

---

**SILVIA MONTI**

**LA ESCRITURA DRAMÁTICA DE  
ANGÉLICA LIDDELL: *BELGRADO.*  
*CANTA LENGUA EL MISTERIO DEL  
CUERPO GLORIOSO***

Università degli Studi di Verona

[silvia.monti@univr.it](mailto:silvia.monti@univr.it)

**Resumen**

*Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008) supone una incursión de la dramaturga Angélica Liddell en el teatro histórico, puesto que discurre en la capital serbia en los días del funeral de Slobodan Milosevic y alude a los trágicos acontecimientos de las guerras de los Balcanes de la década de los noventa. Texto que se aparta en cierto sentido del resto de la producción de la autora, *Belgrado* acaba por ser una meditación sobre la crueldad y la violencia consustanciales a la naturaleza humana. Este trabajo pretende abordar solo algunos aspectos de esta obra, en particular la posibilidad/capacidad de la palabra para relatar el horror y la relación entre el sufrimiento personal y las grandes tragedias colectivas.

palabras clave: Angélica Liddell, drama histórico, guerras de los Balcanes, poesía escénica

**Abstract**

***Angélica Liddell's Dramatic Writing: Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso***

*Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso (2008) is Angélica Liddell's diversion into historical drama, since it takes place in the Serbian capital during the days of Slobodan Milosevic's funeral, alluding to the tragic events of the 1990s Balkan wars.*

*This is a text for certain aspects far from the standard production by this playwright; it presents itself as a meditation on cruelty and violence as deep-seated within the human nature.*

*My essay is about only a few facets of this play, that is, the abilities and possibilities of words to express the horror as well as the relation between personal sufferings and great collective tragedies.*

keywords: Angélica Liddell, historical drama, Balkanic wars, theatrical poetry

*Las palabras deforman nuestro corazón; son exageradas y olvidadizas como los hombres, y no es menos inútil confiar en unos como en otras.*

Luis Cernuda, *El indolente*

## 1. Liddell: un teatro total

Angélica Liddell es en la actualidad uno de los valores más destacados del panorama teatral español. Conocida y aclamada en el extranjero, donde desde hace ya casi una década es invitada y a menudo premiada<sup>1</sup>, no podía faltar en este monográfico un estudio dedicado a su quehacer teatral, que, como se sabe, abarca varias disciplinas: Liddell es dramaturga, actriz y *performer*; es asimismo directora de escena de sus espectáculos, que monta con su propia compañía y en los que interviene incluso como escenógrafa y diseñadora del vestuario, además de cuidar el sonido y la música. Ha publicado también versos, novelas, diarios y textos teóricos y ha sido activa hasta hace poco en la red con su propio blog en el que, además de sus reflexiones y pensamientos, colgaba gran cantidad de fotos<sup>2</sup>. Licenciada en psicología y formada en la RESAD de Madrid, aunque no concluyó la carrera por discrepancias con la institución, escribe su primera pieza teatral publicada, *Leda*, en 1993, como resultado de un taller de dramaturgia impartido por el autor chileno Marco Antonio de la Parra, al que asistió también Juan Mayorga. Antes había compuesto otras obras, algunas de las cuales, como *El jardín de las mandrágoras*, llegaron a estrenarse, aunque fueran rechazadas posteriormente por la autora. Y es justo con la redacción de *Leda* y, en el mismo año, con la constitución de la compañía Atra Bilis, cuando empieza a delinarse el perfil de la dramaturga, aunque luego su escritura irá evolucionando de modo continuo, si bien siempre dentro de unas coordenadas estéticas personales y reconocibles. Lo propio de Liddell, lo que caracteriza sus espectáculos, es su radical inconformismo, una crítica muy dura y tajante hacia la sociedad, expresada de una forma a menudo violenta y provocadora que aspira a desestabilizar al espectador. El suyo es un teatro del exceso, de

<sup>1</sup> Entre los premios recibidos en el exterior señalo el León de Plata de la Bial de Teatro de Venecia en 2013; de los nacionales hay que mencionar por lo menos el Premio Valle Inclán en 2008 por *El año de Ricardo* y el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 por *La casa de la fuerza*.

<sup>2</sup> Tanto la página web oficial de la autora (<<http://www.angelicaliddell.com/>>) como su blog (<<http://miputaperrera.blogspot.com/>>) han sido clausurados y sacados de la red en un proceso de progresivo aislamiento de la autora del entorno social. Permanece activa y actualizada la escueta página del calendario de las representaciones (<<http://miputocalendario.blogspot.com/>>).

la pasión y del dolor. Asistir a una representación de esta artista equivale a una inmersión en la violencia, la crueldad, la brutalidad de los seres humanos. Al espectador se le echan en cara los aspectos más sórdidos y obscenos de las relaciones humanas, se le golpea en el estómago antes que en la conciencia. Para llegar a eso la dramaturga recurre a acciones de fuerte impacto emocional, realizadas con gran dispendio de energía física, la misma que pone en articular las palabras de los diálogos o monólogos. Es ella la primera víctima del ritual caníbal que pone en escena. Es su cuerpo en primer lugar el que ofrece sin limitaciones ni salvaguardias a la violencia de las acciones escénicas y simultáneamente a la mirada del espectador. Cargada de gran energía y al mismo tiempo indefensa, Angélica ha llegado a autolesionarse en escena, no por deseo de escandalizar, sino por afán de sinceridad absoluta, como explica con estas palabras:

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. Ésa es mi intención: luego, todo depende de la relación con el público, de cómo se establece el juego de fuerzas. Casi siempre hay una superioridad suya sobre el actor, “loco que dice la verdad, cargado de ruido y de furia”, en palabras de Shakespeare. Quien se pone frente a un loco, se siente por encima de él, aunque lo tema (Vallejo 2009).

