



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

Estudios teatrales

Trabajo de Fin de Grado

**El poema encarnado: análisis y mecanismos  
de la teatralidad poética en la obra  
de Angélica Liddell**

Katherine Elizabeth Loureiro Álvarez

Autora

Ángel Eugenio Abuín González

Director

Curso 2018-2019



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

Estudios teatrales

Trabajo de Fin de Grado

**El poema encarnado: análisis y mecanismos  
de la teatralidad poética en la obra  
de Angélica Liddell**

Katherine Elizabeth Loureiro Álvarez

Autora

Ángel Eugenio Abuín González

Director

Curso 2018-2019

## ÍNDICE

RESUMEN Y DELIMITACIÓN DE TÍTULO.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
I. APROXIMACIÓN AL PARADIGMA POSDRAMÁTICO.....	7
II. POÉTICA TEATRAL DE ANGÉLICA LIDDELL.....	12
III. LA TEATRALIDAD POÉTICA DEL «TEATRO DE LA PASIÓN».....	23
3.1. La autoficción teatral.....	24
3.2. La palabra poética.....	28
3.3. El cuerpo sacrificial.....	33
3.4. Espacio y tiempo performativos.....	37
CONCLUSIONES Y CIERRE.....	40
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	43
APÉNDICE.....	46

**Formulario de delimitación de título e resumo**

Traballo de Fin de Grao curso 2018 /2019

APELIDOS E NOME:	Loureiro Álvarez, Katherine Elizabeth
GRAO EN:	Lingua e Literatura españolas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	Anxo E. Abuín González
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Estudos teatrais

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:



**Título:** El poema encarnado: análisis y mecanismos de la teatralidad poética en la obra de Angélica Liddell

**Resumo**

En el panorama teatral contemporáneo han empezado a despuntar, desde finales del siglo pasado, una serie de manifestaciones que sugieren un conflicto genérico entre lo teatral y lo poético. En el ámbito hispánico es especialmente destacable a este respecto la escritora, actriz, dramaturga y directora de escena Angélica Liddell, que se inserta en esta visión de la escena como un «campo de acción»: un espacio en el que sucede una transformación, un acontecimiento que está siendo observado. Estas acciones teatrales rayan en lo poético ya que están estrechamente ligadas a la importancia de la presencia en escena del actor en calidad de «cuerpo del texto». En estas obras el actor se confunde con el personaje y con el dramaturgo desdibujando las fronteras entre la realidad y la ficción en un discurso metarreflexivo, aparentemente propio y espontáneo que se caracteriza sobre todo por la subversión, la fuerza expresiva, la interpelación directa al espectador y por ofrecer desde su más profundo germen un horizonte muy amplio de significado.

El objetivo del presente trabajo será poner de manifiesto, desde una perspectiva crítica, la liminalidad poético-teatral en el «teatro de la pasión» de Angélica Liddell insertando sus manifestaciones en el marco del posdrama, a la luz de los postulados de Hans-Thies Lehmann, y ofreciendo una localización y un análisis de los elementos y mecanismos poéticos de las obras tanto en su dimensión escrita como en la espectacular. Para ello servirá de ayuda el aprovechamiento de una serie materiales de diferente índole producidos por la propia autora así como de otras publicaciones realizadas en este campo por estudiosos como pueden ser Óscar Cornago Bernal o Erika Fischer-Lichte.

Santiago de Compostela, 6 de novembro de 2018.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) 	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 6 NOV. 2018  Selo da Facultade de Filoloxía
---	--	--

SRA. DECANA DA FACULDADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)



*If I can stop one heart from breaking,  
I shall not live in vain;  
If I can ease one life the aching,  
Or cool one pain,  
Or help one fainting robin  
Unto his nest again,  
I shall not live in vain.*

EMILY DICKINSON

## INTRODUCCIÓN

Angélica Liddell, nombre artístico de Angélica González (Figueras, 1966) que toma el apellido de la joven en la que se inspira la protagonista de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, es una dramaturga, actriz, directora de escena y escritora cuya práctica dramática participa de los planteamientos del nuevo teatro de los años sesenta del siglo XX en adelante, descritos por Hans-Thies Lehmann en *Postdramatic Theatre* (2006).

Sus primeros años de vida estuvieron marcados por una educación de corte religioso y por el ambiente de los recintos militares que circundaban siempre sus viviendas por causa de la profesión de su padre, que era militar, hasta que a los diecisiete años se traslada a Madrid para ingresar en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Sin embargo, en el último año de sus estudios teatrales decide, decepcionada, abandonar la Escuela para continuar su camino artístico por su cuenta y cursar estudios de psicología.

Debutó en los escenarios españoles en 1988, sin éxito de público ni de crítica, con una obra titulada *Greta quiere suicidarse*. Posteriormente, en 1993, fundó junto a Gumersindo Puche la compañía Atra Bilis, aún relegada a pequeños escenarios alternativos. No será hasta el año 2007, casi veinte años después de su debut, con el estreno de *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* en el Teatro Valle Inclán de Madrid, que la dramaturga y su compañía empiecen a captar la atención de la crítica y el público en los teatros españoles<sup>1</sup>.

En la actualidad, Angélica Liddell es una de las dramaturgas y directoras de escena más valoradas y aclamadas a nivel mundial, con reconocimientos como el Premio Valle Inclán de Teatro (2007) por *El año de Ricardo*, el Premio Nacional de Literatura Dramática (2012) por *La casa de la fuerza* o el León de Plata de del Bienal de teatro de Venecia (2013).

Su producción teatral se centra en el dolor y es, fundamentalmente, fruto de una búsqueda personal de la verdad humana y sus aspectos más oscuros y velados. En su práctica y escritura, donde imperan la sensación y la emoción más físicas desde una visión de la escena

---

<sup>1</sup> Parte de los datos que se incluyen en esta semblanza biográfica proceden de Vidal Egea, 2010.

como «campo de acción», se perciben ciertos rasgos y elementos que desdibujan las fronteras entre el ámbito poético y el teatral, que están estrechamente ligadas a la importancia de la presencia en escena de la actriz en calidad de «cuerpo del texto». Son obras en las que un sujeto múltiple –actriz, dramaturga, directora de escena y personaje– problematiza la dicotomía arte-realidad en un discurso metarreflexivo, aparentemente espontáneo que se caracteriza sobre todo por la subversión, la fuerza expresiva, la interpelación directa al espectador y por entrañar un amplio horizonte de significado.

El objetivo principal del presente trabajo será, por lo tanto, poner de manifiesto la liminalidad poético-teatral del «teatro de la pasión» de Angélica Liddell insertando sus manifestaciones, a la luz de los postulados de Hans-Thies Lehmann, en el marco del teatro posdramático, para seguidamente caracterizar y analizar los elementos y mecanismos poéticos más relevantes de esta práctica teatral. Para la consecución de este cometido adoptaremos fundamentalmente el punto de vista de los estudios teatrales y de las artes performativas<sup>2</sup> centrando la atención de forma más detallada en *Te haré invencible con mi derrota* (2009), una obra de gran interés en cuanto a la poeticidad teatral de la dramaturga por el hecho de ser íntegramente monológica y por el alto grado de expresividad que alcanza su configuración performativa.

Para ello servirá de ayuda el aprovechamiento de textos editados, grabaciones de diversas realizaciones escénicas y obras teóricas de la propia autora como *El sacrificio como acto poético* (2015). Asimismo, nos serviremos de los estudios de teóricos del teatro como Óscar Cornago Bernal, el mayor exponente del ámbito español en estudios liddellianos, así como de los planteamientos de Erika Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* (2011), ya que los conceptos que se proponen en esta obra resultan especialmente útiles y operativos a la hora de abordar el análisis de una práctica posdramática en la que los signos teatrales no se corresponden con los de la semiología teatral tradicional.

Por consiguiente, la estructura de este estudio constará de tres partes: una aproximación al teatro posdramático, una poética teatral de la autora que nos ocupa y un análisis más

---

2 Aunque resultaría provechoso recurrir también a planteamientos del ámbito de los estudios de la poesía, este trabajo se abordará, tanto para respetar la extensión recomendada como para ser coherentes con la línea temática en la que este se inscribe, fundamentalmente desde la perspectiva de los estudios teatrales. Para ampliar la información en el ámbito de los estudios poéticos se pueden consultar, entre muchas otras, fuentes como las que siguen: BOUSOÑO, Carlos. 1952: *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos; KEYSAR, Boaz y Sam GLUCKSBERG. 1992: «Metaphor and Communication», *Poetics Today*, 13, 4, pp. 633-658; MÉNARD, René. 1970: *La experiencia poética*. Caracas: Monte Ávila; RIFFATERRE, Michael. 1970: «Le poème comme représentation». *Poétique*, 4, pp. 401-418; —. 1978: *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press; RYAN, Marie-Laure. 1981: «When “Je” is “un autre”. Fiction, Quotation and the Performative Analysis», *Poetics Today*, 2, 2, pp. 127-155.

pormenorizado de la teatralidad poética liddelliana a partir de *Te haré invencible con mi derrota* (2009). En la primera parte se lleva a cabo un acercamiento al marco posdramático, en el que se inserta la práctica teatral analizada, donde se señalan los aspectos más básicos del paradigma para una mejor comprensión de las cuestiones que se tratarán en las dos partes contiguas. La segunda parte del trabajo es una caracterización general de la teoría y práctica teatral de la dramaturga que relaciona sus realizaciones escénicas con los rasgos del teatro posdramático antes señalados y, al mismo tiempo, apunta los principales elementos poéticos presentes en ellas actuando a modo de visagra entre la primera y la tercera parte del trabajo, que se centra en la teatralidad poética de manera más específica. Finalmente, en esa última parte se analizan, ilustrados con ejemplos de *Te haré invencible con mi derrota* (2009) que en ocasiones incluyen imágenes para apoyar las explicaciones, la autoficción, la palabra, el cuerpo, el espacio y el tiempo performativos, que son los elementos más destacables en lo que atañe a la poeticidad de la dramaturgia liddelliana.

## I. APROXIMACIÓN AL TEATRO POSDRAMÁTICO

A la hora de aproximarnos a una definición esencial de teatro posdramático debemos pensar en todas aquellas prácticas performativas de base escénica que, desde una idea procesual y perceptiva de espectáculo, plantean una configuración no jerárquica de los recursos sígnicos y se desarrollan en torno a una serie de tensiones, colisiones, complementariedades y ambigüedades desafiando los límites de la representación y de las artes.

En sentido estricto, el término *posdramático* alude al fundamento escénico de las realizaciones teatrales que surgen partir de la segunda mitad del siglo XX, en contraposición a la llamada «hegemonía del texto» de la tradición dramática (Szondi, 1987). Deudora de la renovación teatral surgida tras la crisis del drama simbolista de finales del siglo XIX, que se vio influenciada, a su vez, por las vanguardias históricas y derivó, en cierto modo, en una vuelta a los orígenes del género (Cornago, 2006: 2), esta nueva forma de entender el hecho teatral conecta además con los planteamientos del pensamiento posmoderno en su concepción tensional, discontinua y subjetiva de la realidad.

Lehmann formula lo posdramático como un nuevo paradigma fruto de la deconstrucción de los preceptos del anterior teatro dramático por causa de la insuficiencia y obsolescencia de los mismos en el contexto artístico contemporáneo (Lehmann, 2006: 27). De esta manera, la renovación posdramática no niega el modelo anterior sino que, partiendo de él, da lugar a una reformulación y a una apertura en la configuración de sus materiales de acuerdo con una nueva forma de entender el mundo, la vida, el arte, y, especialmente, el teatro.

El hecho de que en estas dramaturgias contemporáneas la construcción de la obra, concepto que afinaremos más adelante, deje de estar sujeta al texto dramático da lugar, en primera instancia, a una desjerarquización de los signos teatrales en la que el texto pasa a ser un material más (85) y, en consecuencia, a un predominio de las estructuras formales y a una mayor atención a la concretización o *corporización* del significado (Fischer-Lichte, 2011: 169) que confluyen en la búsqueda de nuevas formas de expresión, lenguajes híbridos más centrados en lo visual y lo material que ocasionan cuestionamientos genéricos.

La preponderancia del texto espectacular en el teatro posdramático entiende la escenografía como una suerte de *poema escénico* que el director de escena compone a partir de una serie de recursos de naturaleza heterogénea (Lehmann, 2006: 94) que dialogan, chocan o se complementan en tanto que mecanismos de expresión de lo «irrepresentable». En este sentido, se cuestiona la noción de representación ya que la práctica teatral deja de ser la puesta en

escena de un texto previo con un argumento y unos personajes inscritos en el diálogo y las didascalias para llegar a la *presentación* de un acontecimiento que está siendo observado.

De esta manera, la superación del texto dramático y la subsecuente autonomía de lo escénico como arte en sí mismo erigen al director de escena como autor en la medida en que es el responsable de lo presentado asumiendo los papeles de dramaturgo, director, e incluso de actor en muchas de las producciones. La parataxis o estructuración no jerárquica de los signos teatrales (86) y el hibridismo derivado de la incorporación de recursos propios de otros medios se traducen en un juego de tensiones y complementariedades que, yendo del vacío a la plétora, del minimalismo a la superposición de elementos, responden a una noción sinestésica de percepción. Esta densidad y combinación variable de materiales conducen generalmente a una posposición del sentido (87) derivada de la composición fragmentada y tensional de los elementos de la obra, que reclama un tipo de atención activa, constructora y autoconsciente por parte del espectador (106).

