



Autor: Javier Manzano Franco

Categoría académica: Alumno interno del departamento de Literatura Española. Estudiante de cuarto curso en Facultad de Filología.

Universidad de Sevilla

Institución: Facultad de Filología. Universidad de Sevilla

Dirección de correo electrónico:
javier.gato87@gmail.com

ANÁLISIS DE *EL* *MATRIMONIO PALAVRAKIS*, DE ANGÉLICA LIDDELL

ANALYSIS OF THE
PALAVRAKIS MARRIAGE BY
ANGÉLICA LIDDELL.

Fecha de recepción: Septiembre 2011

Fecha de aceptación: Octubre 2011

BIBLID [2254-2108 (2011), 4; 44-58]



RESUMEN: Angélica Liddell (1966) es la dramaturga española más popular en la actualidad tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, y en los últimos años su teatro está siendo objeto de numerosos estudios críticos que entroncan a éste con el in-*yer-face* británico de los años 90 entre otras tendencias. Este artículo es un análisis de *El matrimonio Palavrakis* (2001), drama que constituye su primera obra de madurez y que abre la trilogía teatral denominada por la autora “Tríptico de la Aflicción”.

SUMMARY: Angélica Liddell (1966) is the most popular Spanish playwright nowadays, both within and out of the Spanish frontiers. In the last years, her theatre is being object of many critic studies which relate it to the British in-*yer-face* theatre of the nineties, among other trends. This article is an analysis of *El matrimonio Palavrakis* (2001), play that represents her first work of maturity and begins Liddell's dramatic trilogy known as “Tríptico de la Aflicción”.

Palabras clave: Angélica Liddell; *El matrimonio Palavrakis*; dramaturgia; in-*yer-face* theatre; literatura española; siglo XX.

Keywords: Angélica Liddell; *The Palavrakis marriage*; drama; in-*yer-face*-theatre; Spanish literature; XX century.

ANÁLISIS DE *EL MATRIMONIO PALAVRAKIS*, DE ANGÉLICA LIDDELL

1. LA POESÍA DRAMÁTICA DE ANGÉLICA LIDDELL

Angélica Liddell es el teatro. Con esta rotunda afirmación iniciaba Luis María Anson (2007), de la Real Academia Española, su reseña en *El Cultural* sobre *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, de 2007. Afirmación que se suma a otras muchas de la crítica literaria más reciente, la cual se decide por fin, tras casi veinte años de vacilaciones, a aceptar a Angélica Liddell como figura clave de nuestra actual dramaturgia y a concederle un merecido puesto dentro de la nómina de autores de la joven literatura española de fines del siglo XX. Las atormentadas visiones de un mundo corrompido en su misma esencia, manchado de absurda violencia hasta la raíz, no han sido hasta hace poco reconocidas por los estudiosos de la literatura española contemporánea (Villora, 2004; Micu, 2005; Cornago, 2005a y 2005b; Vidal Egea, 2010) como las expresiones más autóctonas, originales y logradas de la corriente británica del *in-yer-face theatre* de los años noventa. En el presente artículo me dispongo a realizar un análisis del drama *El matrimonio Palavrakis* (2001) de la mencionada autora, deteniéndome previamente a repasar, a modo de introducción, algunos de los aspectos fundamentales de la trayectoria poética de Liddell para situar en el debido contexto la obra que nos ocupa.

Angélica González nace en Figueras, Gerona, en 1966. Su infancia transcurre en un continuo peregrinar por la geografía española debido al trabajo de militar de su padre. El ambiente hostil de los cuarteles militares en los que pasó su niñez, unido a supuestos abusos de militares a sus



compañeras de juego presenciados por ella, tal y como ha confesado en algunas declaraciones (Citemor, 2007), marcan a Angélica desde muy temprana edad, y la predisponen a centrar su obra lírica y dramática en los temas del dolor y de la angustia existencial, de la violencia, de la infancia desgarrada y, en definitiva, del mal como cualidad intrínseca del hombre y como esencia de las cosas. Obtiene su licenciatura en Psicología y más tarde estudia Interpretación en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid. Convencida al final de su carrera de que “el teatro (...) vive de espaldas al arte” (Francisco, 2003), Liddell crea junto con Gumersindo Puche la compañía de teatro Atra Bilis y comienza a escribir sus primeras obras de teatro. Con la primera de ellas, *Greta quiere suicidarse* (1988), obtendría el Premio Ciudad de Alcorcón. Posteriormente escribe otra obra, *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), la cual es calificada por la propia Angélica Liddell como “producto de una mala digestión del cine de Peter Greenaway” (Vallejo, 2002). Otras obras menores que le siguen son *El jardín de las mandrágoras* (1991), *La cuarta rosa* (1992) y *Leda* (1993).

El primer estreno de una obra suya data de 1993, cuando se representa *El jardín de las mandrágoras. Pequeña tragedia sexo-metafísica en nueve escenas y cinco lirios*. En esta obra, escrita en 1991, aparecen ya algunos motivos que se repetirán en su producción posterior, como el suicidio ceremonial y el dolor como vía privilegiada para alcanzar la redención. Todo ello plasmado en el texto con un lenguaje intensamente lírico, de regusto barroquizante, que se mezcla de forma magistral con la música y el arte plástico para dar como resultado una obra artística total. Como la propia Angélica Liddell ha declarado en numerosas ocasiones, la inevitable angustia que conlleva la existencia sólo puede superarse por medio del arte en todas sus disciplinas, fusionadas sobre las tablas. La función de la poesía dramática de Liddell, así pues, consiste en la sublimación del dolor para lograr esa tan deseada trascendencia que el ser humano

persigue a modo de entelequia.

Un año después se estrena *Dolorosa*, la historia de una prostituta casi infantil y desvalida -aunque sólo en apariencia- que se propone redimir a todos los hombres muriendo por ellos. En esta ocasión, la estructuración de la obra está mucho más acabada -cualidad que irá progresando con el tiempo hasta llegar al llamado “Tríptico de la Aflicción”- y el reparto se reduce a dos personajes, interpretados por la propia Angélica Liddell y por Gumersindo Puche, lo cual agudiza significativamente el enfrentamiento dialéctico, de marcado carácter ritual, que existe entre ambos.

