayo Editores.

Pasolini, P.P. (2009). *Tutte le poesie I, II* (Ed. diretta da Walter Siti). Arnoldo Mondadori Editore. (2003).

Pavis, P. (2015). *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas* (Trad. de Magaly Muguercia). Universidad de Murcia.

Pavis, P. (2018). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain.* Armand Colin.

Perales, L. (2011, 13 de mayo). Angélica Liddell: "Funciono por oposición, es mi motorcito". *El Cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20110513/angelica-liddell-funciono-oposicion-motorcito/4000040_0.html [Consultado el 11/06/2022].

Pérez Fontdevila, A. (2017). *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria* (9788449069864). [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Dipòsit Digital de documents de la UAB.

Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (2015). La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (Una introducción teórica). *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada, 24*, 1-16. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138

Pérez Fontdevila, A y Torras Francès, M. (2016). Hacia una *biografía* del concepto de autor. En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (Ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 11-51). Arco/libros, S.L.

Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (Eds.) (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Icaria editorial.

Pérez Jiménez, M. (2017). Ficcionalidad y modelos referenciales en el teatro español actual: el dominio estético del Teatro Verbo. En A. Casas (Ed.), *El autor a escena: intermedialidad y autoficción* (pp. 81-100). Iberoamericana Vervuert Verlagsgesellschaft.

Pérez-Rasilla, E. (2018). Lo que podemos no hacer. Espacio público y espacio íntimo. En E. Garnier y A. Abuín González (Ed.), *Déplacer, détourner, résister la performativité artistique en jeu du théâtre et autres médias* (*Hispania 22*) (pp. 165-181). Lansman D.L.

Pérez Royo, V. (2015). La ruptura de la representación. En J. A. Sánchez y E. Belvis (Ed.), *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes* (pp. 191-208). Paso de gato.

Pinilla, R. (2014). ¿Políticas de lo mismo? En L. E. Avendaño Santana (Ed.), *Silencio y política. Aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún* (pp. 17-22). Universidad Autónoma de Madrid y Universitat de Barcelona.

Pino Pertierra, C. y Arnau Tornos, A. (1995). *Vivir: un juego de insumisión. Hacia una cultura intersubjetividad de la igualdad*. Siglo Veintiuno de España Editores.

Pizarnik, A. (2014). *Poesía completa*. Lumen. (2000).

Plana, M. (2014). *Théâtre et politique Tome I Modèles et concepts* (Universités Comparaisons). Orizons.

Plana, M. (2014). *Théâtre et politique Tome II Pour un théâtre politique contemporain* (Universités Comparaisons). Orizons.

Portela, M. (2021). La tragedia cósmica de nuestra condición animal en el teatro de Angélica Liddell. En P. A. Gatica Cote (Ed.), *Performatividades contemporáneas: teatro, cine y nuevos medios* (pp. 141-154). Visor.

Prieto, D. (2022, 21 de enero). Angélica Liddell: "Cada ciudadano se ha convertido en un policía, en un delator". *El Mundo*. https://www.elmundo.es/la-lectura/2022/01/21/61e152dffdddff49138b458d.html [Consultado el 11/06/2022].

Probyn, E. (2010). Writing Shame. En M. Gregg y G. J. Seigworth, *The affect theory reader* (pp. 71-92). Duke University Press.

Protar, C. (2017). Écritures plurielles, écritures scéniques. Rencontres du metteur en scène avec l'auteur. En I. Pluta (Dir.) y G. Girot, *Metteur en scène aujourd'hui identité artistique en question?* (pp. 33-48). Presses universitaires de Rennes.

Puelles Romero, L. (2011). *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*. Abada Editores.

Py, O. (2005). Mettre en scène, c'est pour moi interroger la matière. En A. Coulon (Dir.), *L'ère de la mise en scène* (pp. 223- 233). SCÉRÈN-CNDP Ministère de la jeunesse, de l'éducation et de la recherche Ministère de la culture et de la communication.