Veámoslo de una forma más concreta con uno de los ejemplos que aporta el propio Hans-Thies Lehmann (111): en los «conciertos escénicos» de Heiner Goebbels, como *Ciudades subrogadas* (1994) o *La liberación de Prometeo* (1985), interaccionan estructuras espaciales, juegos de luces y diversos materiales audiovisuales con prácticas musicales y lingüísticas como la canción, el recital, la *performance* instrumental o la danza. Lo mismo ocurre con *F@ust 3.0* (1999) o *Terra baixa reloaded* (2011) de La Fura dels Baus, cuyas producciones caracterizadas por la espectacularidad de la escenografía, la provocación, la utilización de la mecatrónica y la estructuración musical y coreográfica constituyen una de las muestras más representativas del paradigma posdramático en el ámbito hispánico. Estas piezas son posdramáticas no solo por la ausencia de texto dramático sino sobre todo por la autonomía que demuestran sus niveles de creación espacial, musical y teatral.

No obstante, no podemos perder de vista que esto no conlleva la ausencia de texto en el paradigma posdramático. De haberlo, este trabaja en consonancia con los demás signos teatrales e incluso puede ocupar, probablemente junto al cuerpo, un lugar central en la obra solo que lo hará desde una posición tematizada o marcada que evidencia sus resistencias y explota sus singularidades llegando en algunos casos a la desnaturalización. Ese sería el lugar predominante del texto en la dramaturgia posdramática de la escenografía de acuerdo con su ya mencionada deconstrucción poética en favor de la composición de unas manifestaciones artísticas de naturaleza diversa que eluden las leyes aristotélicas de unidad y finalidad (146).

Uno de los referentes en la tematización poética del lenguaje en el marco del posdrama es Robert Wilson. En producciones como *Einstein en la playa* (1976) la palabra tiene un papel fundamental: un texto basado en la repetición, el fragmentarismo y una configuración oscura que aparenta cierta falta de sentido. El texto dialoga, desde su desnaturalización, con los movimientos rítmicos de los actores y con las composiciones instrumentales de Philip Glass.

Es, además, fundamental señalar la centralidad de la participación del espectador en este tipo de realizaciones escénicas, ya que una de sus características definitorias es la cercanía al *happening* y la *performance* en cuanto a la concepción de la obra artística. Esta se fundamenta, desde una perspectiva procesual y perceptiva, en lo que Erika Fischer-Lichte (2011: 78) llama «bucle de retroalimentación autopoietico»: el *feedback* que hace posible una experiencia o acontecimiento de significado poroso que, basado en la copresencia de actores y espectadores, se desarrolla en el tiempo, el espacio y el movimiento de los cuerpos dejando siempre un margen a lo impredecible e inacabado; la *indisponibilidad* (103), en términos de la propia estudiosa.

De esta manera, las dramaturgias posdramáticas constituyen una suerte de teatro-evento, teatro-situación o teatro del presente (Lehmann, 2006: 141-144) que se singulariza por su carácter vivo, impredecible e inclusivo, de modo que hasta nos podríamos permitir designar estas prácticas, aunque en muchos casos resulta menos ambigua la categoría *realización escénica* (Fischer-Lichte, 2011: 18), bajo el marbete de *performance* en un sentido amplio, siguiendo a Joseph Danan:

«Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et en donne pas nécessairement lieu à la publication d'un écrit». C'est par ces lignes que Christian Biet et Christophe Triau ouvrent leur livre-somme, *Qu'est-ce que le théâtre?*

Si la performance est inhérente au théâtre, où est donc le problème? Il vient d'un flottement entre deux acceptions du terme de «performance». Ce que Christian Biet et Christophe Triau mettent en sens large (proche de l'usage anglo-saxon lorsqu'il s'attache aux *performing arts*, aux arts de la scène). La performance renvoie alors à l'acte théâtral au présent, dans sa relation avec des spectateurs (Danan, 2013: 6-7).

En la práctica, el carácter presentativo del nuevo teatro se materializa en una tematización del evento teatral y sus consecuencias con especial énfasis en nociones como *transformación* o *devenir*. Convertido en material simbólico y partiendo de la copresencia como condición *sine qua non* del acontecimiento teatral, en el cuerpo y sus posibilidades recaerá gran parte de

la carga significativa. Los actores son identificados como tales por su presencia en escena en calidad de cuerpo del texto, por sus cualidades expresivas, sus acciones, palabras, silencios y movimientos.

Salta a la vista, además, en esta línea, una voluntad subversiva que se lleva a cabo mediante la exploración de los límites de la agencialidad<sup>3</sup>, tanto de la obra como de los actores y los espectadores, a través de la incorporación de la violencia o la crueldad hacia un cuestionamiento de las pautas estéticas, éticas y sociales establecidas. En busca de una implicación mutua entre actores y espectadores, se introduce un componente ético-político en el acontecimiento teatral que requiere del público una responsabilidad y una participación crítica y autorreflexiva. Es a través de la incorporación de la violencia y del uso del cuerpo como principal material con significado la forma en que se pone de manifiesto de más claramente tanto el carácter vivo de la obra posdramática, como su finalidad transformacional y transgresora.

Por otro lado, junto a la explicitud de lo mutable, lo percedero y lo real del cuerpo en escena, llama especialmente la atención en muchas de las manifestaciones del paradigma posdramático la articulación de un discurso teatral en gran medida monológico y aparentemente propio que por una parte desdibuja los límites de la realidad y la ficción y, por otra, desestabiliza las expectativas del público y las propias bases del género dramático en un sentido estricto y tradicional. En estos casos, personaje, actor, dramaturgo y sujeto se solapan incorporando una serie de ambigüedades a la situación en curso que rompen la ilusión teatral y dejan traslucir la condición inevitable e inseparable de lo real y lo ficticio en el teatro (Lehmann, 2006: 102).

[Fischer-Lichte] ha llegado a situar el conocimiento y sus formas de producción en lo más frágil y lo más difícil de aprehender, en la experiencia sensorial, en lo que ocurre en un espacio cuando un cuerpo actúa frente a otro [...]. No hay una verdad del conocimiento que no pase por un aquí y un ahora concretos, que no pase por un presente escénico determinado por una serie de variables materiales que no son trasladables a ninguna otra situación; en otras palabras, el conocimiento depende del lugar, de la forma de estar en el lugar, de los cuerpos que lo ocupan y el tipo de relaciones que se establecen entre ellos. El conocimiento

---

3 Este término es una adaptación al español del concepto sociológico y filosófico *agency*, 'the capacity, condition, or state of acting or of exerting power' (Merriam-Webster Dictionary). Lehmann lo utiliza en el paradigma posdramático en relación con la poética artaudiana: «postdramatic theatre [...] wants the stage to be a beginning and a point of departure, not a site of transcription/copying. Only if we understood *discurre* literally as a "running apart" could we speak of a "discourse" of the creator with respect to the new theatre. Rather, it seems it is exactly the omission of an originary source/agency of discourse combined with the pluralization of sending agencies/sources on stage that lead to new modes of perception» (Lehmann, 2006: 32).

es una cuestión física, como diría Nietzsche, y por ello ética, podemos añadir (Cornago en Fischer-Lichte, 2011: 16).

En algunas realizaciones escénicas de Rodrigo García, como *Gólgota picnic* (2011), *Versus* (2008) o *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (2006), el cuerpo como agente simbólico tiene un peso muy destacable, así como el discurso monologado y la tematización del evento teatral. Es habitual en estas producciones la sucesión de monólogos reflexivos, provocadores y reivindicativos que son dirigidos directamente al público en varias ocasiones por personajes completamente desnudos o caracterizados de forma grotesca.

Sin embargo, no debemos ignorar el hecho de que en las dramaturgias de los últimos veinte o treinta años el carácter rompedor de lo posdramático parece haberse asumido. En el panorama teatral más reciente se pueden detectar, como observa André Eiermann (2012), tendencias «postespectaculares» que, tomando como punto de partida los planteamientos inclusivos y procesuales del teatro posdramático, dan un paso más allá e intentan explicitar la mediación teatral y la división existente entre obra y público (9-10) en una invitación ya no tanto a la participación sino más bien a la reflexión autoconsciente en el marco del aquí y el ahora.

Muestra de ello son realizaciones escénicas como la *Tragedia endogonidia #7 Roma* (2004) de Romeo Castellucci, en donde un enorme panel transparente separa el espacio escénico del patio de butacas como manifestación extrema de la cuarta pared. Poniendo el foco en el propio público, el teatro postespectacular se define por llevar a cabo una recuperación del dispositivo teatral (Cornago, 2016: 38) mediante la utilización una serie de prácticas autorreferenciales, como son la exhibición de la maquinaria teatral o la verbalización del proceso de creación y mediación dramáticas por parte del propio autor.

Teniendo en cuenta las nociones y características que hemos destacado como definitorias de las prácticas escénicas posdramáticas podemos afirmar que los acontecimientos artísticos que se inscriben en este paradigma performativo contemporáneo apuntan hacia lo que Fischer-Lichte llamó *experiencia umbral* (Fischer-Lichte, 2011: 353): aquella experiencia estética que, en una realización escénica, es provocada por el «bucle de retroalimentación autopoietico» y que puede transformar a sus experimentadores a partir de la generación de estados de crisis derivados de la suscitación de emociones más o menos intensas, de «indisponibilidades» cambios y transiciones en las posiciones del sujeto y el objeto, y de la ruptura y restablecimiento de las normas del evento. Las experiencias umbral que se producen y hacen posibles estas realizaciones escénicas crean, en último término, «un estado de

inestabilidad a partir del cual puede surgir algo imprevisible, algo que alberga el riesgo del fracaso, pero también la oportunidad de una transformación exitosa» (*ibid.*).

## II. POÉTICA TEATRAL DE ANGÉLICA LIDDELL

El «teatro de la pasión» de Angélica Liddell, dramaturga, actriz, directora de escena y poeta, se cuenta entre las prácticas posdramáticas antes definidas, siendo además uno de los referentes más destacados en el ámbito del teatro hispánico contemporáneo. La producción artística de la dramaturga es, antes que cualquier otra cosa, resultado de una búsqueda personal de la verdad. Bajo esta premisa, la autora lo que pretende con sus obras es desvelar los aspectos más profundos, ocultos y primarios de la condición humana. Responde de este modo a la necesidad, ya señalada por Nietzsche (1972: 77 en Cornago, 2005b: 71), de recuperación del pensamiento trágico y contacto con las fuerzas esenciales de la humanidad y la naturaleza. Esto se materializa, como indica Emmanuelle Garnier (2012: 120), en una «estética sin belleza» (Liddell, 2015: 53) que se podría calificar de neobarroca por su riqueza y exuberancia, que no provienen del adorno ni de la fastuosidad escenográfica, elementos denostados por la autora por considerarlos signo de complacencia, vacuidad conceptual y cobardía artística, sino de la expresión más extrema y real de aquello que se presenta. Se trata de una estética de la transgresión que se opone tajantemente, desde la multiplicidad, la fragmentación y el contraste de extremos, a cualquier pretensión de armonía o equilibrio (Garnier, 2012: 119) y que se hace especialmente visible no solo en el plano conceptual sino también en la utilización de la palabra, el tratamiento del cuerpo y el modo en que trabajan los recursos escénicos, que son muy heterogéneos:

Sus obras están estructuradas sobre un sistema de tensiones entre polos contrarios, una dialéctica no resoluble entre lo espiritual y lo corporal, la pureza y la escatología, lo sublime y lo grotesco, la belleza y el dolor, la inocencia y la culpabilidad, la abstracción conceptual y la concreción material, unión de contrarios que define lo aberrante, lo monstruoso o lo inhumano, obsesiones constantes de su mundo (Cornago 2005a: 2).

La «estética sin belleza» de esta dramaturgia posdramática pasa por una consideración de lo bello asociada más bien a una idea de *lo sublime* cercana a la que nos llega a través de los textos de la mística cristiana y directamente vinculada a la verdad sin concesiones, aquella que ansía generar conocimiento a través de la sensación y la conciencia, que en muchas ocasiones conlleva sufrimiento y que conecta con la provocación porque subyace tras una

serie de conflictos que niegan violentamente al espectador cualquier tipo de seguridad o de acomodo.

Mediante la *violencia poética*, cuya misión es «atacar, atacar sin descanso» (Liddell, 2015: 36), la autora opone una fuerte resistencia a la violencia real e intenta comprender el sentido de la vida, poner a prueba el grado de «represión, de cobardía y adocenamiento» (100) de la sociedad y llamar a una lucidez que escapa a la colectividad. Recurre al sufrimiento real en escena como única manera de conmover y afectar al espectador para que, desde el impacto, este pueda aunque sea atisbar la verdad y sacar conclusiones morales. Quiere «que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción» (37). La violencia poética se efectúa en el *sacrificio poético* como acto de rebeldía y afirmación del «yo» y de lo incomprensible mediante una transgresión y una exhibición pública de lo íntimo que dialoga con la muerte desafiando las leyes de la ética hacia la consecución de la libertad (101) y la verdad. El sacrificio poético que se manifiesta en la violencia confesional y la autolesión, es la máxima irrupción de lo real en escena, la ofrenda de la misa escénica que «implica la máxima vulnerabilidad corporal, que es la máxima vulnerabilidad espiritual» (102) y se relaciona con una desconfianza en la ficción que se traduce en una actitud nihilista que huye hacia el dolor personal, la sinceridad más afirmada (104), como única salvación. Consecuentemente, la dramaturga se desmarca de la prosa, como lenguaje llano y pretendidamente objetivo que busca la aprobación (Velasco, 2015: 93), y se adentra en la poesía como «contraria a la razón y afín a la insatisfacción» (122).