Tras la redacción en 1996 de los dramas *Morder mucho tiempo tus trenzas. Las condenadas* y *Suicidio de amor por un difunto desconocido*, en los cuales continúa desarrollando los temas del dolor como vía purgativa y redentora y del mesianismo más gótico y decadente, Angélica Liddell estrena en 1997 *Frankenstein*. Se trata de una obra de grandes titeres que sigue la técnica del teatro japonés *bunraku*. En ella, los actores-torturadores manipulan grandes muñecos, cuya condición de víctimas queda brutalmente acentuada debido a su indefensión e inocencia. A partir de *Frankenstein*, Angélica Liddell toma decisivamente conciencia de su compromiso con la obra de arte total, y comienza a exigirse con mayor ahínco la necesidad de elaborar un teatro que trascienda el mero texto literario y que cultive más intensamente la labor física del actor y el arte de acción, aunque sin traicionar la calidad de la palabra poética. Opuesta al artificio, Liddell se propone escribir, dirigir y representar un teatro lleno de realidad, en el que las más atroces fantasías y acciones del género humano atravesasen la cuarta pared y golpeen violentamente al espectador, tal como se proponía el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y como ha logrado su manifestación más eficaz y acabada: el *in-yer-face theatre* británico de los años noventa.

La falsa suicida (1998) anuncia ya el inconfundible estilo dramático que acompañará toda la producción posterior de Angélica



Liddell, particularmente las agrupadas en el “Tríptico de la Aflicción” (*El matrimonio Palavrakis*, 2001; *Once upon a time in West Asphixia*, 2002; e *Hysterica passio*, 2003) y en la trilogía de “Actos de resistencia contra la muerte” (*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, 2003; *Y como no se pudo... Blancanieves*; y *El año de Ricardo*, ambas de 2005). Constituye, por así decirlo, la antesala de la madurez dramática de Angélica Liddell. *La falsa suicida* recupera a los personajes hamletianos de Ofelia y Horacio, reproducidos ahora como contrafiguras esperpénticas de los originales. El texto dramático cede mayor protagonismo a la *performance* y a la expresión corporal, a la vez que la estructura de la obra se torna más fragmentaria, compuesta por cuadros autónomos que permiten un mayor despliegue de lirismo en el lenguaje gracias a la nueva autonomía obtenida.

Finalmente, el 22 de febrero de 2001 se estrena, dentro de la programación del Festival Escena Contemporánea de Madrid, *El matrimonio Palavrakis*, primer texto del *Tríptico de la Aflicción* y primera obra de madurez de nuestra autora (Alonso, 2001; Caruana, 2001; Moreno, 2001; Vllora, 2001; Francisco, 2002; Vallejo 2002). Las propuestas temáticas, estilísticas, escenográficas, etc. experimentadas por Liddell en los trece años previos terminan cuajando en una trilogía dramática sobre la familia como estructura compuesta por oposiciones conflictivas entre sus miembros y generadora de traumas irresolubles, de violencia y de crueldad, que se transmiten inevitablemente en una cadena fatídica inseparable de la cadena evolutiva, de la vida.

El “Tríptico de la Aflicción” es un retablo de estética barroquizante en el que se dan cita personajes locos y marginados, elevados al pedestal del arte a la manera romántica y enfrentados entre sí y, a la vez, enfrentados a un público estupefacto por el horror de la condición y de la mente humanas, incapaz de quedarse indiferente ante el desfile desasosegante de torturas, obsesiones, perversiones y culpabilidades. Las tres obras

están repletas de recursos de apelación *ad spectatores* que, pese a contribuir al carácter ficcional propio de cualquier narración, logran la ruptura de la cuarta pared y, con ella, la invasión de las conciencias del público asistente, el cual se siente inmerso en un ritual de perversión sin límites. Este carácter ritual es fácilmente detectable en la proyección simbólica de las palabras y de las acciones performáticas, dispuestas en cuadros fragmentarios que, ajenos a cualquier lógica temporal, van urdiendo una compleja trama de conclusiones absolutamente desesperanzadoras. El colofón final de esta trilogía, el monólogo *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), reafirma la ideología pesimista de Angélica Liddell y, en particular, su rechazo de la institución familiar, su renuncia a tener hijos, y por ende, a propagar la especie humana -y el mal, y la miseria existencial de *ser-para-la-muerte* en palabras de Heidegger- sobre la faz de la tierra.



EL MATRIMONIO PALAVRAKIS de Angélica Liddell.

Compañía Atra Bilis, dir. Angélica Liddell, (2001).

2. EL MATRIMONIO PALAVRAKIS: ESTRUCTURA DE LA PIEZA.

El matrimonio Palavrakis cuenta la historia, conducida por la inquietante voz en *off* de una narradora, de la turbulenta vida conyugal de Elsa y Mateo, víctimas de malos tratos durante la infancia y perpetuadores ineludibles de la crueldad y de la angustia, las cuales son presentadas por Angélica Liddell como cualidades connaturales al ser humano. Unidos por el rencor común hacia sus padres y

hacia una sociedad enferma, en la que el hombre es un lobo para el hombre, llevan una vida monótona e insustancial en un barrio donde la única diversión consiste en insípidos concursos de baile, los cuales pierden sistemáticamente, como en el resto de sus empresas vitales. A pesar del factor que los une en oposición al mundo -el odio, significativamente-, Elsa y Mateo encarnan dos posturas radicalmente contrarias respecto de la condición humana. Mientras que Mateo se siente portador de la crueldad heredada de sus padres y, por ello, merecedor de hundirse en la nada, Elsa tiene la imperiosa necesidad de concebir a un hijo como única forma de “dejar algo vivo sobre la tierra”, de trascender su condición vulgarmente material y burlar al absurdo de su mortalidad.

En medio de este abismo entre ambas posturas nace su hija, Chloé, la cual desde muy temprana edad empieza a mostrar, junto a una belleza deslumbrante, los signos inequívocos de estar sufriendo terribles abusos sexuales. La locura que padece el matrimonio desencadena en ambos un miedo exagerado a que la niña sea dañada por los vecinos; este miedo no es otra cosa que la proyección en el otro de la propia culpabilidad, del miedo que tienen de sí mismos al saberse unos atroces desequilibrados. Poco después Chloé, de siete años de edad, aparece salvajemente masacrada al borde de una carretera.