Rábade Villar, M. do C. (2016). El discurso amoroso como discurso enamorado. La obra de Roland Barthes a la luz de las teorías contemporáneas del afecto. *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades, 5*(9), 91-106.

Rabaté, D. (2017). A World of Gestures. *Journal of Literary Theory*, *11*(1), 89-96. https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0010

Racionero, Q. (1999). Introducción. En Aristóteles, *Retórica* (Trad. de Quintín Racionero), (pp. 7-133). Editorial Gredos. (1990).

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (Trad. de Ariel Dilon). Manantial. (2008).

Rancière, J. (2010). *Dissensus. On Politics and Aesthetics* (Trad. de Steven Corcoran). Continuum.

Rancière, J. (2011). *Momentos políticos* (Trad. de Gabriela Villalba). Clave Intelectual. (2009).

Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética* (Trad. de Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello). Clave Intelectual. (2004).

Rancière, J. (2012). *El desacuerdo, Política y Filosofía* (Trad. de Horacio Pons). Nueva Visión. (1998).

Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. http://www.rae.es/rae.html. [Consultado el 17/04/2021].

Reckwitz, A. (2017). Practices and their affects. En A. Hui, T. Schatzki y E. Shove (Ed.), *The Nexus of Practices. Connections, constellations, practitioners* (pp. 114-125). Routledge.

Riaño, P. H. (2007, 7 de noviembre). Angélica Liddell: "Un espectador sin conflicto no es nada". *Público*, pp. 42-43.

Ricoeur, P. (2007). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología* (Trad. de Irene Agoff). Amorrortu.

Robin, R. (2002, 2005). La autoficción. El sujeto siempre en falta. En L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (Trad. de Mario Pecheny), (pp. 45-58). Prometeo Libros.

Rodriguez, A. (2017). Lyric Reading and Empathy. *Journal of Literary Theory*, *11*(1), 108-117. https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0012

Rodríguez Marciel, C. (2011). *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*. Dyckinson.

Rodríguez Suárez, M. (2016). Autorías vaginales (o cómo convertir la genitalidad explícita en lugar de enunciación política). En N. Acedo Alonso y S. Verdugo Aranda (Eds.), *(Im)posturas literarias. Un estudio del cuerpo-corpus en el arte contemporáneo* (pp. 137-142). Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rofé-Sarfati, D. (2015, 13 de noviembre). «Primera Carta de San Pablo» de Angelica Liddell, Une pluie d'anges à l'Odéon. *Toute La Culture*. https://toutelaculture.com/spectacles/theatre/primera-carta-de-san-pablo-de-angelica-liddell-une-pluie-danges-a-lodeon/ [Consultado el 13/12/2021].

Romo, J. L. (2017, 12 de septiembre). Pascal Rambert: "La palabra es mi religión". *El Mundo*. https://www.elmundo.es/madrid/2017/09/12/59b6a472e5fdea645d8b457e.html [Consultado el 13/12/2021].

Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo* (Trad. de Miguel Salmerón). Julio Ollero, D.L.

Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro: una historia de los perversos* (Trad. de Rosa Alapont). Anagrama.

Rovecchio Antón, L. (2014). Reescribir la fantasía: *Frankenstein* de Angélica Liddell. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, *II*(2), 109-128. http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.130

Rovecchio Antón, L. (2016). El cuerpo en acción o la acción del cuerpo según Angélica Liddell. En N. Acedo Alonso y S. Verdugo Aranda (Ed.), *(Im)posturas literarias. Un estudio del cuerpo-corpus en el arte contemporáneo* (pp. 199-205). Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rowe, W. (2011). De los sujetos de la resistencia y los sujetos que se resisten a resistir: sujeto lírico y emancipación. En A. Casas y B. Bollig (Eds.), *Resistance and Emancipation. Cultural and Poetic Practices* (pp. 13-26). Peter Lang.

Rubín, A. (2017). *Vivir el acontecimiento: aproximaciones desde el pensamiento contemporáneo*. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.