Por otra parte, en las puestas en escena de Liddell, el componente visual adquiere una importancia comunicativa fundamental, como lo reconoce la autora, que lamenta la pobreza plástica de gran parte de los espectáculos teatrales que se pueden ver en Madrid: “El teatro está lastrado por su falta de contacto con otras manifestaciones artísticas. Vive de espalda al arte” (Francisco 2003) y afirma: “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” (Gameno 2000).

A partir de cierta austeridad del escenario, en la línea de Artaud, debido al principio también a los escasos recursos económicos de que disponía la compañía, el decorado va enriqueciéndose en los montajes sucesivos. Los objetos de que se rodea Liddell, lejos de formar una escenografía funcional y realista, suelen apuntar más bien al mundo onírico y del inconsciente. Se trata en general de objetos perturbadores, a veces desagradables, como los muñecos desmembrados que cubren el suelo en *El matrimonio Palavrakis*, las muñecas ahorcadas de *La*

*falsa suicida* o las inquietantes esculturas del artista Enrique Marty presentes en el montaje de *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* y en el de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un project de alphabétisation*; pero también se emplean elementos aparentemente contrastantes, como la enorme reproducción del idílico cuadro rococó *El columpio*, del pintor francés Jean Honoré Fragonard, que cubría gran parte de la pared izquierda del mismo escenario de *Perro muerto en tintorería* y delante del cual se lleva a cabo una violación. En cualquier caso siempre están cargados de valores simbólicos y están seleccionados a fin de contribuir al desasosiego de los espectadores, que es lo que se propone la dramaturga, con la advertencia de que su finalidad “no es hacerles insoportable la obra sino hacerles insoportable la realidad” (Liddell 2007a).

Es evidente que en el caso de Liddell estamos ante la propuesta de un teatro total en el que todos los medios de expresión son potenciados al máximo, incluida la banda sonora y el diseño de la iluminación, a cargo en muchos espectáculos de Carlos Marquerie, uno de los pocos artistas del mundo del teatro madrileño que Angélica aprecia (Henríquez 2007: 29). En cuanto a la música, la dramaturga hace uso de una gran variedad de géneros, sin importarle pasar de la música sinfónica o barroca a los corridos o a las canciones pop. La música, grabada o en algunos casos incluso en vivo (el violonchelista Pau de Nut en *Venecia*, o los mariachis en *La casa de la fuerza*), es casi siempre parte integrante del espectáculo y no un simple complemento: “Trato la música como si fuera un personaje más en las obras”, ha declarado Liddell, “y también la utilizo de una manera primitiva, para entrar en otro estado emocional que me permita llegar hasta donde yo deseo, hasta algún límite que busco en ese momento” (Leguina 2009: 17).

## 2. Escritura dramática y poesía

Sin olvidar la complejidad de las propuestas escénicas de Liddell, ni la interconexión de todas las formas expresivas que contribuyen a la realización del mensaje que intenta hacer llegar al espectador, en este trabajo quisiera detenerme en su escritura dramática, entendiendo por “escritura dramática” el texto verbal escrito, en la forma en que aparece entregado a la imprenta. A pesar de que la bibliografía crítica acerca de esta autora es ya imponente, incluyendo varias tesis doctorales, y de que muchos críticos en sus estudios han subrayado el valor poético de su escritura (especialmente Cornago Bernal 2005; Abuín González 2011), considero que este aspecto quizá no haya sido valorado suficientemente.

Sin embargo, a la hora de hablar de la escritura dramática de Liddell, no son

pocos los problemas que se presentan. En primer lugar la identificación de los textos, ya que una obra puede circular a veces en diferentes ediciones impresas y/o en la red, con variantes más o menos importantes; de hecho la autora ha modificado en muchos casos sus textos a lo largo de los años. Una de las intervenciones evidentes que Liddell suele hacer cuando entrega a la imprenta el texto escrito de una obra, sobre todo en los últimos años, es la de suprimir las acotaciones<sup>3</sup> y cualquier referencia a la acción escénica, aunque sí quedan las menciones de los interlocutores. Se trata evidentemente de una elección significativa, que traza una especie de división entre el montaje y la escritura dramática, como si el texto escrito y publicado pudiera o debiera leerse como una obra autónoma, un poema dialogado, un residuo concentrado y permanente de todo lo que pasa en el escenario. La falta de acotaciones acentúa el carácter poético de su escritura dramática que, además, casi siempre se dispone en la página como si de poesía se tratara, utilizando renglones cortos, incluso de una sola palabra<sup>4</sup>.