A partir de este momento, el matrimonio Palavrakis gana repentinamente el concurso de baile, tal y como profetizaron siendo niños el día que se prometieron el uno al otro odiar al mundo y asesinar a sus respectivos padres. Observamos como, tras la muerte de Chloé, la vida conyugal de los Palavrakis se ha deteriorado gravemente. Elsa es una mujer ensimismada que jamás se separa de un caniche ciego al que identifica enfermizamente con su hija, a partir de una perversa relación inconsciente entre perros y niños que salpica todo el drama y a la que me referiré más adelante. Por su parte, Mateo Palavrakis ha adquirido valor a la hora de satisfacer sus más

bajos instintos, y comete indiferentemente y con frecuencia asesinatos y actos de necrofilia y de pedofilia.

Cuando Mateo asesina violentamente al perro de Elsa -es decir, la contrafigura de Chloé-, vuelve a matar simbólicamente a la hija, y con ello, las esperanzas de Elsa por escapar de su condición mortal y de su consiguiente angustia. La señora Palavrakis provoca un accidente de coche en el que Mateo muere y ella sale ilesa. Al ir a la comisaría para entregarse, la Narradora -que es la voz del policía-sociedad, pero también del superyó de la propia Elsa- somete a la madre a un duro interrogatorio con el cual la obliga a recordar todo el daño que provocó a su hija y su culpa. Con la última pregunta de la Narradora, que hunde al espectador en un angustioso enigma que jamás se llega a resolver, Elsa Palavrakis cae al suelo, víctima de un infarto provocado por la grave culpa que pesa sobre ella.



EL MATRIMONIO PALAVRAKIS de Angélica Liddell.

Compañía Atra Bilis, dir. Angélica Liddell, (2001).

Con la muerte de los dos protagonistas, ultrahombres que a la manera del Calígula de Camus trataron fallidamente de burlar al absurdo de la existencia por medio del libertinaje, concluye la obra con la pintura de una sociedad gris y desesperanzada, poblada por individuos callados, tristes, “enfermos y aniquilados”, incapaces de comunicarse por miedo y aferrados al discurso frío y monológico

de la televisión.

El matrimonio Palavrakis se aparta deliberadamente de la dramaturgia estructurada en actos, típica del teatro anterior a las Vanguardias históricas. El drama está estructurado en cuadros, que constituyen situaciones complejas y hasta cierto punto autónomas, totalmente desconectadas entre sí en la línea temporal. Heredera de las Vanguardias, y en especial del teatro brechtiano, Angélica Liddell abandona la tradicional división en escenas, las cuales suelen seguir una lógica temporal progresiva. *El matrimonio Palavrakis*, en cambio, se construye a partir de constantes saltos en el tiempos hacia adelante y hacia atrás que producen un extrañamiento en el espectador y le obligan a considerar cada cuadro como una entidad cerrada, plena de significado propio, y a recomponer la trama que se encuentra oníricamente desordenada. Este efecto de extrañamiento respecto del habitual encadenamiento sintagmático de las escenas contribuye decisivamente a la sensación de angustia que Angélica Liddell quiere producir en el espectador, ansioso por desentrañar la enmarañada red de recuerdos y anécdotas que dan lugar a la gran tragedia de los protagonistas. De este modo, el público es obligado a entrar en la macabra historia, pues a él ha abandonado la dramaturga la responsabilidad de hilar los elementos heterogéneos hasta encajar todas las piezas que componen el horror de la familia Palavrakis.

La obra se compone de dos partes, la primera de doce cuadros y la segunda de cuatro, separadas entre sí por un macabro acto performático que simboliza el asesinato de Chloé Palavrakis a manos de sus padres. Todos los cuadros quedan delimitados entre sí por la intervención de una Narradora en *off* que presenta el cuadro siguiente, rompiéndose así la tradicional ilusión de verosimilitud perseguida por el tradicional teatro realista-naturalista y situando el drama en una atmósfera cuasi cuentística, a la que contribuye

no pocas veces la alusión al lobo feroz de los cuentos, que devora niños y que, en la historia que nos ocupa, es encarnado por el mundo adulto que amenaza constantemente la vulnerabilidad infantil.

La primera parte se abre con un cuadro, situado en el tiempo actual de los personajes, que sirve de presentación a la desquiciada psicología de Elsa y Mateo. Éste se encuentra hablando con una niña que, por el diálogo, se debe de hallar implícitamente conversando con él, mientras que Elsa habla ensimismadamente a su perro ciego. El discurso de ambos personajes contiene reiteradas referencias analépticas a sus experiencias infantiles, y son estas analepsis las que inician la mirada hacia el pasado del matrimonio Palavrakis, que abarca gran parte de la obra. La última frase del primer cuadro, “Mi hija es un perro”, pronunciada por Elsa, da pie a la Narradora para que inicie el segundo cuadro, en el que se representa la noche en que la pareja concibió a Chloé. A continuación, el cuadro tercero nos muestra el primero de los conflictos conyugales, durante el embarazo de Elsa. Tras el cuadro cuarto, una “meta-analepsis” que nos proporciona una información decisiva acerca de la niñez de los personajes, el cuadro quinto regresa a la situación pasada del embarazo, cuando Mateo y Elsa tienen monstruosos sueños que subrayan su miedo a hacer daño a su propia hija y que vaticinan el fatídico desenlace de la primera parte. La creciente tensión dramática culmina en el cuadro sexto, el nacimiento de Chloé. Este nudo de la acción provoca una secuencia nueva, dominada por el terror de los padres a que la hija enferme o se haga daño. Este terror enfermizo culmina en el asesinato de Chloé, en el cuadro doce, con el que se cierra la primera parte.

En un orden lógico temporal, a la situación representada en el cuadro doce seguiría la del cuadro once, analépticamente antepuesto, que muestra la reacción de Mateo y Elsa al ver el cadáver de su hija Chloé después de haberla matado. A continuación, el cuadro nueve con la monumental pelea del



matrimonio causada por los remordimientos de haber matado a su hija (escénicamente, un núcleo fundamental de una poderosa fuerza por la violencia de la interpretación), y después el ocho, en el que Mateo y Elsa hablan sobre el funeral de Chloé que ha tenido lugar recientemente. Estos tres cuadros forman una secuencia nuclear perfecta, compuesta por tres funciones de presentación, realización y cierre muy bien delineadas. El drama concluye con una última secuencia, también alterada en su lógica temporal, compuesta de tres funciones. La primera, sucedida poco después del funeral de Chloé, narra la vida conyugal de los Palavrakis tras la muerte de Chloé (cuadros uno y dos de la segunda parte), el repentino éxito de Elsa y Mateo en el concurso de baile (de nuevo, el cuadro ocho) y el regreso del matrimonio a su casa en coche, cuando se topan con un accidente de tráfico justamente en el mismo lugar donde “encontraron” el cadáver de su hija hacía años (cuadro décimo). La segunda función, materializada en el cuadro tercero de la segunda parte, supone el nudo final de la obra: al llegar a su casa, Mateo mata al perro ciego de Elsa y, con él, vuelve a matar simbólicamente a la hija. La ira de la señora Palavrakis desencadenará la tercera función de cierre, en que asesina a su marido en un supuesto accidente de tráfico y se entrega a la policía.