Ruiz B., M. (2016). Reflexiones sobre los límites exactos/inexactos de la museología, *Contextos, 36*, 145-165.

Ruiz Mantilla, J. (2010, 7 de noviembre). Entrevista. Angélica Liddell: "Es normal estar en el mundo del teatro y detestarlo". *El País*. https://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114813_850215.html [Consultado el 18/10/2021].

Ryngaert, J.-P. y Sermon, J. (2015). El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición. En M. Vinaver, J.-P. Ryngaert, J. Sermon, J.-P. Sarrazac, J. Danan, F. Baillet, M. Mégevand, A. Martínez, G. Joly, M.-C. Lesage, G. Leclerq, J. Féral, E. Cormann et A. Rykner, *Antología de teoría teatrales: el aporte reciente de la investigación en Francia* (Trad. de Emmanuelle Garnier, Fernando Gómez Grande y Anna Corral Fullà), (pp. 35-84). Artezblai.

Sagaseta, J. E. (Ed.). (2013). *Teatralidad expandida. El teatro performático*. Editorial Nueva Generación.

Saison, M. (1998). *Les théâtres du réel pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain* (L' art en bref). Éditions L'Harmattan.

Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Monografías. (1994).

Sánchez, J. A. (2008). El teatro en el campo expandido. *Quaderns Portàtils, 16*, 1-29.

Sánchez, J. A. (2009). A mirada e o tempo. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas da mirada* (Trad. de Moisés Rivadulla), (pp. 13-53). Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Universidad de Alcalá.

Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Paso de Gato.

Sánchez, J. A. (2015). Teatralidad y disidencia. En J. A. Sánchez y E. Belvis (Ed.), *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes* (pp. 21-58). Paso de gato.

Sánchez, J. A. (2017). *Cuerpos ajenos*. La uÑa RoTa.

Sánchez, J.A. (2017). Dramaturgia en el campo expandido. En M. Bellisco, M. J. Cifuentes y A. Écija (Ed.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (pp. 19-37). Centro Párraga.

Santamaría, A. (2005). *El idilio americano: Ensayos sobre la estética de lo sublime.* Ediciones Universidad de Salamanca.

Santiáñez, N. (2020). *Del mal y sus signaturas*. Alpha Decay.

Sartre, J-P. (1952, 2012). *Saint Genet. Actor and martyr* (Trad. de Bernard Frechtman). University of Minnesota Press.

Saura Cuenca, L. (2018). Cuerpo presente. Censura y performatividad. En L. Saura Cuenca, R. Barber Cortell y A. A. Maderuelo/ J. Castelló (Eds.), *Inéditos Expo* (pp. 127-197). Gecesa.

Scanlon, M. (2014). Introduction: Hearing Over. En Scanlon, M. and Engbers, C. (Eds.), *Poetry and Dialogism. Hearing Over* (pp. 1-19). Palgrave Macmillan.

Schaeffer, J-M. (2016). Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista. En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (Ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 243-278). Arco/libros, S.L.

Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.

Schechner, R. and Taylor, D. (2001, 27 de noviembre). *Interview with Richard Schechner [videorecording]: what is performance studies?* Hemispheric Institute of Performance and Politics. https://hdl.handle.net/2333.1/vq83bksb [Consultado el 29/05/2022].

Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. Routledge Classics. (1977).

Schiller, F. (1985). *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (Trad. de Juan Probst y Raimundo Lida). Icaria Editorial.

Schiller, J. C. F. (1991). *Escritos sobre estética* (Trad. de Manuel Garcia Morente, María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac). Tecnos.

Scully, J. (2017). Observaciones en torno a la poesía política. (Extractos de una charla). En A. García-Teresa (Ed.), *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista* (pp. 9-15). Tierra de nadie Ediciones.

Segarra, M. (Ed.). (2010). *Entrevistas con Hélène Cixous* (Trad. de Luis Tigero y Joana Masó). Icaria editorial.

Seierstad, A. (2013). *Uno de los nuestros* (Trad. de Laura Lecuona). Critica Mexico.