Un segundo elemento que dificulta llegar a una definición de la escritura dramática de Liddell es la variedad de géneros, registros, materiales, modalidades discursivas, referencias culturales que encontramos amalgamados en su textos. Los diálogos alternan con monólogos, que a su vez pueden transformarse en apóstrofes o invectivas dirigidas al público; además se incluyen cartas, correos electrónicos, fragmentos de diarios, reproducción de noticias de prensa, relatos, citas textuales de obras literarias, películas o ensayos, letras de canciones populares junto a las de himnos sacros en latín, listas. A pesar de esta pluralidad de elementos, la escritura de Liddell se encuentra lejos de lo que podemos definir como técnica del collage o del pastiche literario, en primer lugar por la ausencia de una intención lúdica. Lo suyo no es el recurso a una técnica, sino una urgencia expresiva, una necesidad poética. Al hablar de poesía en los textos escritos de Liddell, no estamos olvidando que poéticos se pueden definir también el cuerpo y la actuación (Cornago Bernal 2005: 126; Canale 2005: 371-72) y poético es sin duda el ritual de sacrificio que la artista realiza en el escenario<sup>5</sup>. Volviendo a

<sup>3</sup> Como ejemplo se puede ver el texto de *El matrimonio Palavrakis* en cuya edición definitiva, la de la revista *Acotaciones* (2004), reproducida luego por la editorial Artezblai en 2011, se han suprimido cuatro acotaciones (Eguía Armenteros 2013: 72).

<sup>4</sup> Por supuesto Liddell no es la única que recurre a esta forma. Como precedente recuerdo a Fernando Arrabal, cuya escritura dramática, por otra parte, tiene muchos rasgos en común con la de la dramaturga.

<sup>5</sup> Sobre este concepto argumenta la propia autora en “Abraham y el sacrificio dramático”, ponencia presentada en la XV Jornadas de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sevilla en 2008, recogida ahora en Liddell 2014: 99-118.

la escritura, lo poético se encuentra en la distancia que media entre sus textos y el lenguaje común generalmente utilizado en el teatro contemporáneo. A pesar de que de su lenguaje se han destacado principalmente la contundencia y el uso de un registro vulgar (Vidal Egea 2010: 292), al leer sus palabras nos quedamos fascinados por la sugestión de muchos recursos expresivos como las anáforas y las repeticiones, estas últimas quizá convertidas en una marca de su escritura, pero que al mismo tiempo son típicas, según Lehmann, del teatro posdramático (2013: 325). También nos llama la atención la alternancia en los parlamentos de un lenguaje absolutamente sencillo y casi desnudo, pero al mismo tiempo hiriente, con la acumulación irrefrenable o la distorsión barroca del mismo. Sin embargo, su escritura es poética sobre todo por su desgarrada sinceridad, por la autenticidad del dolor que transmite, por lo hondo de la pasión y la desolación que traspassa de sus palabras. La dramaturga ha hablado varias veces del fracaso de la palabra, que equivale al fracaso del hombre (Liddell 2014: 16); no obstante, opina también que “solo mediante la poesía se hace visible lo que nadie desea ver. Mediante la poesía se produce un desgarro de la palabra que nos permite acceder a la monstruosa naturaleza humana” (Liddell 2014: 22).

### 3. *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*

La obra de la que me voy a ocupar aquí, si bien limitándome por razones de espacio solo a unos pocos aspectos<sup>6</sup>, tiene la particularidad de no haber sido llevada a escena por su autora, sin que se sepa la razón de esta decisión, lo que hace que escaseen los estudios críticos sobre ella<sup>7</sup>. Por otra parte, la falta de un texto espectacular al que referirnos nos permite y al mismo tiempo autoriza a concentrarnos en el texto verbal escrito. Redactada en 2006, accésit al Premio Lope de Vega en 2007, fue publicada el año siguiente (Liddell 2008). La puso en escena en enero de 2009 Alfonso Ramos con los alumnos de la RESAD de Madrid, sin intervención alguna de la autora<sup>8</sup>. *Belgrado* es una amplia y articulada reflexión sobre los conflictos bélicos, en particular sobre las guerras de los Balcanes de los años

6 Efectivamente no voy a detenerme, por ejemplo, en la airada denuncia política de las democracias occidentales y de organizaciones internacionales como la ONU, que es uno de los componentes más relevantes de la obra.

7 Se ocupan de este texto con algún detenimiento Vidal Egea (2010: 482-98), lamentablemente con varios errores, García Manso (2014) y sobre todo Topolska (2013: 176-220).

8 Se conoce también una lectura dramatizada realizada durante el XIII Ciclo de Lecturas Dramatizadas de la SGAE, bajo la dirección de Carlos Bolívar, en el Teatro Español de Madrid el 26/5/2008.

noventa<sup>9</sup>, aunque termina siendo una meditación sobre las consecuencias de las guerras en general y más aún sobre el fracaso del hombre en evitar los conflictos armados. Además, en esta obra vuelven a aparecer temas como el de la relación entre el sufrimiento íntimo y personal y la tragedia colectiva –llegando a la conclusión de que solo a través del primero se puede acceder a la comprensión de la segunda–, o el de la posibilidad/imposibilidad de la palabra de expresar el horror; también se nos habla de la aberración de las relaciones familiares como origen de la violencia y de la hipocresía generalizada de las sociedades occidentales.