3. LOS SEÑORES PALAVRAKIS. FUNCIONES DRAMÁTICAS DE LOS PERSONAJES

Como consecuencia de la intención de Angélica Liddell de mostrar a la institución familiar como una fuente de conflictos y traumas, el esquema actancial que ofrece *El matrimonio Palavrakis* se basa en un enfrentamiento total entre Elsa y Mateo, portadores de dos tesis opuestas radicalmente sobre sus destinos y el de la Humanidad en general. Por tanto habría que hablar de dos esquemas actanciales, que tienen como respectivos sujetos a Elsa, en uno de ellos; y a

Mateo, en el otro.

En el primer esquema, el sujeto es Elsa Palavrakis. Elsa desea un objeto, que es su hija Chloé, resultado a su vez de un objeto último que sería la Maternidad. El destinatario de la acción de concebir a una hija sería la trascendencia del espíritu sobre la materia, la primacía de la Vida más allá de la Muerte a través de Chloé. El destinador, o actante que motiva a Elsa a desear ser madre, es la Visión pesimista del mundo, la cosmovisión de los Palavrakis resumida en que el Mal se halla en la esencia de todo y que la existencia, absurda por completo, se acaba miserablemente con la muerte inevitable. Elsa se halla patéticamente sola en su proyecto de sobrevivir a su muerte y de redimirse a través de su hija, puesto que carece de ayudantes. En cambio, sí cuenta con un importante oponente: su propio marido, Mateo Palavrakis (e incluso ella misma).

El segundo esquema tiene como sujeto a Mateo Palavrakis. Comparte con su mujer Elsa el mismo destino: la Visión pesimista del mundo. Sin embargo, el objeto que desea Mateo no es la Vida, sino todo lo contrario: la Muerte -suya y de toda la Humanidad- como acabamiento del dolor insoportable que constituye la existencia. Es por ello que el destinatario sería la misma Visión pesimista del mundo que constituye el destinador, pero también el propio Mateo: la Muerte consiste en un alivio para él. A este desesperanzado y siniestro deseo de la Muerte se oponen su esposa Elsa, con su esperanza de no extinguirse para siempre en la nada gracias a la maternidad; y el resultado de esta esperanza, su hija Chloé. Mateo tampoco cuenta con ayudantes: es un hombre solitario y marginado, falto de amor y condenado a la vida conyugal con Elsa.

En ambos esquemas actanciales, los triángulos activos (formados por sujeto, objeto y oponente) reflejan un grave conflicto de tipo dos en la terminología de Anne Übersfeld (1993), esto es, un conflicto que surge a raíz de que el oponente se opone al deseo del sujeto



por el objeto. Mateo se opone a los proyectos maternales de Elsa y a la existencia de su hija, del mismo modo que Elsa -decididamente- y Chloé -con su sola existencia- se oponen a los deseos de Mateo de abandonarse a la muerte y extinguirse, sin dejar huella ni descendencia.

Los triángulos psicológicos presentes en ambos esquemas actanciales son idénticos: la relación entre sujeto y objeto viene causada por un mismo destinador: la profunda convicción de que la existencia es un sufrimiento y una náusea que se concluye absurdamente con la muerte, y que el mundo es malo en su esencia. Esta cosmovisión pesimista tiene su origen, tanto para Mateo como para Elsa, en sus experiencias vitales desde la infancia: malos tratos y abusos sexuales recibidos de sus propios padres, percepción muy temprana de que sus progenitores son asesinos y alcohólicos (en el caso de Mateo), visión de actos sádicos como el ahorcamiento de galgos en el bosque, etc.

No obstante, los triángulos ideológicos de ambos esquemas actanciales (formados por sus respectivos sujetos, objetos y destinatarios) son totalmente opuestos. El destinatario de Elsa, la eternidad de su espíritu a través de su prole, revela una ideología optimista, la esperanza de que el ser humano no sea únicamente materia absurdamente lanzada sin razón a este universo de desdichas y condenada a la miseria de la muerte, sino también espíritu, esencia dotada de un sentido y resistente al paso del tiempo, inmutable por la muerte. El destinatario de Mateo, por el contrario, responde a una ideología pesimista que no hace sino dar la razón al pesimismo del actante destinador. Angélica Liddell, dramaturga absolutamente pesimista y depresiva, hace triunfar en el drama la tesis de Mateo, al permitir los abusos sexuales a Chloé y su asesinato a manos de sus desquiciados padres.

En lo que atañe en su participación en la acción, Elsa y Mateo Palavrakis son personajes plenamente dramáticos, presentes en el escenario en todo momento en calidad de protagonistas. Junto a ellos, Chloé es un

personaje aludido, al que se refieren siempre los Palavrakis pero que, al estar muerta, no puede aparecer ya en escena. Mención aparte merece el personaje latente de la niña con la que dialoga Mateo Palavrakis en el primer cuadro de la primera parte. Aunque no aparece realmente en el escenario, no existe ningún inconveniente de peso por el cual no pueda aparecer.

Teniendo en cuenta su psicología y la información que Angélica Liddell ofrece sobre ellos, los Palavrakis son personajes redondos, muy complejos y llenos de traumas, miedos y pensamientos muchas veces inconscientes, que evolucionan significativamente a lo largo de la acción. Se trata de individuos, pluridimensionales, con una turbulenta vida interior y sobre los que se aportan numerosos datos biográficos, psicológicos y físicos para comprender mejor el contexto en el que viven y evolucionan.