Shelley, M. (1831). *Frankenstein or, The modern Prometheus*. Colburn and Bentley. New Burlington Street.

Shepard, S. (2018). *Yo por dentro* (Trad. de Jaime Zulaika). Anagrama.

Singly, F. de (2016). *El yo, la pareja y la familia: un lugar esencial para el reconocimiento y la valoración de la identidad personal* (Trad. de Scheherezade Pinilla). Centro de Investigaciones Sociológicas. (2005).

Sloterdijk, P. (2010). *Ira y tiempo*. *Ensayo psicopolítico* (Trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos). Ediciones Siruela. (2006).

Snyder, J. (2018). *Poéticas de la oposición. Política y obra cultural en la España actual* (Trad. de Hugo López-Castrillo). Brumaria A.C.

Socìetas Raffaello Sanzio. (2007). *Tragedia Endogonidia di/by Romeo Castellucci*. Rarovideo. Visioni Underground.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás* (Trad. de Aurelio Major). Alfaguara.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* (Trad. de Carlos Gardini). Alfaguara. (1973).

Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio* (Trad. de Miguel Ultorio). Gedisa Editorial.

Stewart, K. C. y Ponce de León Calero, A. (2019). El mundo que se hizo visible a través de lo afectivo. [The World That Affect Proposed]. *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 6*(6), 167-175. https://doi.org/10.14483/issn.2590-9398

Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico* (Trad. de Javier Orduña). Editorial Dykinson.

Tamames Gala, C. (2020). “La belleza es una desviación”: Rodrigo García reflexiona sobre teatralidad, poesía y performance. *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, *45*, 565-593**.**

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética* (Trad. de Francisco Rodríguez Martín). Tecnos. (1987).

Teatro Pubblico Pugliese. (n.d.). *L’Annuario Teatrale. Catalogo Stagione 2015/2016*. pp. 97-99. https://www.teatropubblicopugliese.it/wp-content/uploads/2019/12/catalogo15-16.pdf [Consultado el 13/12/2021].

Therborn, Göran. (2014). *¿Del marxismo al posmarxismo?* (Trad. de Jaime Blasco Castiñeyra). Ediciones Akal, S.A. (2008).

Ticineto Clough, P. (2007). Introduction. En Ticineto Clough, P. and Halley, J. (Eds.), *The Affective Turn* (pp. 1-33). Duke Univertisty Press.

Toro, V.; Schlickers, S. y Luengo, A. (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana.* Ediciones de Iberoamericana Vervuert.

Toro, V. (2017). *“Soy simultáneo”. El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica.* Ediciones de Iberoamericana Vervuert.

Torrado, L. (2010-2017). *Laura Torrado. Works*. Wordpress. https://www.lauratorrado.net/?page_id=145. [Consultado el 10/05/2022].

Torre Espinosa, M. de la (2014). Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, *20*, 53-67. https://doi.org/10.34096/tdf.n20.3361

Torre Espinosa, M. de la (2016). Poéticas teatrales de la violencia: la ruptura del pacto escénico en Angélica Liddell y Rodrigo García. En C. J. Álvarez López, J. M. Carmona Tierno, A. Davis González, S. González Ángel, M. del R. Martínez Navarro, M. Rodríguez Manzano (Coords.), *Tuércele el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)* (pp. 715-727). Renacimiento.

Torre Espinosa, M. de la (2019). El Génesis como hipotexto en *Trilogía del infinito*, de Angélica Liddell. En S. Cohen (Ed.), *Perspectivas bíblicas en la literatura española* (pp. 161-174). Editorial Universidad de Granada.

Torre Espinosa, M. de la (2022). *Esta breve tragedia de la carne:* una *performance* escénica de Angélica Liddell sobre Emily Dickinson. En R. Santiago Nogales y M. de la Torre-Espinosa (Ed.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (pp. 497-509). Editorial Verbum.