Ya a partir de 2003, cuando estrena *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Liddell había experimentado un cambio de perspectiva en su escritura dramática, dejando de lado –aunque por supuesto sin abandonarlos– los temas relacionados con el amor/odio/perversión en las relaciones personales y familiares, para decantar hacia los conflictos sociales y políticos, y en 2005 había estrenado otro texto que trata de la guerra, *Y como no se pudo... Blancanieves*, centrado en el fenómeno de los niños soldado: en su caso, por supuesto, una niña<sup>10</sup>. En cuanto a *Belgrado*, en una entrevista aparecida en *Primer Acto*, explica de esta forma su decisión de afrontar un tema tan controvertido y arduo:

*Belgrado* lo escribí el verano pasado [2006]. No fui capaz de comprender en su momento la guerra de los Balcanes, porque no era un buen momento de mi vida; tiempos difíciles; fue algo muy secundario; la conocí a rasgos generales. Entonces necesitaba estudiar esta guerra, saber qué pasó realmente en el centro de Europa en el siglo XX. Era una cuestión que yo tenía pendiente, estudiar la guerra de los Balcanes, y además, desde esta perspectiva del absoluto fracaso del hombre enfrentado a la catástrofe. [...] Hay que elegir entre la acción y la literatura. Cuando eliges la literatura, eso conlleva siempre una sensación de fracaso en el autor, porque hay una desproporción entre la palabra y la catástrofe. [...] Lo que pasó en los Balcanes es el horror, grabado a fuego y a sangre, es lo más siniestro y espantoso que ha pasado aquí, al lado nuestro, porque

9 Para otras incursiones de dramaturgas españolas en este asunto, cfr. García Manso 2014. Las guerras de los Balcanes han inspirado, como se sabe, multitud de películas, documentales, novelas. En ámbito español puedo recordar, entre otros, la película *Guerreros* de Daniel Calpasoro (2002) y la reciente *A Perfect Day* de Fernando León de Aranoa (2015), las novelas de Arturo Pérez Reverte, *Territorio comanche* (1994) y *El pintor de batallas* (2006), además de los escritos de Juan Goytisolo, *Cuaderno de Sarajevo* (1993) y *El sitio de los sitios* (1995). Algo en común con el texto de Liddell tiene también la película de Isabel Coixet *La vida secreta de las palabras* (2005), cuya protagonista es una superviviente de torturas durante las guerras en la ex-Yugoslavia y, por supuesto, la novela de Clara Usón, *La hija del Este* (2012).

10 Las dos, junto con *El año de Ricardo* (2005), forman la trilogía *Actos de resistencias contra la muerte*, publicada en 2007b.

desde Italia se daba un salto y se llegaba. Y la capacidad del olvido, y el fracaso de la acción humana, de la acción positiva. [...] Que fracase la literatura ya es un hecho, pero que fracase la acción es tan doloroso, tan frustrante. Quería hablar de toda esta gente que está a pie de guerra, no de la gente que escribe, sino de la gente que trabaja en mitad del fuego (Henríquez 2007: 30).

A diferencia de otras obras escritas en este período, como las del tríptico *Desobediencias*, y muchas posteriores, en las que Angélica abandona la ficción para presentarse en escena como persona, o, por lo menos, como una mezcla de persona y personaje, en *Belgrado* actúan unos personajes y se lleva a cabo una acción que, aunque presentada en secuencias fragmentadas, tiene hasta cierto punto un desarrollo cronológico lineal. *Belgrado* es una obra histórica, si bien a la manera de Liddell —y la única en su producción—, en la que la autora muestra no solo un verdadero conocimiento, sino también una comprensión profunda de los acontecimientos que trata. Como en mucho teatro histórico, los personajes que intervienen son ficticios, mientras abundan las referencias a personas y circunstancias reales. La acción arranca de la muerte de Slobodan Milosevic en La Haya y discurre en los días de su funeral, que tuvo lugar en Belgrado el 18 de marzo de 2006. Es seguramente esta noticia la que impulsó a la autora a plantearse el tema de las guerras de los Balcanes de la década anterior, que, como cuenta, no había vivido muy de cerca. Sin embargo, lo que le interesa no es la reconstrucción histórica, sino intentar comunicar la percepción del horror, el sufrimiento individual y colectivo, la violencia e insensatez de las acciones humanas, las consecuencias que sufren los seres más desprotegidos como niños y mujeres, el fracaso de la razón.