La belleza es en el teatro de Angélica Liddell el proceso y el resultado de la revelación que se alcanza gracias al sacrificio poético, que mediante la suspensión de la ética, desafía abiertamente toda ley. El sacrificio es indiscutiblemente bello y produce belleza, es un modo artístico y personal de comprender, precisamente a través de lo incomprensible, la verdad del mundo y de lo que hace iguales a los seres humanos, por muy horrible y dolorosa que esta pueda llegar a ser:

Cuando presenciamos algo que está por encima de lo general, cuando la ética queda en suspenso, se produce una sensación de horror, porque pertenece a las posibilidades de lo humano, porque tiene que ver con la materia del alma humana. Con lo que nos iguala [...]. Lo que iguala al hombre es lo peor del hombre. Lo que nos hace iguales es precisamente lo que no queremos ver. [...] LA PASIÓN, y eso es lo que verdaderamente nos aterra, lo que nos hace iguales, lo que no nos atrevemos a revelar a nadie (Liddell, 2015: 124-125).

Hans-Thies Lehmann (2006: 38) defiende que en el paradigma posdramático impera la idea de mimesis de Theodor Adorno, según la cual el shock y el dolor son elementos

constitutivos del teatro. El estudioso observa, además, un paso del *dolor representado* al *dolor experimentado* en el que se traspasa el umbral del dolor, que es físico, psíquico y exhibido, para revocar la separación entre cuerpo y lenguaje (165). Este es uno de los rasgos fundamentales de la poética teatral que nos ocupa, pues es a través de la indagación individual introspectiva, del propio dolor y la propia angustia como única certeza, como la actriz accede a esas verdades profundas del espíritu, oscuras y crueles por el mero hecho de pertenecer al mundo, pero también por el sufrimiento que conlleva la revelación de su existencia y su carácter inconsciente, por la realidad de su inmediatez perenne:

Quiero sufrir por el mundo, nada más. Quiero interpretar al hombre, nada más. [...] Quiero meter los pies en el desgarramiento humano, nada más, hablar de ese desgarramiento, ser ese desgarramiento, 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 (Liddell, 2015: 25-26).

Desde una concepción de obra que abraza el fracaso como parte intrínseca, como algo defectuoso situado entre aquello que se quiere transmitir y su resultado –lo que Jacques Rancière llamó «tercera cosa» (2011: 19)–, las obras de Angélica Liddell participan de la *experiencia umbral*, tal y como la define Fischer-Lichte, pues consisten fundamentalmente en la creación de un estado de crisis permanente entre la idea y el lenguaje estético. Una crisis vinculada a la «responsabilidad moral con respecto a la problemática del mundo y de lo bello» (Liddell, 2015: 48) que lleva a la artista a investigar acerca de una verdad cuya indagación esencial y desvelamiento de mecanismos suponen el replanteamiento de los valores tradicionales. Mediante las situaciones de liminalidad que experimentan sus participantes, estas realizaciones escénicas se rigen por la emergencia de fenómenos en un estado que convierte lo cotidiano en experiencia estética (Fischer-Lichte, 2011: 333). De esta suerte, Liddell se propone exhibir injusticias, romper estereotipos y exponer las carencias de la sociedad y de la humanidad con el fin de incitar a una reflexión profunda sobre este tipo de asuntos, sistemáticamente velados, ensalzando el pensamiento y el conocimiento individuales como acceso a la verdadera libertad en tanto que constituyentes de las personalidades diferenciadas, fuertes, conscientes y potencialmente capaces de provocar el cambio frente a la imperante colectividad represiva, degenerante y degenerada. La dramaturga coincide, en este sentido, con los postulados de Rancière en su concepción del acto de observar como una acción constructora:

Regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui (Rancière, 2008: 19).

Desde una perspectiva más técnica, podría decirse que en los estados de crisis de la experiencia umbral se neutralizan dicotomías del tipo ética-estética, cuerpo-mente o significante-significado (Fischer-Lichte, 2011: 339) directamente relacionadas con la puesta en duda de la tradicional división arte-realidad. Estas cuestiones serán abordadas a lo largo de este apartado, a propósito de diferentes asuntos relevantes en la poética liddelliana como la importancia del público, la corporalidad o la poeticidad de su teatro.

En consonancia con la naturaleza coparticipativa de los acontecimientos escénicos de corte posdramático, la autora concibe el teatro como «un momento de sufrimiento, un dolor compartido» (Liddell en Cornago, 2005b: 319) con tintes ceremoniales en el que el propio espectador es un «monstruo» más. Para ella

el teatro es una unión de sensibilidades, de voluntades, es un acontecimiento misterioso donde se produce una epifanía individual frente a lo incomprensible, lo que no puede ser explicado, Kierkegaard lo llama «anfaegtelse» [...]. Frente a la obra de arte, frente a la poesía, sea o no teatro, sucede lo mismo, entramos en estado de «anfaegtelse», al fin y al cabo frente a dios y frente al arte nos hacemos las mismas preguntas, es un shock espiritual, el temor y el temblor, somos como Abrahám subiendo la montaña con Isaac, deber creer, creer, para que al final aparezca el ángel, eso es el teatro, el ángel impide el derramamiento de sangre, el teatro responde al concepto de sacrificio (Liddell, 2015: 124-125).

Las experiencias umbral generadas en sus obras buscan la participación del espectador en calidad de sujeto sometido a dichos estados de crisis y como parte de una dialéctica que intenta resolverse en «una nueva percepción de la realidad a través de una nueva percepción de la experiencia estética» (Liddell, 2015: 50):

Creo que hay que tener muy en cuenta al espectador [...] en lo que tú pretendes de ese humano, de esa 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. [...] Estoy tan preocupada por los sentimientos de esa gente, por lo menos que sientan algo, ¡algo! (Liddell en Cornago, 2005b: 319).

La oposición ética-estética se desmorona en cuanto se consigue la implicación del espectador en la situación social del acontecimiento escénico, en la que este se ve obligado adoptar una serie de posturas o actitudes determinadas ante los conflictos presentados. El

espectador asume, de esta manera, parte de la responsabilidad con respecto a la situación generada (Fischer-Lichte, 2011: 341). En este sentido, cuando lo ético es parte constituyente de la experiencia estética, ambos elementos acaban siendo indiscernibles.

Muchas de sus realizaciones escénicas basan de forma manifiesta su proceso performativo o incorporan en él experiencias o sucesos específicos de la realidad próxima o incluso de su propia vida. Así ocurre en *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* (2007), donde, sobre un accidente de autobús escolar ocurrido en 2004 y los numerosos casos de pederastia que salieron a la luz en los años noventa, se denuncia el abuso de poder ejemplificado con el asesinato injustificado de un perro. Algunas otras consisten en el desarrollo de cuestiones conflictivas sin trasfondo histórico explícito pero presentadas como sucesos posibles: *Lo frío y lo cruel* (2019), su obra más reciente, estrenada el pasado 26 de abril en el Monasterio de Tibães (Braga, Portugal) como parte de la programación del II Biennial of Contemporary Arts, es fruto de una reflexión, a raíz de la figura del padre, sobre el contrato en la teoría deleuziana<sup>4</sup> del masoquismo en donde se muestra el lado más frágil del ser humano y la cara más cruda de dicho contrato, que es en parte social y en parte afectivo.

Sin embargo, en ninguno de los dos casos se persigue la verosimilitud. En este sentido cabe decir, al hilo de las observaciones de Ana Vidal Egea (2010: 105), que los espacios escénicos liddellianos suelen tener connotaciones oníricas que contrastan con la dureza de los textos y realzan su carácter personal y simbólico, renegando de todo mimetismo. Ejemplo de ello es *El matrimonio Palavrakis* (2001), una obra que aborda fundamentalmente los conflictos emocionales de la infancia y la dominación de los instintos primitivos en el ser humano desde el exceso y la crueldad con una escenificación pesadillesca y absolutamente grotesca: hay un columpio que se utiliza a modo de paritorio, dulces y muñecas de plástico desmembradas por todo el espacio.

Los objetos o seres –pues en varias obras llama la atención la presencia de animales vivos en escena– que habitan la escenografía son escasos y poco refinados pero están meticulosamente escogidos y cargados de significado, en muchas ocasiones con un carácter ritual y en otras tantas como material documental. Se acentúan, además, el componente sensorial y la dimensión física y real del acontecimiento escénico con la utilización de fluidos corporales como la sangre humana por elección estética pero también por su potencial expresivo y simbólico.

---

4 Cfr. DELEUZE, Gilles. 1967: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Francia: Minuit.

Esta información procede del programa de mano de la propia representación, al pude acceder en el marco del estreno. Sería interesante profundizar en las raíces deleuzianas del teatro más reciente de Angélica Liddell.

Otro elemento relevante es la música, muy heterogénea, que suele crear fuertes contrastes entre lo grotesco y lo sublime (Garnier, 2012: 121). En *La casa de la fuerza* (2009) suenan rancheras como *El corrido de chihuahua*, *Por un amor* o *Rata de dos patas*; *A chismearle a tu madre*, una cumbia; música clásica, *Cum dederit (Nisi Dominus)*; canciones de pop comercial como *Muñeca de trapo* y *Dulce locura*; *Tin Marín*, una canción popular infantil; *Song to the Siren*, del género Indie; una balada rock como *Love me Tender*; la chanson *Ne me quitte pas*, y la rumba *Me quedo contigo*. Este variado abanico musical contrasta con la dureza del argumento y de la acción, alrededor de diferentes modalidades y consecuencias de la violencia machista y de las relaciones amorosas frustradas.

Estos materiales escenográficos acostumbran a formar parte de una serie de espacios más reducidos dentro de la escena, habitualmente definidos por los juegos de luces, de modo que espacio, tiempo y acción se fraccionan y yuxtaponen (Garnier, 2015: 184). En palabras de la propia autora: «creo en los espacios plásticos, simbólicos, creados para que signifiquen algo. Para mí, el escenario tiene tanta importancia como el texto, es un espacio que me permite expresarme de manera plástica y no sólo como dramaturga» (Liddell en Cornago, 2005a: 5).

A partir de las tensiones y complementariedades que resultan de la utilización de estos materiales escénicos tan diversos junto con el lenguaje y el cuerpo, Angélica Liddell consigue crear unos *espacios performativos* muy singulares. Son a un tiempo *espacios fenoménicos*, muy físicos, sensoriales e inmediatos; *espacios atmosféricos*, transitorios, envolventes y dinámicos (Fischer-Lichte, 2011: 234); y *espacios sonoros* (249) habitados por música, voces y distintos tipos de ruido.

De este modo, se abordan temas como la guerra, la violación, el asesinato, el suicidio, la pederastia o el maltrato con personajes presentados fundamentalmente a través de sus pensamientos y caracterizados por el exceso, la cerrazón en sí mismos, la conflictividad, la inadaptación y la marginalidad. Los personajes liddellianos son supervivientes de la catástrofe, damnificados de la sociedad cuya condición «refuerza el estado de degradación al que se llega en el presente escénico, identificado con el presente histórico, el *ahora* de la narración compartido con el público» (Cornago, 2005b: 63). Con una actitud contestataria, estos individuos atentan contra los estereotipos con el fin de activar la conciencia crítica y reflexiva del espectador (Vidal, 2010: 291).

La recreación de este tipo de asuntos altamente conflictivos, sobre todo por su condición de realidad constatada, y la subsecuente exhibición de la verdad esencial que entrañan acarrearán una suerte de disolución espacio-temporal. En las obras de Liddell *atemporalidad* y

*espacio performativo* se reclaman de forma recíproca. Por una parte, predomina el presente escénico regido por el ritmo como «principio ordenador que presupone una permanente transformación y progresa en su propia actividad» (Fischer-Lichte, 2011: 270). Es este un *tiempo performativo*: aquel en el que está ocurriendo algo que está siendo percibido, que nace y muere a un tiempo y que a su vez es cíclico –quedan así imbricados pasado, presente y futuro– tanto por la propia naturaleza del acontecimiento escénico como por la del suceso presentado que, por pertenecer a la esencia humana, viene de antiguo y está destinado a repetirse. De este modo, nos situamos en una suerte de tiempo suspendido o «tiempo de todos los tiempos». Por otra parte, el predominio del presente escénico subraya la importancia del *espacio performativo*, que «tiene su origen en el movimiento y la percepción de actores y espectadores» (*ibid.*), allí donde se superponen los espacios reales y los imaginarios a través de la acción y la palabra.

No debemos perder de vista en este punto que la autora profundiza sobre todo, más allá de los temas problemáticos, en el individuo. Lo que se intenta comprender en todos los casos son diferentes aspectos esenciales del ser humano. Para ello se prescinde de estructura en un sentido tradicional, las obras se desarrollan en la tensionalidad de la expresión emocional y física –situaremos la palabra en un lugar liminal entre estos dos ámbitos– de modo que el mayor principio estructurante del acontecimiento escénico es el ritmo de la palabra y el movimiento. En su frenesí, este «teatro de la pasión» enlaza con la renovación artaudiana, en la que «el teatro no tiene que representar la vida, en lo que ésta posea de más esencial; el teatro tiene que ser la propia vida» (Artaud en de la Torre, 2014: 65).