Tortosa Pujante, B. (2016). El concepto de lo trágico en la Socìetas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonidia de Romeo Castellucci. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral, 13*, 68-104.

Tortosa Pujante, B. (2020). *Experiencias de lo real. La trayectoria de la Socìetas. Romeo Castellucci, Claudia Castellucci y Chiara Guidi* (ISBN (32) 84-12-36560-7) [Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela]. Minerva Repositorio Institucional da USC.

Tortosa Garrigós, V. (Ed. lit). (2006). *Escrituras del desconcierto. El imaginario creativo del siglo XXI*. Publicacions Universitat Alacant.

Tossi, M. (2017). Condiciones estético- políticas de la autoficción teatral. En A. Casas (Ed.), *El autor a escena: intermedialidad y autoficción* (pp. 59-80). Iberoamericana Vervuert Verlagsgesellschaft.

Tournier, M. (2017). *Figures de l'impudeur. Dire écrire, jouer l'intime. (1970-2016)* (HAL Id: tel-01968047, en https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01968047) [Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité]. Centre pour la Communication Scientifique Directe.

Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro.* Editorial Ariel.

Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual* (Trad. de Beatriz García Ríos). Taurus. (1969).

Úbeda Sánchez, P. (2019). Entre la belleza y la ley: la escritura corpórea en qué haré yo con esta espada de Angélica Liddell. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, *36*(I), 1-14. DOI: 10.6018/tonosdigital

Úbeda Sánchez, P. (2019). La herencia bíblica en el teatro corpóreo de Angélica Liddell. En S. Cohen (Ed.), *Perspectivas bíblicas en la literatura española* (pp. 175-186). Editorial Universidad de Granada.

Uhde, B. (2009). "En el principio era el *logos*" —¿o más bien el *mythos*? En torno al principio de la re-presentación en el judaísmo y el cristianismo. *Areté. Revista de Filosofía*, *XXI*(1), 111-121.

Valbuena, Á. (1924). Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis. *Révue Hispanique, LXI*(139), 1-302.

Vallejo, J. (2002, 20 de septiembre). *Ingenuidad tenebrosa.* El País de las Tentaciones nº 279. http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/autora/escritos/entre1.htm [Consultado el 13/12/2021].

Van den Dries, L. (2013). *Corpus Jan Fabre. Observaciones de un proceso creativo* (Trad. de Cecilia Pavón). Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Vásquez Rodríguez, G. D. (2014). Condición de verdad y ficción (Literaturas del recuerdo y autoficción). En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 79-105). Iberoamericana Vervuert.

Vasserot, C. (2015, 19 de marzo). Comme Jacob avec l'Ange [Extrait de propos dans la Bible du spectacle Primera Carta pour le Festival d'Automne à Paris]. *Théâtre de l' Odéon 6º*. https://www.theatre-odeon.eu/media/odeon/bible_primera_carta.pdf [Consultado el 10/05/2022].

Vasserot, C. (2015). La pasión según Angélica (de la palabra poética al sacrificio dramático). En Liddell, A., *El sacrificio como acto poético* (pp. 7-13). Editorial Continta Me Tienes.

Velandia Onofre, D. (2014). *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro* (http://hdl.handle.net/2445/58623) [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona.

Velasco, M. (2015). Ciclo de las resurrecciones de Angélica Liddell. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación teatral*, *348*(I), 291-293.

Velasco, M. (2017). *La literatura posdramática: Angélica Liddell ("La casa de la fuerza" y la trilogía "El centro del mundo"*) (Código ID 41753). [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. Repositorio Institucional de la UCM.

Veprinska, A. (2020). *Empathy in Contemporary Poetry after Crisis*. Palgrave Macmillan.

Vicente Hernando, C. de (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Centro de Documentación Crítica.

Vicente Hernando, C. de (2018). *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*. Centro de Documentación Crítica.