No obstante la apariencia, *Belgrado* no es una obra completamente pesimista y en esto, como en muchas otras cosas, se aparta del patrón al que Liddell nos tiene acostumbrados. Es verdad que de los cinco personajes principales uno acaba suicidándose, otro está decidido a hacerlo y la tercera será víctima de una muerte violenta, pero la escena final, que discurre lejos de Belgrado y de los teatros de guerra, supone cierta inesperada reconciliación del ser humano consigo mismo y con el otro<sup>11</sup>. Sin embargo, para llegar a esto, asistimos a un largo recorrido a través de la desolación, el sufrimiento y la impotencia, y ha resultado necesario el sacrificio personal de Agnes, el único personaje femenino que interviene y alter ego de la autora.

La obra está dividida en 13 escenas en las que además de los encuentros del protagonista, Baltasar, con los otros personajes principales, escuchamos los mo-

11 La escena final es introducida efectivamente por un responsorio gregoriano cantado en la liturgia del domingo de resurrección: “Exultemos et laetemur hodie”.



nólogos de otros tres personajes identificados como “el hombre leal a Moscú” (escena 3), el taxista “víctima del comunismo” (escena 6) y “el médico decepcionado” (escena 12). Las escenas 5 y 10 las constituyen en cambio una serie de breves declaraciones, unas anónimas y otras atribuidas a distintos personajes y posiblemente reales, acerca de la muerte de Milosevic y de la situación de Serbia. La pieza presenta pues una estructura coral de fondo en la que se insertan las vicisitudes personales de los protagonistas. El texto es introducido por una cita de Tolstoi, procedente de *Guerra y paz*, que relata la sorpresa de Rostov cuando se da cuenta de que los enemigos quieren matarle (“¿a mí, a quien tanto quieren todos?”, Liddell 2008: 3)<sup>12</sup>. Como se verá a lo largo del texto, a ninguno de nosotros hoy en día está permitida semejante ingenuidad frente a la maldad del ser humano.

Cada una de las 13 escenas va precedida por unas estrofas de himnos litúrgicos latinos que bien pueden anunciar el tenor de la escena siguiente o bien funcionar de contrapunto. El título del canto litúrgico se da en latín, mientras los versos citados están traducidos al castellano. “Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium”, uno de estos versos<sup>13</sup>, además de encabezar la escena 5, sirve de título de la obra. La presencia de los versos que separan las escenas es, en mi opinión, uno de los mayores aciertos poéticos de este texto. De hecho funcionan como espacios de suspensión, que permiten al lector/espectador distanciarse de lo que acaba de leer/escuchar, y al mismo tiempo le dan al conjunto un ritmo pausado y casi hierático. Además, el contraste entre las palabras de los himnos, fuertemente connotadas en sentido sagrado, y las de los diálogos, a menudo violentas o vulgares, crea una amalgama rara y sugestiva. Es de suponer que en una posible puesta en escena estos versos se escucharían cantados, puesto que existen varias grabaciones que, como sugiere Topolska (2013: 183), pueden haber constituido la fuente de Liddell. También hay que decir que la autora, en los últimos años, ha ahondado en la exploración del sentido de lo sagrado, y se ha apropiado cada vez más de su lenguaje, como se puede apreciar en los textos del último volumen publicado, *Ciclo de las resurrecciones* (Liddell 2015).

En la primera escena asistimos a un diálogo entre Dragan, un empleado del Museo de la Revolución de Belgrado, donde fue expuesto el cadáver de Milosevic los días antes de su entierro, y Baltasar, un “europeo” interesado en recoger testimonios de la gente del lugar para pasarlos a su padre, un prestigioso intelectual y

<sup>12</sup> En adelante indicaré solo el número de la página referido a esta edición.

<sup>13</sup> “Pange, lingua, gloriosi / corporis mysterium” son los primeros dos versos de un canto eucarístico compuesto por Tomás de Aquino en 1264, con ocasión de la institución de la festividad del Corpus Domini.

premio Nobel. En realidad los dos pronuncian sendos monólogos en secuencia, en los que aparecen las preguntas y las respuestas que intercambian, pero sin que éstas estén sincronizadas. Es una técnica que la dramaturga emplea también cuando estrena, a finales de 2007, *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*, a partir de la revisión del texto compuesto en 1999, y que comenta de esta forma:

Descompuse los diálogos, separé las réplicas de cada uno de los personajes, hice monólogos con las réplicas. [...] Yo entiendo los personajes, tal y como los hemos trabajado ahora, como una especie de autómatas, que tienen los diálogos aprendidos y que en cualquier momento pueden repetirlos sin necesidad que esté el otro. [...] Es un síntoma de la incomunicación, del aislamiento; [...] Y, sobre todo, [me interesa] conseguir un grado de aislamiento, de verles a cada uno utilizar sus frases desconectadas de las réplicas, para conseguir esa idea de soledad, de aislamiento, ¿para qué dialogar si no tiene ningún sentido? (Henríquez 2007: 24).

En *Belgrado*, por lo tanto, desde el principio nos confrontamos con una disgregación del lenguaje que apunta a cuestionar la función comunicativa del mismo, en este caso la posibilidad de entenderse entre los supervivientes de las guerras y los que simplemente se interesan por ellos, aunque con las mejores intenciones. Sin embargo en la segunda y tercera visita de Baltasar al Museo (escenas 4 y 7), los dos lograrán dialogar, si bien sus posiciones permanecerán distantes. Dragan llega a pedirle a Baltasar que se lleve consigo a su sobrino, un niño de diez años que ha quedado huérfano, ya que él no aguanta más la situación que se vive en el país y piensa quitarse la vida. Pero Baltasar rechaza el ofrecimiento.