Una de las singularidades de la producción artística de Liddell es la exhibición del mundo interior de sus personajes, que suelen tener correlatos reales (Vidal, 2010: 562), entre los que se cuenta la propia dramaturga. La forma de comunicación que se establece en estas obras es más bien una no-comunicación que pasa por la sensación y el sentimiento de los personajes expresados de una forma monológica y sensorial y provoca en el público una especie de intromisión culpable por el mero hecho de estar ahí observando y escuchando: «lo inmediato hiere, y sobre todo el espectador no puede eludir la responsabilidad frente a esa inmediatez» (Liddell en Cornago, 2005c: 319). Al espectador, como explica también Óscar Cornago (2005b: 73), el propio hecho y la conciencia de *estar-ahí* le impiden pasar inadvertido.

La constante interpelación al público y la incorporación de su presencia y existencia en el propio germen de la obras de Liddell inscriben su producción artística a las tendencias postespectaculares anteriormente mencionadas. La dramaturga, como actriz-personaje, se

dirige a sus espectadores directamente, sin miramientos, llegando a despreciarlos y a hacerlos responsables de lo presentado.

En muchas ocasiones se apuesta por la ambigüedad entre ficción y realidad de la *performance autobiográfica*. Dramaturga, actriz y personaje se solapan rompiendo la ilusión teatral mediante la creación de un efecto *mise en abyme* derivado de la asunción mediadora su propio discurso en el acontecimiento escénico (Garnier, 2015: 186). De esta manera, la *autoperformance*, centrada en el monologismo y las reflexiones del «yo» hablante y sintiente, juega con la no-actuación y con la vida expuesta directamente al espectador (Abuín, 2011: 158). En palabras de la propia autora:

La desaparición del tiempo y el espacio viene acompañada a su vez por una fuerte individualización, es decir, una reafirmación feroz del individuo, que desembocará en la desaparición del personaje a favor de la voz del propio autor, sin personaje, sin argumento, frente al argumento de la guerra el autor se presentará sin argumento. El personaje es abandonado y el autor cobra protagonismo frente a la muerte, frente a la desaparición de lo individual en la era de la masificación, en la era del fracaso del humanismo. Se experimenta el hambre de lo íntimo, la necesidad de una historia de la vida privada. La destrucción provoca que busquemos la máxima identidad como hombres únicos y no como el cuerpo entre todos los cuerpos (Liddell en Vidal, 2010: 562-563).

En *Yo no soy bonita* (2007), la *Confesión N<sup>o</sup> 3* de la trilogía *Actos de desobediencia*, Liddell habla en primera persona, según se cuenta en la obra, de un abuso hasta entonces nunca revelado que sufrió a los diez años en el cuartel donde vivía a causa de la profesión de su padre. En este caso el público no tiene forma de saber dónde empieza y dónde acaba la ficción, si la persona que tiene delante es un personaje *strictu sensu* o si efectivamente, aunque salvando las distancias, la dramaturga ha hecho una pieza performativa a partir de una vivencia traumática.

La performatividad, en el sentido más estricto de la palabra ('expresión y constitución simultáneas de realidad'), y la autorreferencialidad de este tipo de realizaciones escénicas problematizan la tradicional división entre arte y realidad (Fischer-Lichte, 2011: 338) ya que, como explica Max Herrmann (en Fischer-Lichte, 2011: 339), lo que en ellas se presenta son, ante todo, «personas reales en espacios reales». El acontecimiento escénico es principalmente algo verdadero, manifiesto e inmediato aunque tenga, al mismo tiempo, significados y resonancias más trascendentales.

Por una parte, la autorreferencialidad del acontecimiento escénico niega la oposición significante-significado: «lo percibido significa justamente aquello como lo que viene a presencia en el acto de percepción» (346). Por otra, la posposición y multiplicidad del sentido

en la obra posdramática y liddelliana hacen recaer la base de la tradicional dicotomía entre significante y significado en su propia negación como característica fundamental de dichas manifestaciones artísticas.

Desde otro ángulo, Hans-Thies Lehmann señala que las dramaturgias posdramáticas reconectan con los orígenes del género recuperando su dimensión poética, ya apuntada en la *Poética* de Aristóteles, a través del desafío de las expectativas del teatro tradicional y la deconstrucción de sus mecanismos (2006: 49). Una forma de hacer teatro que se define por la hibridación genérica y heterogeneidad de lenguajes artísticos y que entiende el evento teatral como una experiencia compartida alrededor de una suerte de *poema escénico* basado en el cuerpo y el movimiento, la sensación y el sentimiento, más que en la transmisión de información a través de signos definidos.

El teatro posdramático y su poeticidad originaria constituyen la muerte de la unidad de sentido. En él los diferentes lenguajes artísticos no se supeditan sino que juegan en el contraste y la complementariedad más insospechados (Cornago, 2005b: 12). La imagen viva emerge en escena desde el cuerpo, el texto, el espacio, el sonido y los objetos con una dimensión física inevitable, de la que también participa la palabra, produciendo «un complejo sistema de distancias y contrastes que hace más visible cada lenguaje, el texto cuestionando el espacio, y los cuerpos y las acciones mirando a las palabras» (28):

A língua é viva e transforma-se pungentemente nos corpos e vice-versa, num processo contínuo e incessante. O espetáculo teatral compreendido como um corpo, também se torna afetado, numa afetação mútua, em uma espécie de «devir cênico». [...] entende-se que a ideia de «devir cênico» dinamiza as forças e as virtualidades cênicas, que se tornam evidentes no ato concreto da ação. Assim, a palavra, a língua, o corpo e o palco, fundem-se em pura potência durante a encenação (Ferreira, 2017: 286).

A la hora de caracterizar esta poética teatral debemos prestar especial atención a la palabra, pues tiene un peso fundamental en las obras. Hay que tener en cuenta que estas realizaciones escénicas sí tienen texto escrito, que además suele ser previo a la escenificación. Esto no quiere decir, no obstante, que en estos casos 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, omnipresente en toda su producción.

Como advierte Vidal Egea (2010: 211), en la obra de Liddell la palabra mordaz, violenta, impúdica, agresiva soporta gran parte del peso de unas realizaciones escénicas en las que

asistimos fundamentalmente a una exhibición imparable de sentimientos y pensamientos en un tono eminentemente confesional. Por esta razón, el «teatro de la pasión» se acerca a la *performance* prescindiendo en gran medida de los diálogos para emplear más bien la narración y el monólogo.

Sus textos teatrales se caracterizan sobre todo por su innegable dimensión poética y su expresividad: alternan el verso y la prosa poética, puede reconocerse en ellos una suerte de yo lírico, son ricos en recursos estilísticos –especialmente semánticos y de repetición–, y carecen prácticamente de acotaciones, lo que hace que muchas veces la extensión del texto escrito no se corresponda en absoluto con la duración de la experiencia performativa, que va mucho más allá de él, siendo este simplemente uno de los elementos del acontecimiento escénico. La actriz, cuyas escenificaciones suelen dar la sensación de estarse generando casi íntegramente en el propio momento de la presentación (Abuín, 2011: 168), juega además con la *indisponibilidad* de la *performance* desviándose en muchas ocasiones del texto.

Precisamente con el lenguaje se consigue crear una atmósfera que envuelve todo el evento teatral. Las obras se ven impulsadas por el ritmo de la palabra, que adquiere fisicidad en escena mediante la *corporización* (Fischer-Lichte, 2011: 169) del discurso y una utilización marcada del lenguaje en la que se exageran los cambios tonales y cuya velocidad varía en todo momento. Un discurso continuo, presente e inmediato, que transmite experiencias y emociones desde la subjetividad (Vidal, 2010: 209) y mantiene al público en la angustia haciéndolo adentrarse en «un mundo absolutamente emocional en el que confluyen contradicciones, injusticias, sensaciones dolorosas, rabia, cansancio. Impotencia. Frustración» (194). En *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* (2003) asistimos a la narración en primera persona del sentimiento de frustración de la escritora Nubila Wahlheim, como alter-ego de la autora, que cuenta y siente ante nuestros ojos las insuficiencias de la palabra y una dolorosa sensación de mediocridad.

La palabra se vuelve acontecimiento, adquiere una gran dimensión material y performativa, pasando a formar parte de un *paisaje escénico* que comprende además cuerpo e imagen (Cornago, 2005b: 75). El lenguaje se proyecta físicamente a través de la materia del cuerpo revelado como «metáfora de la palabra» (66) y se caracteriza por su dimensión poética y física, así como por su expresividad, su plasticidad y por un amplio horizonte de significado cuya fragmentación y subjetividad abren paso a la libertad de sensación e interpretación: «hace algunos años elegí la palabra como forma de expresión porque me ofrecía el privilegio

del verso, condición indispensable del arte. Después opté por la palabra escénica deseando que se pudiera contemplar el poema» (Liddell en Vidal, 2010: 128).

En esta línea, es fundamental tener en cuenta la centralidad del cuerpo en la producción artística de Liddell. El cuerpo, como elemento único sobre el que se tiene certeza y control y, por lo tanto, como único espacio de libertad, constituye el mecanismo de expresión más efectivo. El cuerpo salva las insuficiencias de la palabra a la hora de transmitir sentimientos y sensaciones tan complejas y profundas como son el dolor, la angustia y el sufrimiento. La dicotomía cuerpo-mente se diluye en el poema escénico ya que este se genera, como apunta Fischer-Lichte (2011: 344), «a partir de procesos de corporización que son capaces de generar tanto el cuerpo de quien actúa como significados». La *corporización* es un proceso de construcción de significado a través de la fisicidad según el cual la base existencial de la mente emana del cuerpo como *embodied mind* (*ibid.*). Es la presencia del cuerpo sintiente lo que hace presente la mente en tanto que parte de un significado corporizado:

Cuando hablamos de sensaciones y emociones, estamos también ante significados que se articulan físicamente y que sólo pueden llegar a ser conscientes por medio de ese articularse físicamente y como ese articularse físicamente. [...] Las emociones se generan corporalmente y [...] sólo pueden ser conscientes en tanto que articulaciones físicas. Las emociones son, pues, significados que, porque son articulados físicamente, pueden ser percibidos por otros y, en este sentido, pueden sin duda serles transmitidos sin que haya que «traducirlos» a palabras (302).

En muchas ocasiones se recurre además a la autolesión como afirmación radical de desobediencia y libertad y como materialización del dolor. En *El sacrificio como acto poético* la autora explica claramente la relación que establecen cuerpo y lenguaje en sus experiencias teatrales:

El cuerpo en escena es el lugar del *pathos* de la palabra, es decir, el lugar del sufrimiento. La palabra, incendiada por las aflicciones y su fracaso, en el cuerpo se transforma en agonía, en un tránsito hacia la muerte. El cuerpo en escena debe herir, el cuerpo debe repugnar, el cuerpo debe hacer daño. [...] El fracaso de la palabra es tan colosal que al incorporarse al cuerpo la palabra deviene una espermatorrea ácida que perjudica el organismo hasta convertirlo en un amasijo monstruoso. La palabra debe ser la larva que destruya al cuerpo. El cuerpo no le debe dar pie al espectador a la reflexión. La conmoción DENTRO le conducirá a la reflexión FUERA (2015: 26-27).

En este sentido la poética liddelliana conecta con el accionismo vienés (Vidal, 2010: 114-115) ya que propugna la utilización de una violencia cruel sobre el propio cuerpo para

intentar, por todos los medios, incomodar al espectador provocando en él una reacción que haga sentir y reflexionar:

Como el Ángel de la Historia de Benjamin, la palabra escénica/política nos despierta con su cuerpo tan presente, con su acontecer fugaz e inmediato [...]. Es, finalmente, esa pasión que atraviesa todo lo vivo lo que nos hace llegar a un pensamiento de la complejidad, un pensamiento que sólo admite como verdad aquello que es «divergente, disonante, negativo», retomando las palabras de Adorno; una negatividad convertida en poder político y fuerza de afirmación –y resistencia– de todo aquello que hay en la vida y que se nos escapa constantemente, de todo aquello que hay en la palabra y no queda reducido a un referente abstracto, de su cuerpo y su ritmo, de la belleza de sus sentidos, su poesía, puesta en escena, hecha teatro (Cornago, 2005b: 81).

La dramaturga encuentra en la disonancia, la radicalidad expresiva y el acercamiento al dolor inefable la vía idónea para conmover, despertar conciencias y combatir la degeneración del mundo.

### III. LA TEATRALIDAD POÉTICA EN EL «TEATRO DE LA PASIÓN» DE ANGÉLICA LIDDELL

Es en en el uso que Angélica Liddell hace de la palabra, tanto en la dimensión escrita como en la dimensión espectacular de sus obras; en el tratamiento del cuerpo en clave sacrificial y textual y en la creación de tiempos y espacios performativos singulares, así como en el acercamiento a la *performance* autobiográfica donde se percibe de forma más clara la dimensión poética de su «teatro de la pasión».