Vidal Egea, A. (2010). *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED)]. www2.uned.es

Vidales, R. (2018, 29 de mayo). ¿Por qué dejamos marchar a Angélica Liddell?. La creadora teatral emociona en su regreso a los escenarios españoles tras cuatro años de exilio irremediable. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/05/29/actualidad/1527594784_289245.html [Consultado el 22/04/2022].

Víllora, P. (2004). El dolor de ser Angélica (Liddell). *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, *12*, 47-66.

Víllora, P. M. (2009). Prólogo. Ayer y hoy de Angélica Liddell. En Liddell, A., *Frankenstein y la historia es la domadora del sufrimiento: 2006* (pp. 7-11). EugenioCanoEditor.

Virno, P. (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana* (Trad. de Eduardo Sadier). Traficantes de Sueños. (2003).

Vizcaíno, J. A. (2001, 24 de enero). *Los límites del asco y la belleza*. La Razón. https://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/matrimonio/prensa/prensa3.htm [Consultado el 13/12/2021].

Vujanović, A. (2015). Construir ideología. Communitas e inmmunitas en la sociedad democrática y neoliberal actual. En J. A. Sánchez y E. Belvis (Eds.), *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes* (pp. 71-85). Paso de gato.

Watkins, M. (2010). Desiring Recognition, Accumulating Affect. En M. Gregg y G. J. Seigworth (Ed.), *The affect theory reader* (pp. 269-287). Duke University Press.

Watson, P. (2014). *La edad de la nada. El mundo después de la muerte de Dios* (Trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar). Editorial Crítica. (2014).

Weiss, P. (2009). *Marat-Sade* (Trad. de Nicolás Costas y Rubén Pires). Adriana Hidalgo editora. (1963).

Williams, A. y Srnicek, N. (2017). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (Trad. de Mauro Reis). Editorial Caja Negra.

Wolfowicz, E. (2017). Nunca abandonó la literatura. Entrevista a Pier Paolo Pasolini. *Quimera: Revista de literatura*, *400*, 47-53.

Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, M. (2004). *La confesión: género literario.* Siruela. (1943).

Zangarini, L. (2014, 28 de julio). "Angélica Liddell, vida más allá de la escena: dejarse amar y el riesgo sublime". Entrevista a Angélica Liddell. *Corriere della Sera.*

Zapata, J. (2014). Introducción. En J. Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 17-32). Editorial Universidad de Antioquia.

Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real* (Trad. de Cristina Vega Solís). Ediciones Akal. (2002).

Žižek, S. (2014). *Acontecimiento* (Trad. de Raquel Vicedo). Editorial Sexto Piso.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

8. ANEXOS

Figura 1. Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (Producción INAEM. Teatro Valle-Inclán de Madrid, 2007). Fotógrafo: Daniel Alonso. (Fuente: Centro de Documentación Teatral, 2007).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