Un caso especial es la Narradora de *El matrimonio Palavrakis*. Durante todo el drama se comporta como un “elemento de juicio”: es un cuasi-personaje extradiegético que no toma partido en la lucha de los personajes y cuyas introducciones a los cuadros ayudan al espectador a reflexionar sobre los mismos. Sin embargo, en el último cuadro de la obra, la Narradora se convierte en el policía que interroga a Elsa Palavrakis. Este policía ausente en el escenario salvo por su voz, del que no tenemos más información que su oficio, constituiría un tipo dramático y no un individuo.

Chloé, por su parte, es un personaje unidimensional del cual sólo conocemos su corta edad y su extremada belleza, por lo que constituye un carácter o personaje caracterizado por un solo rasgo: ser “la hija”. No obstante, en el último cuadro de la obra, Elsa Palavrakis confiesa en el interrogatorio policial que su hija parecía estar enamorada de su padre; amor incestuoso que, de no haber sido interrumpido por la muerte de Chloé, habría dotado al personaje de una problemática psicológica y moral tan compleja que la habrían



elevado a la condición de individuo dramático.

4. EL ESPACIO DE *EL MATRIMONIO PALAVRAKIS*

El espacio escenográfico de *El matrimonio Palavrakis* no cambia a lo largo de todo el drama. Se trata de un espacio único, de carácter psicológico, en el que se halla exclusivamente casi media tonelada de muñecos desmembrados, inequívoco símbolo del triple delito de pedofilia, incesto e infanticidio que han cometido los Palavrakis. Estos trozos de muñecos, que durante toda la representación se encuentran en escena y que dificultan los movimientos de los actores por el escenario, no son pues otra cosa que un recuerdo imborrable y horripilante del que Elsa y Mateo no pueden escapar, una conciencia de culpabilidad en la que están condenados a verse inmersos.

Junto a este sentido de obsesión por la propia culpa, la utilización de un espacio único por Angélica Liddell se puede interpretar también como la imposibilidad de cambio, dado que hasta casi el final de la obra Mateo se dedica a seducir niñas y a asesinar. Este sentido, por otro lado, es común a casi todos los dramas del teatro del absurdo.

Sin embargo, *El matrimonio Palavrakis* es un drama en el que se materializan numerosos espacios virtuales, gracias a la evocación de anécdotas analépticas y prolépticas que desencadena la Narradora. Debido a que el espectador sólo ve en el escenario un símbolo de la culpa que pesa sobre los personajes, es mediante la palabra como únicamente puede averiguar en qué lugares se encontraba el matrimonio durante la acción acaecida en cada cuadro.

Estos espacios virtuales son, en un principio, espacios narrados por la voz en *off*. Una vez nombrados por la Narradora, éstos toman cuerpo en la escena, pasando a ser espacios ausentes, puesto que gracias a la técnica de la analepsis ya no son espacios

lejanos en el pasado, sino espacios actualizados para el espectador, aunque no visibles. La casa de los Palavrakis, la carretera donde encontraron a su hija muerta, el salón de baile donde concursan, la comisaría de policía... son espacios virtuales de los que sólo tenemos noticia gracias al relato de la Narradora en *off*, en un primer momento; y a las alusiones implícitas en el diálogo de los Palavrakis, posteriormente.

Mención especial merece el espacio latente o contiguo que aparece en el primer cuadro de la obra, cuando Mateo Palavrakis conversa con una niña de doce años a la que no podemos ver. La niña se encuentra en una prolongación del espacio escenográfico oculta para el espectador, pero sabemos que es un espacio contiguo al que ocupa Mateo, lo bastante cercano como para que estén manteniendo ambos una conversación.

5. EL TIEMPO EN *EL MATRIMONIO PALAVRAKIS*

El factor tiempo en *El matrimonio Palavrakis* configura una estructura fragmentaria, compleja, totalmente ajena a cualquier lógica de progresión cronológica, que obliga al espectador a participar dolorosamente en la reconstrucción de un crimen -el asesinato de Chloé- y de un absurdo -el de la existencia humana-. Antes de hablar de los saltos temporales hacia adelante y hacia atrás, así como de su sentido en el drama, habría que analizar los diversos niveles temporales según la clasificación que propone García Barrientos (2001).

El tiempo diegético de *El matrimonio Palavrakis*, es decir, el tiempo de la fábula que el espectador debe reconstruir a partir de los fragmentos representados, abarca desde la niñez de Elsa y Mateo Palavrakis hasta su muerte. De este amplio periodo de tiempo tan sólo se muestran, separados por dos elipsis, tres momentos fundamentales: la infancia de Mateo y Elsa, la gestación e infancia de Chloé y



la vida conyugal de los Palavrakis posterior a la muerte de su hija.

El tiempo dramático, o tiempo de la acción dramática, es un tiempo artístico, manipulado artificioosamente a base de continuos saltos hacia adelante y hacia atrás. El presente de la acción transcurre varios años - no se precisa cuántos- después del asesinato de Chloé a manos de sus padres. Elsa y Mateo Palavrakis regresan del concurso de baile, que han vuelto a ganar. El primer cuadro recoge en realidad, a modo de presentación de los protagonistas, la rutina en la vida conyugal de los Palavrakis después de la muerte de su hija.

Tras esta presentación se retrocede analépticamente al inicio del conflicto principal de la acción dramática, que es la maternidad de Elsa: la concepción de Chloé. El tercer cuadro sucede cronológicamente al segundo, al representar un momento durante el embarazo de Elsa, pero al enterarse ésta de que su bebé va a ser una niña, se realiza una meta-analepsis, en la cual la señora Palavrakis recuerda una conversación sobre asesinatos de niños que tuvo con su marido cuando ambos eran niños. El siguiente cuadro regresa a la analepsis anterior, que va desarrollándose de forma continua: embarazo, parto e infancia de Chloé.

Antes de permitir que la narración continuada desvele el horroroso crimen de los Palavrakis, Angélica Liddell da un salto hacia adelante, salto que es una prolepsis en relación con el embarazo de Elsa pero a la vez una analepsis en relación con el instante en que se inicia *El matrimonio Palavrakis*. Se trata de una conversación entre Elsa y Mateo, recién premiados en el concurso de baile, varios años después de la muerte de Chloé. La conversación viene seguida de una analepsis catálica, que sirve para complementar a aquélla y representa la monumental discusión que Mateo y Elsa tienen la noche anterior al concurso de baile. Con los gritos desgarrados de impotencia de la pareja, la acción dramática vuelve al final del cuadro ocho, con el regreso de Mateo y Elsa a su casa y el encuentro de un accidente de coche en el mismo lugar donde “encontraron” a su

hija muerta. Esta coincidencia les hace recordar el asesinato de su hija, y se desencadena una analepsis o retroceso hasta el día en que Elsa y Mateo depositaron en la carretera el cadáver de la niña. Esta analepsis, a su vez, desencadena otra meta-analepsis que nos conduce a la misma noche en que Chloé Palavrakis es asesinada, aproximadamente veinticuatro horas antes.