De modo que, sin dejar de tener presentes los rasgos de la dramaturgia liddelliana hasta ahora señalados, a continuación se abordarán de manera más pormenorizada la *performance* autobiográfica, la palabra poética, el cuerpo sacrificial y el espacio y tiempo performativos como ejes centrales de su teatralidad poética a propósito de *Te haré invencible con mi derrota* (2009).

Esta obra es un diálogo con Dios, con la muerte, con la propia conciencia ante la decepción de la pérdida y la injusticia. Nace como tributo a Jacqueline Du Pré (1945-1987), una reconocida violonchelista inglesa que tuvo que dejar su carrera musical a los veintiocho años por causa de la esclerosis múltiple que sufría, enfermedad por la que falleció a la temprana edad de cuarenta y dos años

Jackeline encarna a la perfección el conflicto terrible entre la materia y el espíritu [...] cuando el cuerpo está por encima de la voluntad del hombre, ese conflicto entre la belleza y la destrucción, el agotamiento de un fulgor, la extinción de Jacqueline du Pré, que está tan relacionada con lo injusto. A veces parece que los mejores están destinados a morir para que

sobrevivan los mediocres y los imbéciles. [...] Me parecía el momento adecuado para hablar de mi propia derrota personal. Ha sido mi vehículo, mi interlocutora, a través de ella yo he hablado de mi propia angustia, mi propia decepción con el mundo de los vivos que me hace acercarme al mundo de los muertos (Liddell en Vidal, 2010: 510).

Con esta obra, Angélica Liddell presta un trozo de vida a la fallecida música inglesa evocando su historia a través del dolor de su propia carne sufriente en una pieza marcada por la frustración y la melancolía con un texto, como indica su propio título, sobre la derrota.

### **3.1. «De la decencia del personaje a la indecencia de la intimidad»: la autoficción teatral**

La desconfianza, la subjetividad y el gusto por el riesgo y la ambigüedad que caracterizan el pensamiento posmoderno están muy presentes en el germen teórico del teatro de Angélica Liddell. Desde estos planteamientos, la dramaturga decide recurrir a lo no ficcional y a la auto-exposición más explícita y absoluta para así poder salvar las carencias de la ficción de cara a la expresión del horror y el sufrimiento. De esta manera, sus obras se caracterizan en gran medida por constituir un ataque directo a la dicotomía arte-realidad mediante el solapamiento actriz/dramaturga-personaje. Este conflicto está presente en todas las realizaciones escénicas de Liddell, tanto en las que se constituyen simplemente a partir de su sola presencia y discurso hasta aquellas que cuentan con más personajes y un argumento *a priori* más narrativo, pero en las que siempre encontraremos momentos en los que la artista protagoniza pasajes de autoficción monologada.

Por otro lado, y de la mano de las observaciones que hace José Antonio Sánchez en *Dramaturgias de la imagen* (1999), esta indiferenciación sujeto-objeto por la que la acción oscila entre el pacto ficcional y el autobiográfico (de la Torre, 2014: 57), entre otros rasgos como la heterogeneidad de materiales o la identificación del tiempo escénico y el tiempo performativo, hace confluír teatro y *performance* en la llamada *performance autobiográfica*, *autoficción* o *biodrama*.

Esta modalidad performativa juega, como ya se ha apuntado anteriormente, con la no-actuación y la vida expuesta directamente ante el espectador en acontecimientos escénicos en los que un «yo» presente, hablante, sintiente y múltiple –autora, directora, actriz y personaje– se erige como principal sistema de significado (Abuín, 2011: 158) y no permite al público saber en ningún momento dónde está la frontera entre la vida real y la obra de creación:

Y ya que estaba viva tenía que seguir viva.

Y ya no busco compañía de nadie.

Y ya no tengo fuerzas para las esperanzas ni para los deseos.

Ya he dado lo mejor de mí.  
Lo más bonito.  
Ahora solo queda lo peor de mí (Liddell, 2011: 34).

De esta manera, se establece un juego de tensiones entre lo verdadero del aquí y ahora escénicos, los fragmentos de vida entrelazados en el argumento y la naturaleza ficticia de lo teatral como producto artístico (Cornago, 2005a: 11), que se intenta dinamitar mediante un esforzado intento de honestidad:

Hay que empezar por ser honesto con uno mismo y eso de una manera natural se acaba trasladando a la escena. [...] Yo quiero emocionar, descaradamente, quiero emocionar. [...] Quiero emocionar al público. Quiero sentir lo mismo que siento cuando escucho a alguien decirme la verdad. [...] El teatro debe ser esa verdad. Debe ser como cuando alguien te cuenta la verdad en la intimidad. [...] La emoción es un vehículo hacia la inteligencia. [...] Para mí [...] un actor debería ser un poeta y debería comportarse como un poeta con los textos, no debería distanciarse de los textos. El teatro no debería distanciarse de la obra, no debería haber una distancia entre el director y la obra, entre el autor y la obra. [...] Un poeta no se distancia de un verso, por mucho que lo componga. Escribe desde lugares íntimos, profundos, secretos. Y ese es el camino hacia la honestidad. Creo que cuando uno tiene esa sinceridad consigo mismo, cuando uno empieza a pensar que el teatro tiene que ser verdad como cuando uno cuenta algo (Liddell, 2013: s/p).

Por consiguiente, el acontecimiento escénico acaba siendo un presente vivo y lleno de verdad en el que, con el fin de provocar emociones y reflexiones, Liddell presenta su cuerpo y sus pensamientos en el escenario desprovistos de protección alguna. Lo íntimo se impone en escena como acto de resistencia contra la mentira, la falsedad y la frivolidad de la degeneración humana. Quien participe en el la confesión escénica se enfrenta al cuerpo y la voz de la autora, sin máscaras ni argumento. El espectador se encuentra ante unas imágenes y un discurso propios, aparentemente genuinos, dispuestos para que él y su racionalidad puedan acceder de la forma más plástica, sensorial, efectiva e inmediata posible a lo incomprensible de la interioridad expuesta de la actriz.

*Te haré invencible con mi derrota* (2009) es una obra íntegramente monológica que consiste en la evocación de la figura de Jacqueline du Pré por parte de la dramaturga, que padece y reflexiona, a través de esa evocación, sobre la derrota humana, su propia derrota y la de «Jackie», cuyo dolor se funde en el cuerpo que vemos en escena. El grado de intimidad que alcanza el discurso escénico hace que el espectador desconfíe continuamente de su veracidad hasta que, ante la incuestionabilidad de la autolesión en el sacrificio poético, se ve obligado a descartar cualquier distanciamiento posible entre la actriz y el texto, a enfrentar la realidad de lo que observa, asumiendo la ruptura del pacto escénico (de la Torre, 2014: 58).

Sin embargo, no debemos olvidar que, aunque Liddell pone mucho de sí misma en sus obras, estas no hablan de ella realmente sino de verdades universales, del ser humano, desde un punto de vista personal. El carácter monológico de las realizaciones escénicas liddellianas descansa en el ya mencionado planteamiento de confesionalidad y auto-exposición de las mismas, que consisten básicamente en la sucesión de una serie de discursos en primera persona, en parte narrativos y en parte reflexivos, que conservan, de todas formas, el componente dialógico. El lenguaje de las obras de Liddell consigue una marcada función apelativa mediante la introducción de preguntas y exhortaciones retóricas de gran impronta expresiva, rasgo que también caracteriza al vocabulario elegido y a la sintaxis.

A través del monólogo accedemos a «la esfera privada del ser humano» (Vidal, 2010: 213), nos mantenemos atentos a la transformación que el hablante experimenta en cada frase. Además, esta técnica discursiva ayuda a crear un ambiente íntimo que concuerda con la persecución de la confesión y la honestidad antes mencionados exigiendo al espectador un grado de sinceridad de acción y pensamiento equivalente al que le es ofrecido.

Desde una perspectiva diferente, siguiendo los estudios de Jean Piaget sobre el «lenguaje egocéntrico» infantil, podemos dilucidar que la recurrencia de la repetición y el paralelismo en el monólogo liddelliano apunta en cierto modo hacia aquel discurso infantil que «repite palabras que ha escuchado aunque no tengan especial sentido para él [...], víctima de una confusión entre el *yo* y el *no yo*, creyendo con la repetición, que está expresando una idea propia» (Piaget *apud* Vidal, 2010: 208-209) pero con un giro contestatario que analiza las consecuencias y el significado de la reproducción e interiorización inconsciente del discurso oficial. Mediante la repetición y el énfasis se resalta el error, poniendo en tela de juicio cada una de las unidades de un discurso que nunca es inocente.

Por otra parte, Piaget (*ibid.*) observa que para el niño la palabra constituye un grado más alto de acción que para un adulto, habla como exteriorizando el pensamiento en una especie de sustitución de la acción. En esta línea resulta evidente que el discurso monológico de Liddell, además de alcanzar estatus de acontecimiento, demanda acción:

«Hay que amar lo reversible»

«Hay que odiar todo lo que impide acceder a lo imprevisible y a lo irreversible», dice Pascal Quignard.

Eres lo irreversible, mi Jackie (Liddell, 2011: 37).

Además, la dramaturga suele prescindir casi por completo de las acotaciones, donde se encuadraría, si el proceso teatral fuese como en la tradición dramática anterior, todo aquello que separa la duración del acontecimiento escénico de la extensión del texto escrito (*apéndice*). Así ocurre en la obra que nos ocupa, cuya escenificación dura una hora y media aproximadamente mientras que la extensión del texto editado es tan solo de cinco páginas debido a la presencia de largos pasajes sin palabra, que no se manifiesta hasta pasados unos diez minutos de la representación durante los que la actriz deambula por el espacio, prepara ciertos elementos de la escenografía y toca, *in crescendo*, uno de los violonchelos que se encuentran en el espacio central.

En un nivel escénico, la unión de discurso, cuerpo, espacio y sonido dan como resultado un todo de indudable estatus poético donde emergen sucesivamente una serie imágenes de gran carga plástica y sensorial en las que imperan el componente expresivo y el visual.

*Te haré invencible con mi derrota* (2009) es una obra especialmente elocuente en términos poéticos, con gran profusión de recursos plásticos y simbólicos ligados, además de al lenguaje, al cuerpo, la música y el gesto. En este sentido se puede destacar un pasaje que ocurre justo después del antes mencionado: la dramaturga deja el arco del violonchelo y se dirige a otro espacio a su derecha, separado del anterior mediante efectos lumínicos, en el que podemos ver una planta con flores. Mientras suena un concierto de Edward Elgar para violonchelo y orquesta, la actriz se cubre los antebrazos de flores evocando el tradicional binomio belleza-muerte (figura 1). Por otro lado, el «yo» inmediato y confesional es utilizado como material de expresión poética acercándose mucho, con ayuda de la poeticidad inherente a los textos y escenificaciones de la dramaturga, a una suerte de yo lírico que siente y piensa mientras es observado, que compone imágenes lingüísticas pero también materiales.



Figura 1

El semblante herido y crítico de estos monólogos, que imitan en muchas ocasiones la estructura fragmentaria y compulsiva del pensamiento (Vidal, 2010: 209), se traduce en una violencia verbal que radica fundamentalmente en el uso de expresiones mordaces y malsonantes que se intensifican mediante la modulación de la voz, desde el tono más estridente hasta el susurro pasando por el jadeo del llanto, y una gestualidad muy expresiva y explícita:

Si estás decidido a seguir jodiéndome la vida, a seguir humillándome, a seguir haciéndome daño, a seguir engañándome, por qué no me quitas al menos la rebelión. 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 (Liddell, 2011: 33-34).

Es este, en último término, un «yo» que nace de la confrontación con una alteridad hostil y culpable y que, según las observaciones de Óscar Cornago (2008: 64), deriva por una parte en un sentimiento inagotable de responsabilidad para con sus interlocutores que introduce un componente ético a la posición que ocupa el cuerpo discursivo en escena y, por otra, en una afirmación radical de «la condición física, es decir, emocional y sensible» (*ibid.*) del encuentro que consiste en la oposición entre lo que está en escena y lo ausente.

### **3.2. «En vez de disparar a alguien escribo»: la palabra poética**

A partir de la crisis simbolista y la eclosión del nuevo teatro emancipado del texto dramático surge un interés renovado en la palabra y el acto de habla como acontecimientos en sí mismos, en lo que Hans-Thies Lehmann propone denominar *teatro del acto de habla* (en Bellisco *et al.*, 2011: 318). La palabra posdramática subraya la desnudez metafórica, y en ocasiones literal, de su intérprete haciendo que el espectador experimente una confrontación mental y física con la realidad inmediata, compleja por su aparente sencillez, del cuerpo hablante y sintiente ante el que se encuentra (*ibid.*). De esta manera, se ocasiona una ruptura de la cuarta pared mediante la provocación que constituye este discurso honesto directamente dirigido hacia un público en un acontecimiento en el que su participación y presencia son ineludibles. En este contexto, la palabra se convierte en un proceso físico que interpela al espectador con el fin de activar sus mecanismos de cuestionamiento, recepción y elaboración de sentido.