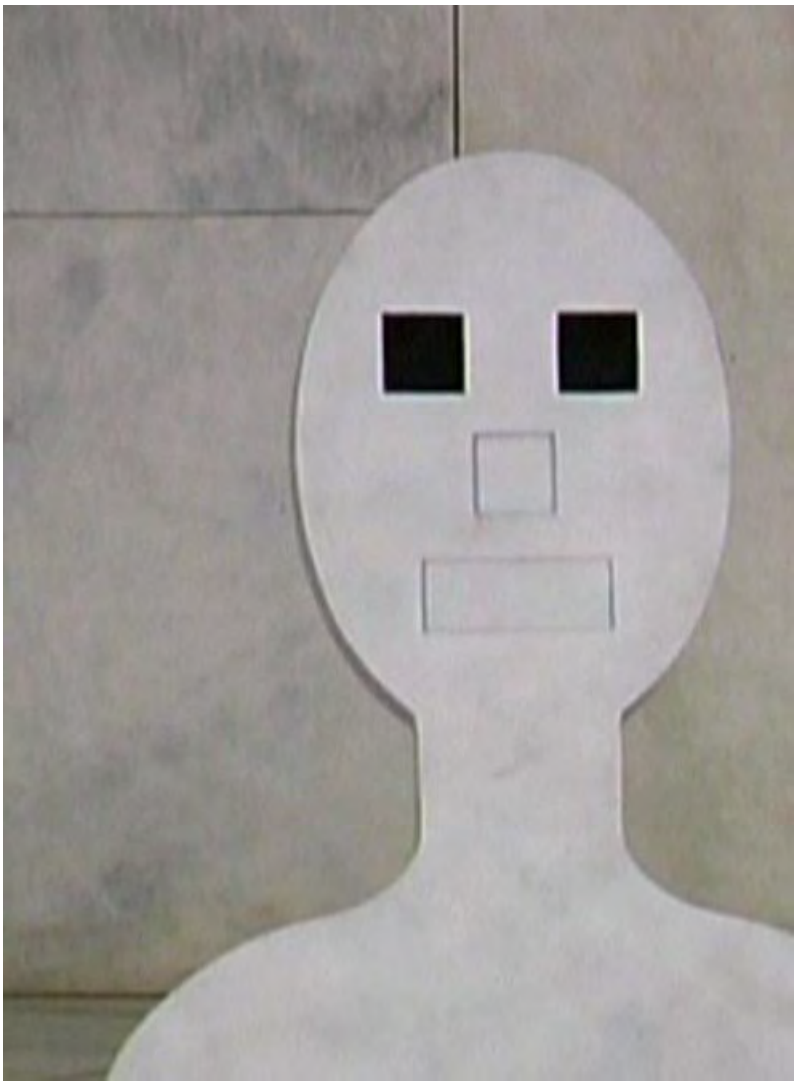


Figura II. Romeo Castellucci, *Tragedia Endogonidia*. Captura de Cristina Tamames en el visionado de *Tragedia Endogonidia* (grabación de la Socìetas Raffaello Sanzio publicado por Rarovideo. Visioni Underground) (2001-2004)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura III. Angélica Liddell, *Y cómo no se pudrió, Blancanieves* (2004). Captura de Cristina Tamames en el visionado de *Cómo se pudrió, Blancanieves.* (Producción INAEM. Grabación Casa Encendida de Madrid (18/02/2005). Festival Escena Contemporánea). (Fuente: Centro de Documentación Teatral, 2005).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura IV. Angélica Liddell, *Qué haré yo con esta espada (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* (CTE. Teatros del Canal. Sala Roja, 2018). Captura de Cristina Tamames. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura V. Angélica Liddell, *Qué haré yo con esta espada (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* (CTE. Teatros del Canal. Sala Roja, 2018). Captura de Cristina Tamames. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