En la segunda escena, en la habitación de un hotel, hablan Agnes y Baltasar. También aquí, como en muchas otras obras de Liddell, escuchamos en realidad monólogos. Solo en el final se instaurará un breve diálogo entre los dos. Agnes es corresponsal de guerra y activista, lleva quince años siguiendo los conflictos armados:

Genocidio tras genocidio,  
quince años entre asesinos  
por amor a la Humanidad,  
y luego Kosovo,  
a 20 grados bajo cero, sin electricidad ni agua,  
se morían, se morían de frío, se morían... (15).

La mujer expresa con fuerza su desconfianza hacia la posibilidad de narrar la tra-

gedia de la guerra y su desprecio hacia lo que ella llama el “lenguaje de guerra”:

Solo sirvo para entretener con mi lenguaje de guerra,  
castigada por mi deseo de entretener con mi lenguaje de guerra,  
a entretener a gente preocupada por la información,  
gente que se siente solidaria solo por informarse,  
servimos para entretener a todos esos puercos odiosos,  
lectores de periódicos,  
inútiles bien informados,  
con nuestro mediocre lenguaje de guerra (18).

Frente al fracaso del “lenguaje de guerra”, que no puede dejar de ser falso, Agnes/Liddell no tiene otra salida sino reivindicar la literalidad:

Estoy acorralada por lo literal  
¿Tú puedes, puedes seguir escribiendo  
algo más allá de lo exclusivamente literal?  
Quiero decir, si escribes acerca de la fosa de Kamenica,  
solamente puedes escribir “Exhumados los restos de mil y pico víctimas de la matanza  
de Srebrenica en la mayor fosa común de Bosnia”.  
No puedes escribirlo de otra manera.  
Ni ficción, ni poesía ni filosofía...  
No encuentro otra manera de describir el dolor que mediante la literalidad,  
la mera descripción del hecho,  
el informe puro.  
Es decir, el dolor es “Exhumados los restos de mil y pico víctimas de la matanza de  
Srebrenica en la mayor fosa común de Bosnia”.  
El dolor es el informe puro.  
La única representación posible del dolor es el informe puro.  
El resto es espectáculo (21).

La desconfianza hacia la palabra es un motivo recurrente en la obra. El taxista víctima del comunismo terminará su indignada declaración invitando a Baltasar a bajar, diciéndole: “¿Qué es lo que quiere? / ¿Hacer de mi sufrimiento un tema literario? ¿Quiere convertirlo en objeto artístico?” (70-71). Pero, sobre todo, hacia el final, la renuncia a la palabra se convertirá en dos actos definitivos altamente simbólicos: Zeljko, el nacionalista serbio secuestrador de Baltasar, se dispara en la lengua antes de matarse, después de una larga confesión; por otra parte, el mismo Baltasar, de regreso a casa, destruye sus cuadernos de notas tomadas en Belgrado.

También el “médico decepcionado” de la penúltima escena, que ha dejado su profesión porque “no eres tú el que siente asco por la vida, / después de la guerra, / es la vida que siente asco por ti / es la vida que está asqueada del cargamento humano que debe soportar” (129), y que prefiere trabajar en una fábrica, ha renunciado a comunicar:

El ruido de las máquinas  
me aísla de los hombres,  
de la ferocidad de los hombres.  
Tampoco se puede hablar.  
Es mejor no hablar.  
Inutilizar la lengua.  
Con este ruido desaparece la lengua,  
la lengua aquí no sirve (131).

Volviendo a Agnes, ella se da cuenta que solo a través del sufrimiento íntimo y personal puede llegar a acercarse al de las víctimas de los conflictos y este dolor lo identifica con la pasión amorosa no correspondida, por eso reivindica el derecho a hablar de sentimientos privados, a escribir frases como “si vuelvo a mirarle se me parará el corazón”, que poco después ella misma califica de “basura sentimental”:

Si vuelvo a mirarle se me parará el corazón.  
Quiero sentirme libre para decir este tipo de cosas.  
Si vuelvo a mirarle se me parará el corazón.  
Mí cuerpo no hace sombra.  
Cuando amamos nuestro cuerpo no hace sombra.  
¿Lo ves?  
Pongo la mano entre la lámpara y el suelo y no hace sombra.  
Cuando amamos nuestro cuerpo no hace sombra.  
Llevamos toda la oscuridad dentro.  
¿Qué te parece?  
Ser libre para soltar toda esa basura sentimental.  
Un lenguaje estrictamente sentimental.  
Cargado de frases teatrales (28).

Es el mismo proceso que experimenta Liddell al convertir sus espectáculos en puestas en escena de sus propios sentimientos, su dolor, su angustia y sobre el que reflexionaba ya en 2002, utilizando a George Steiner:

Hace falta recuperar la intimidad contra la fosa común, hace falta “representar la angustia privada en un escenario público” para devolverle al hombre el llanto que le convierta en un ser lúcido. [...] ¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor? (Liddell 2014: 23).