La utilización de la palabra escénica liddelliana, basada en una dimensión poética asociada al sufrimiento físico y mental, parte de una atrofia y un fracaso del lenguaje en tanto que soporte de la razón, fallida tras el llamado «siglo de las guerras mundiales» (Cornago, 2005b: 21). Esta disfunción del lenguaje se relaciona, a su vez, con la tensionalidad entre idea y discurso, pilar básico de la poética teatral que nos ocupa. Así lo expresa la autora en *El sacrificio como acto poético* (2015):

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. [...] Trabajo con la angustia que me produce su fracaso, para mí solo es válida esa angustia, esa angustia que ruge a causa de un deseo insatisfecho, el profundísimo deseo de contar, es decir, la contradicción entre las ideas concebidas y la materialización de tales ideas. Y trabajo con la angustia por respeto a los muertos. Es lo único que puedo hacer por los que fueron exterminados, un estúpido recordatorio, como cualquier otro homenaje (16-17).

Angélica Liddell habla, en esa misma obra teórica y reflexiva, de una serie de *aflicciones de la palabra*. Según ella, la obra artística es la búsqueda de la expresión correcta de las cosas, un mecanismo dotador de sentido. Entiende el lenguaje como una cárcel contra la que se debe luchar para poder dar cabida a la expresión de aquellas experiencias que lo sobrepasan para así poder comprenderlas (61-62). En esta línea, se llega a una concepción vivencial de lenguaje asociada al conocimiento. En este sentido, se hacen visibles nuevas dimensiones de la palabra que conectan con su sentido primigenio de acción en el tiempo y el espacio (Cornago, 2005b: 19). Soportando estas *aflicciones*, que se resumen a continuación, la dramaturga intenta acceder, mediante las posibilidades que ofrece la poesía, a la oscura naturaleza humana (Liddell, 2015: 18-25):

1. Nuestras palabras y nuestras obras son totalmente prescindibles.
2. Cuando el dolor sobrepasa a la expresión, la palabra se convierte en sufrimiento.
3. Estamos condenados a la redundancia de la humillación: somos hombres humillados que hablan de otros hombres humillados.
4. En ocasiones las palabras obstruyen al pensamiento y banalizan las ideas.
5. La obligación de la inteligencia nos convierte en vanidosos porque esta no acepta el misterio y, por lo tanto, no es suficiente para intentar expresar lo incomprensible.
6. El arte no es comunicación sino que debe explicar lo bello al mismo tiempo que lo muestra.

7. La palabra busca la aprobación externa. Sin embargo, solo debe ser utilizada para ir contra el mundo. Lo que hay que decir es lo que la gente no quiere oír.
8. Nuestro deber es buscar nuevas formas para la tragedia, para expresar el sufrimiento, como única forma de oponerse a los horrores colectivos. Es necesario representar la angustia privada en el escenario público para volver a la lucidez, convertir al espectador en víctima.
9. La palabra no debe ofrecer mensajes, solo lo oscuridad.
10. Todo parece estar ya escrito.

Con la exaltación de la dimensión física y sensorial de la palabra, su componente crítico se agudiza. Así, la dramaturga busca, a través de la palabra poética y teatral, producir belleza mediante la revelación de la verdad que se oculta tras el horror cotidiano. Considera que lo poético es, como forma más libre, plástica y marcada del lenguaje, el medio menos errado para aproximarse a la pureza de lo incomprensible. Pero no hay que perder de vista que, como explica Óscar Cornago, «la palabra no ilustra las acciones o las imágenes, y estas no tratan de complementar lo que se dice, sino que se insertan en un mismo paisaje escénico, produciendo un efecto de fragmentación y simultaneidad» (Cornago, 2005b: 75).

Por otro lado, en su teatralización poética, la palabra adquiere una autonomía que se construye a partir de la tensionalidad con otros lenguajes, desplazándose desde la escritura al cuerpo y la voz (28) hacia la consecución de la mayor ampliación posible tanto de la expresión como del sentido. La combinación de la narratividad discursiva y la abierta vocación lírica en las obras de Liddell hacen de su teatro una peculiar recuperación de elementos que se remontan al origen del género (62) y confieren una dimensión física al lenguaje que descansa principalmente en el cuerpo, que acompaña con el gesto y el movimiento, y la voz, que se caracteriza por sus variaciones tonales y modalidades enunciativas (65-66). De esta manera, a través de la inclusión de elementos físicos y plásticos en su mecanismo, la palabra trasciende el texto e incluso se opone a él convirtiéndose en un elemento vivo que desestabiliza la unidad de sentido que antes la definía (12).

En este sentido, la concepción de la palabra poética como acontecimiento enlaza con la alegoría y las prácticas rituales, de raigambre antigua y ya presentes en el auto sacramental, que afloran en las realizaciones escénicas de la dramaturga. Como ocurre con la palabra escénica, tanto en la alegoría como en el rito tiene lugar una reflexión acerca de los elementos y mecanismos constituyentes de significado, así como una exhibición explícita de sus constituyentes (Cornago, 2006a: 3). El componente escénico de la alegoría y el rito radica en

la centralidad de la *mostración*, en la que se subraya la dimensión más plástica y material del significado, construido de manera procesual y sobre su concreción espacial (4): «soy amante de la poesía, de la composición, el color, el movimiento de los personajes. En mi obra todo está medido para que sea contundente en el espacio, como si estuviera pintando en él, con los colores» (Liddell en Vidal, 2010: 127).

Como ocurre con la palabra corpórea de las ceremonias escénicas de Liddell, el significado de la alegoría se construye en el rito a medida que avanza la *mostración*, con una serie de elementos que se repiten sugiriendo un nivel superior de significación, el de la revelación (Cornago, 2006a: 4). Se plantea como un enigma vivo que exige, como ya se ha señalado, una voluntad constructora y descifradora por parte del espectador-participante.

En *Te haré invencible con mi derrota* (2009), Liddell pronuncia «mi muerte a cambio de tu pelo» (Liddell, 2011: 35) y seguidamente se coloca una peluca de pelo largo y rubio, semejante al de la violonchelista (figura 2). De esta forma se anuncia la condición ritual de la realización escénica. Dicha frase es pronunciada alto y claro, subrayando el acto performativo que constituye, con la actriz desnuda de cintura para arriba y tras haberse autoinfligido varias heridas en manos, piernas y pecho. Esto es, desde la vulnerabilidad absoluta y en calidad de sacrificio. Momentos después se alcanza el clímax de la derrota: lo irreversible se materializa en la caída de la peluca, a la que suceden fuertes gritos y lloros entre los que se oyen repetidos «NO», «Por favor», «Vuelve», «Guárdame Jackie» (figura 3).



Figura 2



Figura 3

La poeticidad del lenguaje liddelliano queda patente en las obras tanto en su dimensión escrita como en espectacular. A nivel textual, destaca el uso de recursos de repetición entre los que se cuentan la anáfora y la aliteración, con fines expresivos pero también comunicativos. Asimismo, y como ya se ha señalado anteriormente, la escritura de Liddell es rica en figuras

retóricas de índole semántica como la metáfora, la hipérbole, la paradoja o la ironía, que sirven a la creación de imágenes de gran potencia expresiva:

Soy la parte más pequeña del mundo. Guárdame Jackie, te lo pido, guárdame.

Tengo una sensación de soldado, no sé muy bien en qué frente he luchado ni en nombre de qué, no sé muy bien explicar por qué todavía estoy aquí. ¿Por qué esperé tanto de la vida? ¿Por qué? ¿Sabes una cosa, Jackie? A veces los soldados se portan peor en la paz que en la guerra, la vida saca nuestra peor parte y en la guerra damos lo mejor. Por eso, siempre quiero estar en guerra. Siempre en guerra. Siempre en guerra. No hace falta disparar a alguien para ser malvado, podemos ser malvados en la cola del cine, eso es lo que nos designa como hombres.

[...] Ven guerrera amable, espada de alegría, no tardes, te espero con todo mi corazón (Liddell, 2013: 36).

Las realizaciones escénicas de Liddell utilizan además la palabra poética como social. En muchas ocasiones intenta provocar y horrorizar al espectador mediante las formas más excesivas de una palabra que, aunque se muestra frustrada, materializa sentimientos profundos, oscuros y extremos: «el lenguaje, cuando se convierte en poesía, está para distinguir el bien del mal» (Liddell en Cornago, 2005b: 324). Se intenta hacer surgir en escena la versión más creíble del dolor humano con un lenguaje impúdico que se regodea en la obscenidad y la violencia apoyado visualmente con gestos, movimientos y acciones como la autolesión:

Como dice Adorno, en la medida en que los modos de pensar sigan buscando un sentido único de las cosas, defendiendo cada palabra por aquello que significa, es necesario que el arte opere a través de las disonancias: «Mientras que la conciencia tenga que tender por su a la unidad, es decir, mientras mida lo que no le es idéntico con su pretensión de totalidad, lo distinto tendrá que parecer divergente, disonante, negativo» (Cornago, 2005b: 77).

No obstante, detrás del exceso soez de la palabra liddelliana descansan una serie de reflexiones de corte existencialista en las que la palabra performativa es fundamental pues es la piedra angular de la tensión que se establece en las obras entre lo político y lo poético, con la presencia de recursos como la metáfora y la repetición, en un discurso ceremonial que incluye el sacrificio del «yo» (de la Torre, 2016: 721).

Las expresiones malsonantes, además de aligerar el contenido del discurso ideológico e intelectual para mantener la atención del espectador (Vidal, 2010: 215), rompen el registro lingüístico y dislocan la sintaxis atentando contra la expresión llana y la identificación del espectador causando una especie de distanciamiento por su parte que incentiva todavía más la adopción de una perspectiva crítica.

Otro de los recursos más utilizados en los textos de Liddell es la ironía, sobre todo al comienzo de las piezas, para dejar patente la desaprobación, el resentimiento y la impotencia que le inspiran el sistema imperante (199) y sus prácticas sociales. Además, la ironía, como uso marcado del lenguaje, es un vehículo de transgresión porque obliga al espectador a resemantizar, reinterpretar y cuestionar cada unidad de discurso fomentando así su participación crítica (298). Con todo, a medida que avanza el acontecimiento escénico la ironía se convierte en una crueldad verbal y física que corporizan la frustración más sentida.

Y qué dirán los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, qué dirán cuando me vean en el suelo, retorciéndome de dolor, porque ya no pueda más, porque ya no puedan joderme la vida más, qué dirán entonces los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, cuando me escuchen gritar NO, NO, NO, qué dirán entonces, entonces dirán pero qué te pasa, por qué estás así, no es para tanto, joder, la vida es bella, joder, la vida es bella, a ver, qué te pasa, qué es lo que quieres, qué cojones es lo que quieres, que qué es lo que quiero: ESPERANZA, ESO QUIERO, ESPERANZA (Liddell, 2011: 34).

La palabra se convierte en acción también mediante mecanismos como la anáfora, los cambios tonales de la voz, con la agudeza, espectacularidad y plasticidad de sus imágenes en términos expresivos, y a través diferentes estrategias enunciativas como el interrogatorio, que según la autora «es la acción, consiste en ver sudar a las palabras» (Liddell en Cornago, 2005a: 9). Así ocurre en la obra que hemos tomado como referencia, cuyas primeras palabras constituyen un interrogatorio basado en la repetición desesperada y lanzado al aire en el que la dramaturga se presenta como un ser débil a merced de una fuerza mayor, como la viva imagen de la impotencia:

¿Por qué?

Esa es la pregunta del dolor.

¿Por qué?

Esa es la pregunta que Job le hace a Dios.

¿Por qué?

¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo?

¿Por qué?

¿Por qué arrancaré mi carne con mis propios dientes y seguiré amándote?

¿Por qué?

¿Por qué no me quitas la rebelión? (Liddell, 2011: 33).

### **3.3. «Nadie sabe lo que puede un cuerpo»: el cuerpo sacrificial**

La actuación en primera persona implica que el cuerpo del intérprete adquiriera un estatus ético-político y lingüístico. En la auto-exposición del «yo» el cuerpo es una parte fundamental que en cierta forma lleva intrínseco el discurso emitido en tanto que acto de habla y

acontecimiento corporizado. Como señala Cornago, la palabra es un modo de *ser-en-escena* (Cornago, 2008: 82). En esta línea es necesario señalar que la relación que mantienen palabra y cuerpo en el teatro de Angélica Liddell está estrechamente vinculada, por una parte, a la dimensión física y el estatus de acontecimiento que detenta el acto de habla, ligado al cuerpo de forma indiscutible, de tal manera que se establece un juego retórico entre la palabra corporal y el cuerpo lingüístico: «la palabra se debe al cuerpo. Su pronunciación acelerada y resonante, su intensidad vocal intermitente en algunas sílabas y palabras, la gradualidad ascendente y descendente, el descontrol –controlado– de las pausas, de los silencios, de los gritos y de la respiración, todo ello acontece en el cuerpo» (Albert, 2016: 7). Por otra parte, podemos decir que el cuerpo lingüístico se entiende a partir de una relación tensional entre cuerpo y lenguaje (Sánchez en Bellisco *et al.*, 2011: 30). En la proyección corporal de la palabra que se efectúa en el ritual teatral el cuerpo se muestra como expresión metafórica de esta subrayando su carácter performativo y situándose como sujeto y objeto al mismo tiempo (Cornago, 2005b: 66).

En el «teatro de la pasión» el cuerpo se entiende como territorio visual y emocional (Abuín, 2011: 161). Para Angélica Liddell la pasión es el compromiso del cuerpo íntimo como lugar del sacrificio, el espacio donde el dolor se materializa en su forma más sincera y más real desdibujando, una vez más, las fronteras entre arte y vida, entre cuerpo y mente:

Mi punto de vista [...] es totalmente antisocial, pasional. Mi punto de vista incluye las definiciones de Pasión: «acción de padecer; cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo; en medicina, afecto o dolor sensible de alguna de las partes del cuerpo enfermo; inclinación o afición vehemente a una cosa». [...] El cuerpo enfermo se hace verbo (Liddell, 2015: 34).