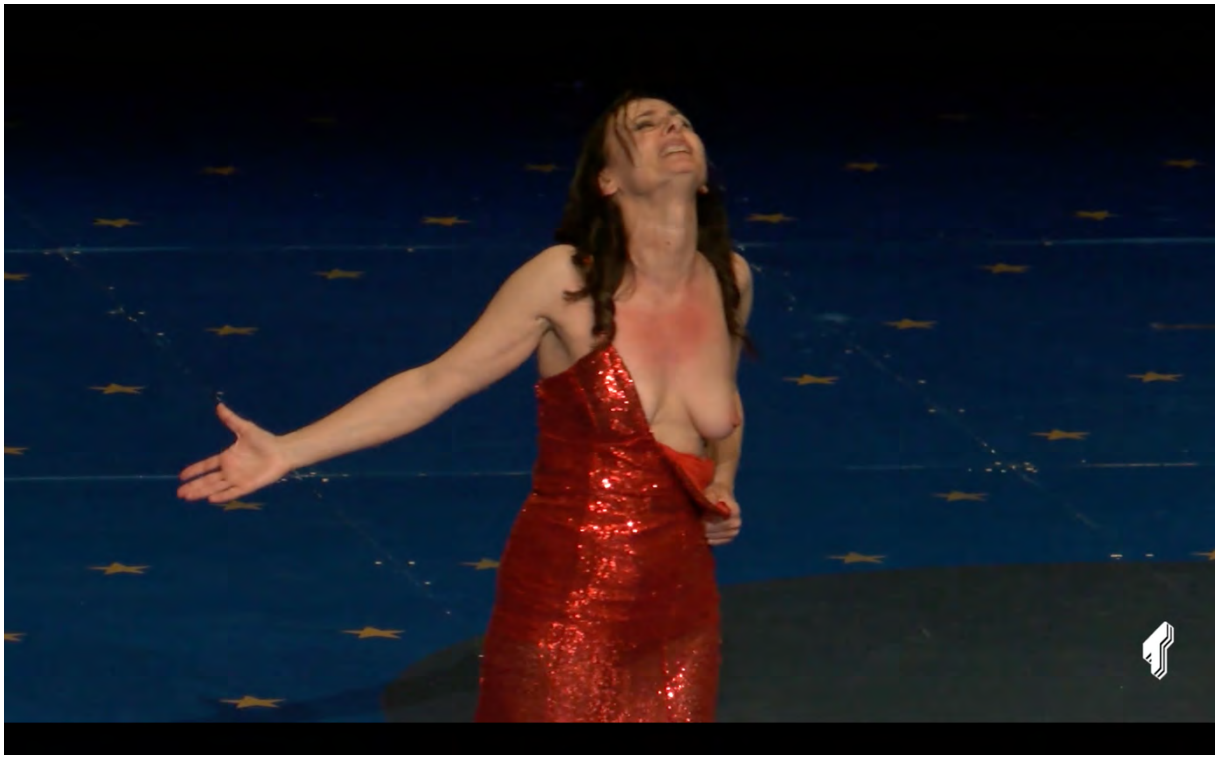


Figura VI Angélica Liddell, *Qué haré yo con esta espada (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* (CTE. Teatros del Canal. Sala Roja, 2018). Captura de Cristina Tamames. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura VI. Angélica Liddell, *Qué haré yo con esta espada (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* (CTE. Teatros del Canal. Sala Roja, 2018). Captura de Cristina Tamames. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura VIII. Angélica Liddell, *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* (Producción INAEM. Teatros del Canal, de Madrid, 2013). Fotógrafo: Daniel Alonso. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura IX. Angélica Liddell, *El matrimonio Palavrakis* (Producción INAEM. Teatro Valle-Inclán de Madrid, 2001). Captura de Cristina Tamames. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura X. Angélica Liddell, *Todo el cielo sobre la tierra. El síndrome de Wendy* (Producción INAEM. Teatros del Canal, de Madrid. Sala Verde, 2013). Captura de Cristina Tamames. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura XI. Angélica Liddell, *El matrimonio Palavrakis* (Producción INAEM. Teatro Valle-Inclán de Madrid, 2001). Fotógrafo: Daniel Alonso. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura XII. Angélica Liddell, *Génesis VI, 6-7* (CTE. Teatros del Canal. Sala Roja, 2018). Captura de Cristina Tamames. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura XIII. Angélica Liddell, *Esta breve tragedia de la carne* (CTE. Teatros del Canal. Sala Verde, 2018). Captura de Cristina Tamames. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura XIV. Angélica Liddell, *Génesis VI, 6-7* (CTE. Teatros del Canal. Sala Roja, 2018). Captura de Cristina Tamames. (Fuente: Centro de Documentación Teatral).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Angélica Liddell no solo se ha convertido en una de las creadoras contemporáneas más reconocidas en el campo de la escena, sino que también destaca por sus otras facetas artísticas. El estudio de sus poemas, diarios, cartas y otras manifestaciones del yo como los autorretratos recoge, en buena medida, el núcleo de su pensamiento y contribuye a observar todos los prismas que integran a una artista compleja. Esta tesis doctoral asume una mirada híbrida entre poesía y teatralidad, pues la esfera textual y la contextual, el cuerpo, los afectos, la acción y la conducta se entrelazan en una poética liddelliana constantemente enriquecida y renovada por nuevas creaciones.