La segunda parte se inicia en la misma analepsis en la que concluyó la parte anterior (época del asesinato de Chloé). Los señores Palavrakis, conscientes de su culpabilidad, sienten terrores inconscientes hacia el fantasma de su hija y hacia el viento, que no son otra cosa que la proyección de su culpa para evitar el conflicto moral. El segundo cuadro sucede cronológicamente al primero, y el tercero se traslada, de un salto, hacia el presente de la acción dramática. Elsa, de regreso del concurso, toma una ducha y al salir se encuentra con que su marido ha asesinado salvajemente a su perro, lo cual supone un segundo asesinato simbólico de Chloé Palavrakis.

Furiosa y atormentada por la culpa y el silencio, Elsa provoca el accidente de tráfico en el siguiente y último cuadro y mata a su marido. Es llevada a comisaría, donde se entrega a las autoridades y confiesa los abusos sexuales y los malos tratos que su marido y ella infligieron a su hija durante siete años. En este interrogatorio se da un caso de tiempo narrado, puesto que Elsa evoca dos momentos de la infancia de su hija y un momento de su propia juventud, cuando cuidaba bebés. Estos momentos no han sido puestos en escena y sólo podemos conocerlos por su evocación. Elsa Palavrakis se desploma en el suelo, víctima de un infarto. Con la última *performance* concluye la obra.

8. PECULIARIDADES DEL TEXTO DRAMÁTICO Y DE SU ENUNCIACIÓN

El matrimonio Palavrakis, doce años después de su elaboración, se revela como la obra de madurez de Angélica Liddell y el texto



más representativo del *in-her-face theatre* nacional, en la línea de dramaturgos británicos de los años noventa como Sarah Kane, Mark Ravenhill o Martin McDonagh.

El texto propiamente literario está constituido por los diálogos de los señores Palavrakis, algunos monólogos y soliloquios y las intervenciones de la Narradora. El recurso de una Narradora extradiegética que enuncia invariablemente su discurso *ad spectatores* cumple no solamente la función de dividir el drama en sus diversos cuadros, sino también la de evocar una atmósfera propia de la narrativa oral popular, cuentística; atmósfera corroborada en algunos guiños a Caperucita roja, que van desde el propio acoso al que se ve sometida Chloé Palavrakis hasta la identificación que hace la Narradora, en el último cuadro, de Mateo Palavrakis con el personaje folclórico del lobo feroz. La historia de los Palavrakis, concebida como cuento que narra una voz desconocida desde fuera de la diégesis, contribuye a romper la ilusión teatral del teatro realista-naturalista, consecuencia de un pacto de ficcionalidad con el espectador según el cual lo que vemos en el escenario es la fiel reproducción de un conflicto en el que sus protagonistas actúan totalmente ajenos a las miradas procedentes del patio de butacas. La apelación al público, tan habitual en nuestro teatro clásico y que hunde sus raíces en las primeras manifestaciones ceremoniales y mágicas del arte dramático, fue afanosamente recuperada por las Vanguardias y las posteriores neovanguardias, que desearon inventar un nuevo teatro, crítico y militante, que removiese las conciencias del público gracias a la recuperación del primitivo sentido ritual y que no se limitase a ser un mero entretenimiento burgués.

Los diálogos entre Elsa y Mateo están elaborados en un lenguaje altamente poético, de cierto regusto surrealista. Las intervenciones de los personajes se caracterizan por la repetición de frases a las cuales, casi imperceptiblemente, se les va añadiendo un rema o progresión del texto. Así, por ejemplo,

en el primer cuadro de la primera parte Mateo Palavrakis va entretejiendo las frases y creando una compleja urdimbre de reiteraciones y progresiones:

MATEO.- ¿Seguro que están usadas? **¿Seguro que te las has puesto?** ¿Quién te compra las bragas? Deberías comprar tus propias **bragas. Deberías elegir tus bragas.** Es algo íntimo, ¿me entiendes? **Íntimo.** Es tu elección, **tu punto de vista sobre las cosas, tu carácter.** Hasta el gusano tiene un **punto de vista sobre las cosas.** Toma, coge dinero. Cómprate unas bragas que te gusten. Tienes derecho. No dejes que tu madre **elija** por ti. **Cómprate unas bragas** bonitas. Algún día tienes que empezar. Es algo importantísimo. Hazme caso, **importantísimo.** [El subrayado es mío].

El lenguaje poético del diálogo posee un simbolismo muy especial que cumple una función proléptica en la historia. Así, por ejemplo, la imagen de los perros se repite a lo largo de toda la obra, y por medio de repeticiones y progresiones se llega a una identificación entre estos animales, que en el pueblo de Elsa eran asesinados sádicamente porque “no servían”, y los niños, que en el universo poético de Angélica Liddell viven siempre bajo la amenaza de los adultos, quienes siempre parecen desear cruelmente su sufrimiento y corrupción. Los niños se identifican metafóricamente con los perros por su inocencia e indefensión ante la maldad refinada del hombre adulto, que a su vez también fue en su día un niño amenazado por la maldad de otros hombres. La humanidad queda de este modo catalogada por Liddell como una especie maldita, condenada al mal y al vicio, y la institución familiar queda erigida como el origen más claro de los traumas, del odio y de la crueldad, creándose un círculo



vicioso de dimensiones trágicas del que resulta imposible salir. Elsa, que de pequeña fue sometida por su padre a extrañas prácticas sexuales, dejando que los perros le lamieran los muslos, reproduce esta conducta enfermiza y confiesa al final de la obra que gozaba viendo cómo los perros lamían a los niños que cuidaba siendo niñera en su juventud, por no hablar de que consentía a su marido que abusara de Chloé. Mateo Palavrakis, por otra parte, fue en su día uno de esos niños-perro, criado en un hogar dominado por la violencia de un padre “asesino de niños” (calificativo que posiblemente alude a malos tratatos infligidos a la madre durante su embarazo, por no imaginar cosas peores). Ya en su adultez, ha pasado de ser un perro -inocente e indefenso- a ser un lobo -cruel, agresivo-, tal y como afirma la Narradora-policía en el último cuadro de la obra.