Con la voluntad de «que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción» (37) se recurre a la expresión física del dolor y de la degradación como el camino más efectivo para la implicación del espectador (Cornago, 2005b: 68). El fracaso que soporta la palabra tras los horrores del siglo XX se proyecta sobre el cuerpo, que se confiesa frustrado, doliente y corrupto. La consecuencia más directa de este mecanismo de expresión poética es que palabra hiriente y cuerpo herido se relacionen de tal modo que resultan indisociables:

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

cuerpo debe repugnar, el cuerpo debe hacer daño. El cuerpo debe ser corrupto, debe ser horrendo con el objetivo de hacer sentir culpable al espectador [...] debemos humillarles con nuestro cuerpo humillado (Liddell, 2015: 26-27).

En este sentido podemos decir que el cuerpo liddelliano es un *cuerpo retórico* tal y como lo define Martina Inés Tosticarelli: aquellos que, mediante la sensación más exaltada, «mantienen viva la posibilidad de constituirse como afecto capaz de alterar a quienes los contemplan, agitan al espectador dándole vida y arrancándolo fuera de las convenciones de la belleza para aproximarlos a una experiencia que oscila entre lo abyecto y lo sublime» (2016: 233). Desde la otredad de la humillación del cuerpo y el extrañamiento que esta causa se llega a la belleza de lo sublime como despertar doloroso. La vulnerabilidad y la degeneración hacen del cuerpo monstruoso la otra cara de la sublimidad y, por lo tanto, de la belleza como asunción de verdad.

Este cuerpo retórico es en las obras de Liddell territorio del dolor, deliberadamente estéril y solo parcialmente controlado. Se somete en el ritual escénico a dos modalidades de violencia: la física, a través de la autolesión o la extenuación física, y la angustia ligada a los afectos. De esta manera, el dolor se duplica dejando huella en el cuerpo y en su discurso. El sacrificio poético crea entonces una paradoja entre fuerza y fragilidad ya que la auto-exposición del sujeto desprotegido es en sí misma una afirmación de identidad, fortaleza y libertad. Con el derramamiento de su propia sangre, también por motivación estética, la dramaturga proclama: esta es mi verdad. El componente sacrificial se relaciona además tanto con la situación excepcional que supone exposición del cuerpo propio en un espacio público a modo de ofrenda como con la conexión del dolor individual con el de otros en clave ceremonial (Alcubilla, 2018: 99) y, a partir de esta unión de sensibilidades, con lo universal.

La sangre tiene una potencia estética brutal. Es preciosa: la utilizo pictóricamente. Para revelar lo interno, empiezo por la superficie. Hago lo privado público. Cuando eliges la fuerza, la sangre y la autoconfesión, en el fondo estás hablando de tu fragilidad. Usar la cuchilla es ponerte en pie de guerra, y exponerse uno mismo es exponer al otro, desnudarlo (Liddell en Tosticarelli, 2016: 137).

En el caso que nos ocupa, el sufrimiento de la intérprete conecta con el de Jacqueline du Pré. Durante la primera media hora de *Te haré invencible con mi derrota* (2009), tras colocarse las flores en los antebrazos, la actriz realiza ejercicios físicos, se hace varios cortes verticales en piernas y brazos y se atraviesa dos agujas en el pecho sentada en una silla y con los pies descalzos encima de un violonchelo, posición que podría aludir al sufrimiento de la indefensión que le ocasionó la esclerosis múltiple a la violonchelista. Liddell se deja sangrar,

impregna cuatro hojas de papel con la sangre de sus extremidades, papeles que luego colocará en el mástil de cada uno de los violonchelos, y atora otro con una aguja a cada lado de su pecho. El dolor inefable, el fracaso de la palabra y la sangre vertida en el papel y en las tablas se presentan como punto de partida de la acción y como inicio del ritual (figura 4).



Figura 4

Más avanzada la obra, la intérprete, caracterizada como una enloquecida, se atraviesa agujas en los dedos (figura 5) mientras escucha una pieza de Bach para órgano, tarareándola con actitud abstraída y realizando movimientos violentos que ponen en tensión su cuerpo y su gesto facial (figura 6). Esto ocurre tras la reproducción de la grabación de una entrevista entre la propia Liddell y lo que parece un conocido de du Pré en la que este relaciona a las dos artistas. En el momento de la reproducción, la actriz quema una mano de plástico en una pequeña llama. Se reincide, de este modo, en las ideas de impotencia, frustración y marginalidad. Transmite la situación desquiciante de una impedida frustrada y abandonada.



Figura 5



Figura 6

En busca de la cara más oculta de la sociedad, Liddell intenta profundizar en a debilidad humana mediante la fuerza que se adquiere en los límites del dolor (Tosticarelli, 2016: 135) como lenguaje y elemento transformador. Mediante la ofrenda autodestructiva del sacrificio

se activa la violencia poética, se revela la carne herida que deja en suspenso la ley para indagar en la condición humana (Liddell, 2015: 102) asumiendo el dolor de lo incomprensible y las consecuencias de la desconfianza en la ficción.

Puesto que, según la dramaturga, solo la participación en una experiencia pasional puede producir el cambio (Albert, 2016: 7), la crueldad autoimpuesta y socializada se convierte en material simbólico para combatir la violencia real con la violencia poética del dolor. La herida universal se hace evidente ante los espectadores en un cuerpo inmediato y elocuente que los interpela continuamente: «mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Es un acto de desobediencia. Castigo mi propio cuerpo para desobedecer. [...] Utilizo la violencia poética para defenderme de la violencia real» (Liddell en Garnier, 2015: 191).

### **3.4. «Lo no teatral en el corazón del teatro»: espacio y tiempo performativos**

El cuarto y último aspecto en el que se centrará este acercamiento a la teatralidad poética en el teatro de Angélica Liddell es la creación de unas coordenadas espacio-temporales que envuelven a las obras y se caracterizan por la suspensión creando una suerte de *estado de excepción*. Al centrarse la obra en el efecto estético que se va construyendo en el proceso de *presentación*, el momento y lugar del discurso del «yo», del cuerpo presente que busca la verdad, son los puntos de partida de la experiencia estética (Cornago en Belliso *et al.*, 2011: 280), coincidiendo tiempo de la acción y tiempo empírico.

Por otro lado, el tiempo de la acción o del discurso se sitúan en la otredad, en una especie de *después de* (Cornago, 2005b: 28) que incorpora el pasado en el presente escénico mediante alusiones a hechos pretéritos aunque siempre desde la sensación actual. Podemos decir, por añadidura, que se incorpora también el futuro en este tiempo suspendido tanto por la condición cíclica del acontecimiento escénico como por el hecho de que se hable de verdades universales destinadas a repetirse ya que forman parte de la esencia humana. Angélica Liddell genera en sus obras un espacio-tiempo liminal que recuerda al de las historias míticas, al tiempo *otro* del ritual y de la alegoría. Un tiempo suspendido, construido por la palabra y poblado por todo aquello que sobrevivió a la catástrofe (62). Es por esta imbricación de tiempos en el presente escénico construido por la palabra que utilizamos el marbete *tiempo performativo*.

Por otro lado, las voces y cuerpos que nos muestran, en el presente escénico, las huellas que el pasado dejó en ellos construyen un *espacio performativo* que es *fenoménico*,

*atmosférico* y *sonoro* al mismo tiempo. Es un espacio presente y palpable, el de la copresencia, en el que está ocurriendo algo que está siendo observado. Un lugar habitado por unas voces, unos ruidos y una música que contribuyen a crear la atmósfera de un mundo de resonancias, tan cerrado en sí mismo como envolvente, dinámico y transitorio. Un espacio de tensión entre lo sublime y lo grotesco generado por la palabra, el movimiento y el gesto donde se producen las experiencias umbral, que se hace homogéneo mediante relaciones de conflicto y de misterio, siempre dejando margen al azar, al hallazgo y a lo inefable (Liddell, 2015: 47).

Este espacio performativo tiene, además, una dimensión plástica fundamental para entender cómo la dramaturga consigue crear piezas que parecen exteriorizar imágenes configurando una suerte de *poemas escénicos* en cuyo espacio se sitúan las sensaciones, en una suerte de construcción física, perceptiva y muy medida de la alegoría. La configuración del propio espacio fenoménico responde a una liberación de todo mimetismo (2015: 184), es fragmentario y simbólico, se distribuye habitualmente mediante la iluminación y el movimiento a lo largo de la ceremonia escénica.

En *Te haré invencible con mi derrota* (2009) la luz oscila entre un espacio general y tres rectángulos más reducidos, paralelos entre sí, y definidos por la luz (figura 7), en los que se encuentran, respectivamente, a la izquierda una planta con flores lilas y una pantalla en la que se proyectarán imágenes, en el centro cinco violonchelos que evocan ataúdes situados en fila delante de una silla y a la derecha un arma, unas pequeñas figuras humanas de plástico y una especie de candelero. Dentro del espacio de la izquierda percibimos además otro espacio mucho más pequeño, también rectangular y más iluminado, en el que se encuentran dos hileras de panes. La iluminación va cambiando y alternando focos de acción a lo largo de la obra haciendo vivo, fragmentario y dinámico el *espacio performativo* (Fischer-Lichte, 2010: 233).



Figura 7

En muchas ocasiones se agudiza además el sentido trágico de la obra a través de la utilización de piezas musicales de gran fuerza expresiva a fin de situar la acción en un estado emocional (Garnier, 2012: 121). Así ocurre en *Te haré invencible con mi derrota* (2009) con la recurrencia del concierto para violonchelo y orquesta de Edward Elgar en los momentos más dramáticos de la obra pero también con la pieza de Bach para órgano antes mencionada, así como con las canciones *Angel in the Morning*, mientras la actriz talla con un cuchillo la palabra «pain» en un violonchelo que ya lleva grabado «war», «hell» y «hate» (figura 8); y *Favourite Things*, mientras Liddell dispara y pinta una imagen de du Pré.



Figura 8

Como podría ocurrir en el poema, el ritmo del discurso y la dimensión lírica de la palabra construyen la dimensión mítica en la que irrumpe la alegoría, impulsan una acción dominada por la sensación en la que aparecen objetos simbólicos y ceremoniales.

## CONCLUSIONES Y CIERRE

Parece conveniente señalar, llegados a este punto, que en la realización de este trabajo se ha tenido plena consciencia de la complejidad que caracteriza tanto a la categoría de *poesía* como a la práctica teatral estudiada. En lo que atañe a la primera cuestión, el punto de referencia ha sido el de una consideración holística y más bien imprecisa de lo poético, a sabiendas de sus carencias, que se identifica fundamentalmente con la importancia de la palabra y de la existencia de un «yo» creador de discurso, la tendencia a la introspección, la utilización de recursos estilísticos de distintos tipos y la profusión de imágenes con carga expresiva. En cuanto a la segunda cuestión, el planteamiento de este estudio se basa *a priori* en el innegable carácter híbrido y de difícil clasificación que define las realizaciones escénicas de Angélica Liddell en el ámbito del teatro posdramático.

La base ineludiblemente lingüística de la creación poética como práctica discursiva se materializa, en primera instancia, en unos usos marcados del código que dan cabida a la perspectiva del autor en relación con determinados asuntos, ideas, objetos o situaciones. Lo mismo ocurre con la emisión de discurso en el teatro posdramático, que al no poder desvincularse de su germen lingüístico, resuelve la tensión derivada de su emancipación del texto dramático con la búsqueda de nuevas formas de expresión que huyen de lo convencional. A su vez, podemos deducir que ambos tipos de expresión artística ofrecen modos discursivos atípicos en relación con las convenciones comunicativas más generalizadas o consideradas más naturales. Teniendo en cuenta esta conexión básica, es necesario destacar la importancia que adquiere la palabra en el teatro de Angélica Liddell, donde se manifiesta de forma recurrente un «yo» reflexivo, elocuente y múltiple que, a más de centrar la atención en su discurso monológico, se presenta como una suerte de filtro emocional del conjunto de la obra. Toda la experiencia escénica parece estrechamente relacionada con la percepción de un «yo» cercano a la categoría de *voz poética* que ofrece, a modo de parábola viva, su cuerpo, sus palabras y pensamientos en el lugar público que constituye la escena.