Agnes no encuentra otro modo para salir de la desolación que le causa su impotencia frente a tragedias como los genocidios perpetrados en los Balcanes, sino emprendiendo un recorrido de consciente autodestrucción que la llevará al sacrificio, en consonancia con el sentido de su nombre y reproduciendo una vez más el binomio amor/violencia, típico de la dramaturgia de Liddell:

Poder escribir sobre esto.  
Sobre esa cabeza milagrosamente rubia.  
Sobre ese chico.  
Querer morir.  
Morir por él, por amor.  
Sin pensar en la posibilidad de mejorar el mundo.  
Sin indignación.  
Eso es lo que busca una y otra vez la niña,  
la niña desamada.  
Por fin la tristeza.  
El deseo.  
La locura.  
El dolor.  
La autodestrucción.  
Estoy convencida  
De que si follara con ese chico,  
Ese chico sacaría un cuchillo y me mataría,  
Me asesinaría con sus propias manos.  
Apretaría así, así, así...  
Si me acuesto con ese chico  
Me matará con sus propias manos.  
Me follará y me matará.  
Ya te he dicho que sirve el desayuno  
como si dejara una pistola encima de la mesa (28-29).

Como se ha anticipado, el martirio de Agnes se cumplirá. Lo presentimos en las palabras con que le contesta Baltasar: “Agnes, Agnes, cuando tu cuerpo vuelva a

hacer sombra la hierba parecerá más negra que nunca. No dejarás crecer la hierba, con tu sombra. Tengo miedo por ti, Agnes” (32). Y luego el mismo Baltasar se lo contará a su madre, al regresar a su país:

Ella sabía que la iban a matar,  
me lo dijo.  
Agnes me dijo, si me acuesto con ese tipo me matará.  
Y la mató, como ella dijo,  
con sus propias manos.  
La estranguló (124).

También para Baltasar el encuentro con los supervivientes de las guerras supone un doloroso camino de autoconsciencia que le llevará a replantearse la relación con su familia, en particular con su padre, y al mismo tiempo a dudar de su propio compromiso político hasta llegar a darse cuenta de la inutilidad de sus acciones. Su recorrido personal pasa a través de los terribles relatos de las muchas voces sin nombre que oímos y que se supone constituyen las declaraciones que él recoge en sus cuadernos; pero, sobre todo, es propiciado por el secuestro por parte de Zeljko, que al final, sin embargo, acaba por dejarle libre antes de dispararse.

Zeljko, en su largo monólogo, confiesa el odio por su padre, un profesor progresista opositor de Milosevic, pero tiránico en familia e incapaz de amar a sus hijos. Zeljko admite que había sentido odio por él desde cuando era un niño y por eso siempre se había sentido culpable: “¿Has visitado alguna vez el infierno? / El infierno es un niño de catorce años con remordimientos” (88). Para llevarle la contraria a su padre, el joven se había afiliado a uno de los grupos ultranacionalistas violentos, fautores de la limpieza étnica, y se había convertido en un asesino. Al final Zeljko le perdona la vida a Baltasar con tal que vaya a visitar a su hermano Borislav, que trabaja como obrero en su mismo país, y le invite a comer. Y es lo que Baltasar hace en la última breve escena, constituida por pocas réplicas intercaladas por momentos de silencio que indican la dificultad del diálogo, pero que esta vez parece realizarse.

La despiadada confesión de su secuestrador es lo que impulsa a Baltasar a rebelarse a su propio padre, a ver claramente sus fallos y debilidades, a denunciar su autoritarismo cruel y sórdido y sus perversiones morales, elementos todos asociados muy a menudo a la figura paterna en el teatro de Liddell. Lo hace primero desahogándose con Agnes y más tarde con su madre, hasta llegar a decirle a esta última:

Llevas 40 años casada con este hombre  
sin atreverte a abandonarlo [...]  
Me extraña que no mandes a la mierda a todo el mundo  
el día del cumpleaños de mi padre.  
Me extraña que no te echas puñados de detergente a la boca  
el día del cumpleaños de mi padre.  
Tienes que matarte ya  
y dejar una carta echándole la culpa.  
Mátate, madre (125).

Y añade después:

No puedo ser humanidad y hombre al mismo tiempo.  
No puedo ser.  
Ha llegado ese momento en que siento que todo es inútil, madre.  
[...]  
No me queda más remedio que detenerme por completo.  
No llevar mi cuerpo a ninguna parte.  
Soy el pobre europeo responsable  
enfrentado al fracaso, madre, al fracaso total.  
He destruido todas las notas.  
He destruido todos los cuadernos de Belgrado (125).