Otro tropo inquietante que se repite a lo largo de todo el drama es lo dulce como retorcido símbolo de la pedofilia. Desde el primer cuadro, Mateo Palavrakis está obsesionado con el sabor dulce y con que a sus amantes infantiles jamás les falten caramelos y golosinas, dado que “el deseo de lo dulce nos mantiene con vida”. Gracias a la información analéptica que constituye el cuadro cuarto, sabemos que ya desde su infancia Mateo Palavrakis opinaba, quizá por influencia de un padre también pedófilo, que “la carne de las niñas es más dulce”. Esta información resulta crucial para entender los posteriores cuadros siete de la primera parte y uno de la segunda, en los que Mateo insiste en que a su hija, aun después de muerta, no le falten caramelos y golosinas, probablemente con el deseo de que su carne continúe siendo sabrosa. Así pues, lo dulce se transforma en símbolo del deseo pedofílico, gracias a la habilidad de Angélica Liddell de retorcer la semántica del discurso poético hasta sacar a relucir su sentido más enfermo y malévolo. La propia autora, decidida a trabajar en profundidad sobre las más bajas pasiones humanas con el fin de transmutarlas en belleza a través del arte, ha declarado a los

medios que “tengo una inclinación natural a hablar de la parte podrida de las cosas” (Perales, 2009).

Ocasionalmente, el diálogo entre los señores Palavrakis rompe la ilusión teatral de la cuarta pared y se dirige al público, el cual no puede escapar de la toma de conciencia respecto de la problemática social que entraña el drama. Esta actitud ante el espectador implica en última instancia un compromiso con la realidad muchísimo más potente del que el teatro naturalista, obcecado con la verosimilitud, paradójicamente carecía. Un ejemplo clarísimo -e impactante para el público que en su día asistió a la representación de *El matrimonio Palavrakis*- se halla en el tercer cuadro de la primera parte, en que Elsa y Mateo conversan asustados sobre la gravísima responsabilidad de traer un hijo al mundo. Súbitamente, Mateo señala al público y comenta a Elsa: “Fíjate en las caras de toda esa gente. Están destruidos, aniquilados, enfermos”. La ilusión fundamentada en la “suspensión de la incredulidad” queda rota -del mismo modo que ocurre en la novela posmoderna mediante las metaficciones y los *poioumena*-, y el espectador queda indefenso ante el horror de una verdad presente en el mundo real. Asimismo, el cuadro octavo de la primera parte cuenta con un diálogo entre Elsa y Mateo, años después de haber asesinado a su hija, en el que los actores hablan en un principio de los asistentes al concurso pero, de forma metonímica, podrían estar refiriéndose al público que los observa desde las butacas:

MATEO: Se lo están contando.

ELSA: Déjalos, que lo cuenten.

MATEO: Parecemos un *souvenir*. Una maldita postal de playa.

ELSA: No lo pueden evitar.

Déjalos, que hablen, que lo cuenten.

MATEO: Te gusta que lo pregonen. A todo el mundo y a todas horas. Te gusta. No lo niegues.

ELSA: Me mantienen con vida.

MATEO: Te compadecen como



a un perro.

ELSA: Hay gente que moriría por un gesto de compasión. En el fondo nos envidian.

MATEO: ¿Es que no pueden hablar de otra cosa?

Angélica Liddell parece estar haciendo un guiño irónico y metafictivo alusivo a la ruptura de la ilusión de la cuarta pared que supone su obra, cuando hace decir a Elsa: “Hemos estropeado sus sueños para siempre”. La ausencia de acotaciones, explícitas y aun implícitas, que nos aclaren si realmente este diálogo se dirige a unos personajes ausentes o *ad spectatores*, se relaciona con cierta tendencia del teatro actual de los últimos treinta años, en que el dramaturgo, o bien dirige su propia obra y funda su propia compañía, o bien ha concedido al director escénico una libertad sin precedentes, evitando en lo posible constreñir su interpretación de la obra.

Hablando de acotaciones, merece la pena mencionar la información que nos proporcionan los paratextos de *El matrimonio Palavrakis*. Partiendo de la situación anteriormente comentada de que la absoluta libertad del director escénico ha ido reduciendo progresivamente la aparición de unas acotaciones que finalmente terminaban siendo ignoradas en los montajes, Angélica Liddell solamente escribe acotaciones cuando quiere indicar acciones escénicas más cercanas al arte de la *performance* que al teatro tradicional. Estas acciones, por su poderosa carga simbólica y su fuerza visual, sirven para abrir y cerrar las dos partes de la obra, al constituir metáforas performativas de puntos álgidos en el desarrollo de la acción.

La primera parte de *El matrimonio Palavrakis* se abre con los dos personajes rodando por la montaña de muñecos desmembrados, con velas encendidas en la boca. Angélica Liddell, que se licenció en Psicología antes de estudiar Interpretación en la RESAD, elabora sus dramas teniendo muy en

cuenta el psicoanálisis de Freud y su prolongación en las teorías de Jacques Lacan, tanto a la hora de componer los textos como de diseñar las acciones escénicas. Al conjuro de las palabras en *off* de la Narradora, los señores Palavrakis vuelven a la vida ante nuestros ojos, pero también vuelven a sus vidas, marcadas por la angustia existencial, el odio hacia sí mismos y el remordimiento por haber cometido un crimen. Así, *El matrimonio Palavrakis* sería en su conjunto un proceso de regresión en las mentes de los protagonistas, una condena a mirar siempre hacia atrás, hacia la violencia de la que han sido víctimas y victimarios, y a no olvidar jamás. Esta regresión aparece simbolizada por la luz de las velas, que como la conciencia de los personajes, arroja una luz implacable y constante sobre la “montaña de muñecos desmembrados”, que no representaría otra cosa que la conciencia de culpa y la marca que en ellos ha dejado la violencia infantil que sufrieron previamente.