Consecuentemente, conviene recordar que según la dramaturga «el teatro debe ser [...] como cuando alguien te cuenta la verdad en la intimidad. [...] Un actor debería ser un poeta y debería comportarse como un poeta con los textos. [...] Un poeta no se distancia de un verso, por mucho que lo componga. Escribe desde lugares íntimos, profundos, secretos» (Liddell, 2013: s/p). Igual que cualquier voz poética tiene que surgir de la observación, ya sea interna o externa, de un sujeto empírico, aunque luego esto no se deba traducir en ningún tipo de lectura biografista; cuando nos aproximamos al «teatro de la pasión» nos encontramos ante un

«yo» que tiende a la introspección porque juzga que su experiencia e interioridad son las únicas fuentes verdaderas, sin mediaciones ni riesgos de engaño, a las que tiene acceso y también de las que tiene más posesión y responsabilidad. A partir de los propios pensamientos y sensaciones, el «yo» múltiple –personaje, actriz/dramaturga– intenta generar un discurso realmente honesto cuyo dolor pueda llegar a conmover al espectador. En esto consiste el *sacrificio poético* liddelliano, que se relaciona asimismo con el tratamiento textual y sacrificial del propio cuerpo en consonancia con el componente ético y político que suele estar presente en el teatro posdramático y que en la poética liddelliana tiene una importancia singular:

Puesto que los bosques bielorrusos son los más hermosos del mundo, y según Rousseau lo bueno es lo bello en acción, me imaginé que los bosques echaban a andar, como en Macbeth, hasta los pies de Lukashenko, caminarían hasta los fríos obeliscos de Minsk para avergonzar al Estado con su bondad y su belleza. La violencia poética del bosque lucharía con la violencia soterrada del Estado, sin armas, simplemente señalando los crímenes con su belleza. Cuando los bosques caminen hasta Minsk.

¿QUÉ HACÉIS CON VUESTRA LIBERTAD? NO APROVECHÉIS LA LIBERTAD PARA SEGUIR SIENDO MEDIOCREs, APROVECHADLA PARA RAJAR EL MUNDO (Liddell, 2015: 97).

Sin embargo, podríamos decir que, si bien se pretende sensibilizar, a través de la colisión del yo con el entorno, al público y en muchas ocasiones hacer justicia mediante la violencia poética, es posible que los extremos a los que llega en su expresión verbal y gráfica entren en conflicto con los objetivos derivados de la responsabilidad ética y política que asume.

Hemos apuntado además que en esta práctica performativa la palabra no es solo la que soporta, a raíz de la importancia del discurso en primera persona que se acaba de poner en relieve, gran parte de la carga argumental de las obras, sino que es también un elemento significativo en términos materiales, que crea en buena medida la atmósfera del acontecimiento teatral y que rige el ritmo de una acción que transcurre en las relaciones que establecen discurso, sonido e imagen. La palabra liddelliana, como la posdramática y la poética, se define por su dimensión física y expresiva: estamos ante unos modos discursivos en los que las relaciones entre significante y significado son de especial interés. Así como en poesía se atiende a los aspectos formales y conceptuales que resultan del uso no convencional del código, en el acontecimiento escénico posdramático y, concretamente, en el teatro de Liddell podemos hacer observaciones paralelas prestando atención a cuestiones similares, como las que se han mencionado a lo largo del trabajo en relación con la alegoría, la tonalidad

vocal o la repetición. Sabemos, por añadidura, que la dramaturga, además de tener una abierta vocación lírica, elige como modalidad enunciativa el monólogo y la narración en verso o prosa poética con una intención claramente expresiva: «hace algunos años elegí la palabra como forma de expresión porque me ofrecía el privilegio del verso, condición indispensable del arte. Después opté por la palabra escénica deseando que se pudiera contemplar el poema» (Liddell en Vidal, 2010: 128).

Por otra parte, la tendencia neobarroca que hemos atribuido al teatro liddelliano enlaza, en un primer nivel, con la plasticidad y profusión expresiva de la poesía barroca, que identificamos con el contraste, la agudeza asociativa en términos conceptuales y el ingenio constructor en términos formales. En un segundo nivel, si consideramos lo expuesto en cuanto al concepto de belleza y el tipo de estrategias conceptuales y discursivas que se emplean en el teatro liddelliano, rico en imágenes impactantes, basado en la tensionalidad entre lenguaje y expresión y vinculado al auto sacramental en su dimensión ceremonial, podemos dilucidar que la exuberancia expresiva a la que lo hemos vinculado responde a un *modus operandi* similar al de la práctica poética barroca. En ambos casos, se reclama del lector o del espectador una voluntad descifradora procedente de la falta de unidad de sentido que surge de esos insospechados usos procesuales del lenguaje, de su materialidad y significación. En suma, el teatro-*performance* de Angélica Liddell se inscribe en la naturaleza coparticipativa y experimental del teatro posdramático, en una modalidad anclada a la búsqueda de verdades que, mediante la propia herida abierta, se elevan de lo personal a lo universal.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. 2011: «Poetry and Autofiction in the Performative “Field of Action”»: Angélica Liddell’s Theatre of Passion». En: Cornelia Gräbner y Arturo Casas (eds.), *Performing Poetry*. Amsterdam: Rodopi, pp. 151-174.
- . 2015. «Listas y números en el teatro español actual». *Ínsula*, 823-824, pp. 47-50.
- ALCUBILLA TROUGHTON, Irene. 2018: «La mirada obscena: representación del “cuerpo vulnerable” en Angélica Liddell y Elena Córdoba». En: Julio Checa y Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*. Berlin: Peter Lang, pp. 89-108.
- ALONSO ALBERT, Alberto. 2016: «Angélica Liddell: teatro, rito y sacrificio». *LLJournal*, 11, 1.
- BELLISCO, Manuel; María José Cifuentes y Amparo Écija (eds.). 2011: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking Dramaturgy. Errancy and Transformation*. Murcia: Centro Párraga; CENDEAC.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. 2005a: «Atra Bilis o el rito de la perversión». Archivo Virtual de Artes Escénicas [en línea], <<http://artescenicass.uclm.es/textos/atra-bilis-o-el-rito-de-la-perversion/>>, [Consulta: 15/11/2018].
- . 2005b: *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos.
- . 2005c: «La poesía escénica de Angélica Liddell: el rito de la perversión». *Salina*, 19, pp. 125-137.
- . 2006a: «Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: Entre el auto sacramental y la escena contemporánea». *Hispanic Review*, 74, pp. 19-29.
- . 2006b: «Teatro posdramático: las resistencias de la representación». En: José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca: UCLM, pp. 165-179.
- (ed.). 2008: *Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos.
- . 2011: «Acciones al margen». En: Angélica Liddell, *La casa de la fuerza / Te haré invencible con mi derrota / Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa, pp. 129-140.
- . 2016: «¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI». *Urdimento*, 26, pp. 20-41.
- DANAN, JOSEPH. 2013: *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Arles: Claire David.

- DE LA TORRE ESPINOSA, Mario. 2014: «Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell». *Telón de fondo*, 20, pp. 53-67.
- . 2016: «Poéticas teatrales de la violencia: la ruptura del pacto escénico en Angélica Liddell y Rodrigo García». En: Ana Davis González et al. (eds.), *Tuércele el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, Sevilla: Renacimiento.
- DELEUZE, Gilles. 1967: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Francia: Minuit.
- EIERMANN, André. 2012: «Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes». *Telón de fondo*, 16, pp. 1-24.
- ERGUÍA ARMENTEROS, Jesús. 2014: *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 27, s/p.
- FERREIRA FERRAZ, Mirela. 2017: «Entre a escrita e a pele: a dramaturgia confessional e a encenação de Angélica Liddell redimensionados em devir». *Uberlândia*, 13, pp. 284-293.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2011: *Estética de lo performativo*, Diana González Martín (trad.). Madrid: Abada Editores.
- FUCHS, Elinor. 1996: *The Death of the Character. Perspectives after Modernism*. Indiana: Indiana University Press.
- GARNIER, Emmanuelle. 2012: «El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica Liddell». *Signa*, 21, pp. 115-136.
- . 2015a: «El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell». *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2, pp. 180-193.
- . 2015b: «Entre autoficción y documental: el teatro-performance de Angélica Liddell». *Ínsula*, 823-824, pp. 19-24.
- GUINSBURG, J. y Sílvia Fernandes (orgs.). 2009: *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva.
- JONES, Amelia. 1998: *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2006: *Postdramatic Theatre*. Karen Jürs-Munby (trad.). New York: Routledge.
- LIDDELL, Angélica. 2011a: «Te haré invencible con mi derrota». En *La casa de la fuerza / Te haré invencible con mi derrota / Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa, pp. 31-38.
- . 2011b: «La casa de la fuerza». En Liddell, Angélica, *La casa de la fuerza / Te haré invencible con mi derrota / Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa, pp. 39-128.

- . 2013: «A Meeting with Playwright, Director and Actress Angélica Liddell and Actor Gumersindo Puche at the 42nd International Theatre Festival (9 August 2013, Ca'Giustinian, Venice)». *Biennale Teatro 2013 – Angélica Liddell (incontri/meetings)* [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=tX7J88iotkA&t=2113s>>, [Consulta: 20/04/2019].
- . 2015: *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes.
- RANCIÈRE, Jacques. 2008: *Le spectateur émancipé*. Mayenne: Le Fabrique éditions.
- SZONDI, Peter. 1987: *Theory of the Modern Drama*, M. Hays (ed. y trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TOSTICARELLI, Martina Inés. 2016: *Cuerpos retóricos: una aproximación a la perversa figurabilidad del cuerpo en la escena contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona [en línea], <[https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl\\_10803\\_382814/mit1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_382814/mit1de1.pdf)>, [Consulta: 15/03/2019].
- TRASTOY, Beatriz. 2018: *La escena posdramática: ensayos sobre la autorreferencialidad*. Argentina: Libretto.
- VV.AA. «Agency». En *Merriam-Webster Dictionary* [en línea], <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/agency>>, [Consulta: 06/06/2019].
- VELASCO GONZÁLEZ, María. 2016: *La literatura posdramática: Angélica Liddell* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid [en línea], <<https://core.ac.uk/download/pdf/83598270.pdf>>, [Consulta: 01/02/2019].
- VIDAL EGEA, Ana. 2010: *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia [en línea], <[https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS\\_ANA VIDAL\\_SOBRE\\_LIDDELL.pdf](https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf)>, [Consulta: 20/01/2019].

## APÉNDICE

### *Te haré invencible con mi derrota*

*Estoy aquí, Jackie, no te dejas, no te dejas, estoy aquí – no se escucha pero lo susurro.*

¿Por qué?

Esa es la pregunta del dolor.

¿Por qué?

Esa es la pregunta que Job le hace a Dios.

¿Por qué?

¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo?

¿Por qué?

¿Por qué arrancaré mi carne con mis propios dientes y seguiré amándote?

¿Por qué?

¿Por qué no me quitas la rebelión?

Si estás decidido a seguir jodiéndome la vida, a seguir humillándome, a seguir haciéndome daño, a seguir engañándome, por qué no me quitas al menos la rebelión. 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.

Y qué dirán los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, qué dirán cuando me vean en el suelo, retorciéndome de dolor, porque ya no pueda más, porque ya no puedan joderme la vida más, qué dirán entonces los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, cuando me escuchen gritar NO, NO, NO, qué dirán entonces, entonces dirán pero qué te pasa, por qué estás así, no es para tanto, joder, la vida es bella, joder, la vida es bella, a ver, qué te pasa, qué es lo que quieres, qué cojones es lo que quieres, que qué es lo que quiero: ESPERANZA, ESO QUIERO, ESPERANZA.

Y ya que estaba viva tenía que seguir viva.

Y ya no busco compañía de nadie.

Y ya no tengo fuerzas para las esperanzas ni para los deseos.

Ya he dado lo mejor de mí.

Lo más bonito.

Ahora solo queda lo peor de mí.

A veces Jackie me habla, aparece en una esquina de mi casa, empieza a soltar números y siglas que parecen contraseñas militares, resplandece un segundo y se marcha.

Estoy de parte de Jackie,

el mundo puede permanecer solitario.

Jackie conmigo y yo con Jackie,

y por tanto

puedo mofarme de las falsas lenguas.

Quiero evitar el peligro de separarme de ti, Jackie, quiero ser un miembro eterno de tu cuerpo.

Jackie, voy a apagar las luces. Y quiero que me empieces y que me acabes. Empiézame y acábame. Haz conmigo lo que quieras. Mi muerte a cambio de tu pelo.

Soy la parte más pequeña del mundo. Guárdame Jackie, te lo pido, guárdame.

Tengo una sensación de soldado, no sé muy bien en qué frente he luchado ni en nombre de qué, no sé muy bien explicar por qué todavía estoy aquí. ¿Por qué esperé tanto de la vida? ¿Por qué? ¿Sabes una cosa, Jackie? A veces los soldados se portan peor en la paz que en la guerra, la vida saca nuestra peor parte y en la guerra damos lo mejor. Por eso, siempre quiero estar en guerra. Siempre en guerra. Siempre en guerra. No hace falta disparar a alguien para ser malvado, podemos ser malvados en la cola del cine, eso es lo que nos designa como hombres.

Pero hoy es un buen día, Jackie, hoy es un buen día. Y en los días buenos se prepara nuestra locura, nuestra enfermedad y nuestra muerte. La locura perfecciona nuestro pensamiento. La muerte perfecciona nuestra vida. Y por eso te digo, Jackie, que ojalá les hubiera conocido a todos ya muertos.

Ven guerrera amable, espada de alegría, no tardes, te espero con todo mi corazón. Háblame, por favor, háblame, dime algo bonito.

## TEXTO DEL VÍDEO

Jackie en Vietnam.

Jackie tocando el *Concierto para violonchelo* de Elgar.

Jackie tocando a Couperin con William Pleeth.

Jackie tocando los conciertos para violonchelo de Haydn.

BWV

Jackie, la «Invencible».

«Hay que amar lo reversible.»

«Hay que odiar todo lo que impide acceder a lo imprevisible y a lo irreversible», dice Pascal Quignard.

Eres lo irreversible, mi Jackie.