Antes de terminar, añado que hay un hilo conductor en toda la obra y este hilo conductor es el llanto. No siempre vemos a quien llora, pero el llanto se escucha continuamente. También el llanto es una forma de renuncia a la palabra. Es una forma de expresar el dolor que supera el lenguaje. Quizá una forma más auténtica. Ya al final de la segunda escena, Baltasar le dice a Agnes: “Hay alguien llorando en la habitación de al lado. Está llorando todo el tiempo. ¿Lo escuchas?”. “Sí. Lo escucho”, contesta Agnes (32). Y la mujer, al final de su segundo encuentro, le preguntará a él: “¿Por qué lloras?” (116). También la madre de Baltasar llora durante todo el tiempo sin articular palabra, en la escena 11. Incluso en el delirante monólogo del secuestrador hay una referencia al llanto. Zeljko dice inesperadamente, después de un silencio:

¿Sabes que siempre escucho llorar a mi alrededor?  
Siempre hay alguien llorando,  
pero miro la cara de la gente

y nadie llora,  
 nadie,  
 nadie parece estar llorando,  
 y yo sin embargo escucho a la gente llorar,  
 ¿no escuchas tú a la gente llorar? (92).

Finalmente, en la escena 10, una voz anónima se refiere con sarcasmo al llanto de los serbios y al mismo tiempo alude a otro tema fundamental en la obra, la imposibilidad de distinguir claramente entre víctimas y culpables:

Se ha derrumbado el techo de una escuela. No hay dinero para reparar los tejados [...]. Han sacado a quince niños, todos muertos. Ahora la gente estará llorando una semana. Llorando. A nuestra gente serbia le gusta llorar. Tienen nostalgia del llanto, quieren llorar, llorar a todas horas. Siempre quieren ser víctimas, incluso cuando son ellos los que matan (121).

Poco antes, otra voz anónima había dicho:

En mi familia ha habido tres suicidios. Todos tenemos un recuerdo familiar sórdido. Todo el mundo tiene algún asunto sórdido que ocultar. Violaciones, asesinatos... Se suicidan, criminales y víctimas se suicidan. No sé qué somos los serbios, criminales o víctimas, no lo sé (120).

Para la autora, en efecto, la diferencia entre criminales y víctimas parece al final reducirse: frente a las grandes tragedias, todos somos culpables. Eligiendo ambientar la obra en Belgrado y dando voz a los “agresores” en lugar de a las víctimas, Liddell intenta demostrar que todos somos perdedores, que no hay forma de escapar a la violencia y al afán de destrucción inscritos en el destino de la humanidad. En *Belgrado* la autora nos pone ante el fracaso de la acción, el fracaso de la palabra y por consiguiente el de la literatura (Topolska 2013: 211). El final casi esperanzador, con el encuentro de Baltasar con el hermano de su secuestrador, no borra el horror al que estamos expuestos a lo largo de la obra, simplemente parece asumirlo como una realidad ineludible, actitud que volveremos a encontrar en trabajos posteriores de la dramaturga y que le da a esta obra un carácter de equilibrio quizás ausente en muchas otras.



## Bibliografía citada

- ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO (2011), “Poetry and Autofiction in the Performative ‘Field of Action’: Angélica Liddell’s Theatre of Passion”, *Thamyris/Intersecting*, 24: 151-72.
- CANALE, MARCO (2005), “Forma y política en el teatro de Angélica Liddell”, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, ed. José Romera Castillo. Madrid, Visor: 369-82.
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (2005), “La poesía escénica de Angélica Liddell”, *Salina*, 19: 125-38.
- EGUÍA ARMENTEROS, JESÚS (2013), *Motivos & estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- FRANCISCO, ITZÍAR DE (2003), “Angélica Liddell: ‘el teatro está lleno de pacotería’”, *El Cultural*, 16/1/2003.
- GAMENO, NATALIA (2000), “Ladrones de versos. Atra Bilis estrena *La falsa suicida*”, *El Cultural*, 2/1/2000.
- GARCÍA-MANSO, MARÍA LUISA (2014), “Las guerras de la ex Yugoslavia en la creación dramática femenina española”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 2: 145-69.
- HENRÍQUEZ, JOSÉ (2007), “Entramos a vivir y morir en el escenario”, entrevista con A.L., *Primer Acto*, 321: 21-30.
- LEGUINA, LEIRE (2009), “Angélica Liddell. Pornografía del alma”, *Revista Metal*, febrero-marzo: 17.
- LEHMANN, HANS-THIES (2013), *Teatro posdramático*, trad. esp. de Diana González revisada por José Antonio Sánchez y otros, México, Cendeac-Paso del Gato.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2007a), Entrevista, Radio CBA, 13/2/2007, reproducida en Vidal Egea 2010: 144.
- , (2007b), *Actos de resistencia contra la muerte: Y los peces salieron a combatir contra la muerte; Y como no se pudo... Blancanieves; El año de Ricardo*, Bilbao, Artezblai.
- , (2008), *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, Bilbao, Artezblai.
- , (2014), *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Editorial Continta Me Tienes.
- , (2015), *Ciclo de las resurrecciones: Primera carta de san Pablo a los corintios; You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia); Tandy; La novia del sepulturero; Diario; Salmos*, Segovia, La uña rota.
- TOPOLSKA, EWELINA MARA (2013), *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.
- VALLEJO, JAVIER (2009), “Por las revueltas de Angélica Liddell”, entrevista con A.L., *El País*, 17/10/2009.
- VIDAL EGEA, ANA (2010), *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