La primera parte se cierra con otra acción performática de un simbolismo francamente siniestro y espantoso. Tras habernos presentado una trama que no evita en ningún momento el choque con lo escabroso, soez y repulsivo, Angélica Liddell nos evita la visión del asesinato de Chloé Palavrakis en una suerte de acatamiento paródico de la clásica regla del decoro. De este modo, Liddell se burla de la dramaturgia clásica y el humor más macabro aflora en una *performance* que sirve de metáfora escénica del crimen. Dicha *performance* se inicia después de un diálogo entre los señores Palavrakis en el que deciden aniquilar a su hija, pero en lugar de salir del escenario para llevar a cabo su cometido, Elsa succiona lascivamente un biberón y Mateo bebe leche de un orinal mientras sobre ellos se proyecta la imagen del pato Donald. El desagradable contraste simbólico entre elementos infantiles (la leche, el biberón, el pato Donald, el orinal para niños pequeños) y elementos perversos (el gesto obsceno al lamer el biberón, el hecho escatológico de beber de un orinal) provoca en el espectador una cierta



sensación nauseabunda de corrupción de los símbolos más claros de la inocencia infantil. Todo ello, unido a la conversación anterior entre Elsa y Mateo, nos hacen deducir que la niña Chloé ha sido asesinada tras, probablemente, una repulsiva violación.

Igualmente, la obra se termina con otra *performance* de extremada grandilocuencia teatral. *El Mesías* de Händel resuena estruendosamente en la sala, y Mateo y Elsa vuelven por última vez a la vida como sombras: aquél desnudo y con el sexo embadurnado en nata de la tarta del séptimo cumpleaños de Chloé, edad a la que fue asesinada (símbolo del incesto); ésta con una cámara fotográfica instantánea. Elsa hace fotografías al sexo untado en nata de Mateo (es decir, materializa en una fotografía su culpa, el crimen, el Mal en definitiva) y las lanza al público, rompiendo una vez más la cuarta pared y, desde un punto de vista mágico, echándole una “maldición”, pues le está lanzando materializaciones del horror que supusieron sus vidas. Con esta acción de connotaciones brujescas, el público ya no puede escapar definitivamente de la crueldad del caso que se ha presentado en escena: ahora está “maldito”, marcado por la atroz conciencia de que el drama que ha visto no es una ilusión ni una trama ficticia, sino una realidad tenebrosa -la del abuso a menores- que le rodea todos los días sin darse cuenta y que Elsa, encarnada por la propia Angélica Liddell, se encarga de lanzarle hasta alcanzar las butacas. Liddell aborda la crítica social no desde la ficcionalidad, sino desde la realidad más cruel y desagradable. En palabras de la última dramaturgia británica, presenta conflictos sociales al público ante sus ojos, *in their face*.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Sonia (2001), «Duelo artístico», *Interviú*, 15 de enero.

Anson, Luis María (2007), «Angélica Liddell o el

teatro», *El Cultural*, 22 de noviembre.

Caruana, Pablo (2001), «Desde dos lados sombríos», *Primer acto*, nº 288, pp. 132-133.

Citemor (2007), «Angélica Liddell na 29ª edição do Citemor, Festival de Montemor-o-Velho», vídeo accesible en <http://www.youtube.com/watch?v=fN-CIM7ug0M> (última consulta, 19 de marzo de 2011).

Cornago, Óscar (2005a), «Conversaciones con Angélica Liddell», *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, pp. 317-329.

---- (2005b), «La poesía escénica de Angélica Liddell: el rito de la perversión», *Salina*, nº 19, 2005, pp. 125-138.

Francisco, Itziar de (2002), «Procesos creativos. Ciclo “Perfil” del Festival Escena Contemporánea. Angélica Liddell», *Primer acto*, nº 296, pp. 130-140.

---- (2003), «Angélica Liddell: “El teatro actual está lleno de pacatería”», *El Cultural*, 16 de enero.

García Barrientos, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis.

Grillo Torres, María de la Paz (2004), *Compendio de teoría teatral*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Keith Booker, M. (1991), *Techniques of subversion in modern literature: transgression, abjection, and the carnivalesque*, Gainesville, University Press of Florida.

Liddell, Angélica (1993), «Teatro de la pasión», *Leda/Traductor de Blumemberg*, Madrid, CNNTE, pp. 89-93.



---- (2002), «Llaga de nueve agujeros. Ponencia para el III Encuentro de la Valldigna», *Primer acto*, nº 295, pp. 132-137.

---- (2004), «El Tríptico de la Aflicción», *Acotaciones*, nº 12, pp. 67-170.

---- (2007), *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*, Madrid, Artezblai.

---- y Puche, Gumersindo (2001), «Programa de mano de *El matrimonio Palavrakis*», accesible en: <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/matrimonio/programa.htm> (última consulta, 19 de marzo de 2011).

Mateo, Juan José (2007), «Entrevista. Desayuno con... Angélica Liddell», *El País*, 27 de diciembre.

Micu, Andrea (2005), «Angélica Liddell: el teatro, la violencia y la lucidez», *Primer acto*, nº 308, pp. 123-125.

Moreno, Susana (2001), «El Festival Escena Contemporánea ofrece 52 montajes en cinco semanas», *El País*, 24 de enero.

Perales, Liz (2009), «Escenarios. Angélica Liddell», *El Cultural*, 16 de octubre.

Überseld, Anne (1993), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

Vallejo, Javier (2002), «Ingenuidad tenebrosa», *El País de las Tentaciones*, nº 279, 20 de septiembre.

Vidal Egea, Ana María (2010), *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, Madrid, UNED, accesible en: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf (última consulta, 19 de marzo de 2011).

Víllora, Pedro Manuel (2001), «Consolidación de una gran autora», *ABC*, febrero.

---- (2004), «El dolor de ser Angélica Liddell», *Acotaciones*, nº 12, pp. 47-66.

poético [en línea], Portal Educativo de las Américas, http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/index.aspx (última consulta, 19 de marzo de 2011).

Pizarnik, Alejandra, (2003) *Diarios*, edición de Ana Becció, Barcelona, Lumen.

----, *Poesía completa* (2005), edición de Ana Becció, Barcelona, Lumen.

Schopenhauer, Arthur (2009), *El mundo como voluntad y representación*, traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta.

Tembrás Campos, Dolores, «De “asesina” a “difunta”. El viaje de la muerte en la obra poética de Alejandra Pizarnik», en Mattalia, Sonia, Celma, Pilar y Alonso, Pilar (eds.), *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino* (2008), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 865-876.

Vázquez, M^a Ángeles Vázquez (2004), «Alejandra Pizarnik: la “lúgubre manía de vivir”», en Urrero Peña, Guzmán (coord.), *Nombres propios*.

