

Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell*

An Approach to Angélica Liddell's Theatrical Poetics

KATHERINE ELIZABETH LOUREIRO ÁLVAREZ

Universidade de Santiago de Compostela

katherineelizabeth.loureiro@rai.usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0316-8960>

Recibido: 30/09/2019. Aceptado: 11/10/2019.

Cómo citar: Loureiro Álvarez, Katherine Elisabeth, "Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17 (2019): 61-80.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.61-80>

Resumen: Angélica Liddell (Figueras, 1966) constituye una de las voces más destacables del ámbito teatral contemporáneo. Su producción teatral se centra en el dolor y es, fundamentalmente, fruto de una búsqueda personal de la verdad humana y sus aspectos más oscuros y velados. El "Teatro de la Pasión" está estrechamente ligado a la importancia de la presencia en escena del actor en calidad de "cuerpo del texto". Se trata de un discurso metarreflexivo, aparentemente propio y espontáneo, que se caracteriza por la subversión, la fuerza expresiva, la interpelación directa al espectador y por ofrecer un amplio horizonte de significado.

Palabras clave: Estudios Teatrales; Teatro posdramático; Poética teatral; Angélica Liddell; Teatralidad poética.

Abstract: Angélica Liddell (Figueras, 1966) is one of the most outstanding voices in the contemporary theater scene. His theatrical production focuses on pain and is, fundamentally, the result of a personal search for human truth and its darker and more veiled aspects. The "Theater of the Passion" is closely linked to the importance of the actor's stage presence as "body of the text." It is a meta-reflexive discourse, apparently own and spontaneous, characterized by subversion, expressive force, direct interpellation to the viewer and for offering a broad horizon of meaning.

Keywords: Theater Studies; Postdramatic Theatre; Theatrical Poetics; Angélica Liddell; Poetic Theatricality.

Sumario: Introducción, Aproximación al teatro posdramático, Poética teatral de Angélica Liddell.

Summary: Introduction, An Approach Postdramatic Theatre, Angélica Liddell's Theatrical Poetics.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación... [lo incluirá el editor tras la evaluación anónima].

INTRODUCCIÓN

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

Su producción teatral se centra en el dolor y es, fundamentalmente, fruto de una búsqueda personal de la verdad humana y sus aspectos más oscuros y velados. En su práctica y escritura, donde imperan la sensación y la emoción más físicas desde una visión de la escena como “campo de acción”, se perciben ciertos rasgos y elementos que desdibujan las fronteras entre el ámbito poético y el teatral, que están estrechamente ligadas a la importancia de la presencia en escena de la actriz en calidad de “cuerpo del texto”. Son obras en las que un sujeto múltiple –actriz, dramaturga, directora de escena y personaje– problematiza la dicotomía arte-realidad en un discurso metarreflexivo y aparentemente espontáneo que se caracteriza sobre todo por la subversión, la fuerza expresiva, la interpelación directa al espectador y por entrañar un amplio horizonte de significado.

El objetivo principal del presente trabajo será, por lo tanto, aportar una visión panorámica de los conceptos básicos y las prácticas más características del “Teatro de la Pasión” de Angélica Liddell insertando sus manifestaciones, a la luz de los postulados de Hans-Thies Lehmann, en el marco del teatro posdramático. Por consiguiente, la estructura del estudio constará de dos partes: una aproximación al teatro posdramático y una poética teatral de la autora que nos ocupa.

1. APROXIMACIÓN AL TEATRO POSDRAMÁTICO

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

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

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

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

La preponderancia del texto espectacular en el teatro posdramático entiende la escenografía como una suerte de *poema escénico* que el director de escena compone a partir de una serie de recursos de naturaleza heterogénea (Lehmann, 2006: 94) que dialogan, chocan o se complementan en tanto que mecanismos de expresión de lo “irrepresentable”. En este sentido, se cuestiona la noción de representación ya que la práctica teatral deja de ser la puesta en escena de un texto previo con un argumento y unos personajes inscritos en el diálogo y las didascalias para llegar a la *presentación* de un acontecimiento que está siendo observado.

De esta manera, la superación del texto dramático y la subsecuente autonomía de lo escénico como arte en sí mismo erigen, a partir de Edward

Gordon Craig (1905), al director de escena como autor en la medida en que es el responsable de lo presentado asumiendo los papeles de dramaturgo, director, e incluso de actor en muchas de las producciones. La parataxis o estructuración no jerárquica de los signos teatrales (86) y el hibridismo derivado de la incorporación de recursos propios de otros medios se traducen en un juego de tensiones y complementariedades que, yendo del vacío a la plétora, del minimalismo a la superposición de elementos, responden a una noción sinestésica de percepción. Esta densidad y combinación variable de materiales conducen generalmente a una posposición del sentido (87) derivada de la composición fragmentada y tensional de los elementos de la obra, que reclama un tipo de atención activa, constructora y autoconsciente por parte del espectador (106).

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

Es, además, fundamental señalar la centralidad de la participación del espectador en este tipo de realizaciones escénicas, ya que una de sus características definitorias es la cercanía al *happening* y la *performance* en cuanto a la concepción de la obra artística. Esta se fundamenta, desde una perspectiva procesual y perceptiva, en lo que Erika Fischer-Lichte (2011: 78) llama “bucle de retroalimentación autopoietico”: el *feedback* que hace posible una experiencia o acontecimiento de significado poroso que, basado en la copresencia de actores y espectadores, se desarrolla en el tiempo, el espacio y el movimiento de los cuerpos dejando siempre un margen a lo impredecible e inacabado; la *indisponibilidad* (103), en términos de la propia estudiosa. De esta manera, las dramaturgias posdramáticas constituyen una suerte de teatro-evento, teatro-situación o teatro del presente (Lehmann, 2006: 141-144) que se singulariza por su carácter vivo, impredecible e inclusivo.

En la práctica, el carácter presentativo del nuevo teatro se materializa en una tematización del evento teatral y sus consecuencias con especial énfasis en nociones como *transformación* o *devenir*. Convertido en material simbólico y partiendo de la copresencia como condición *sine qua non* del acontecimiento teatral, en el cuerpo y sus posibilidades recaerá gran parte de la carga significativa. Los actores son identificados como tales por su presencia en escena en calidad de cuerpo del texto, por sus cualidades expresivas, sus acciones, palabras, silencios y movimientos.

Salta a la vista, además, en esta línea, una voluntad subversiva que se lleva a cabo mediante la exploración de los límites de la agencialidad,¹ tanto de la obra como de los actores y los espectadores, a través de la incorporación de la violencia o la crueldad hacia un cuestionamiento de las pautas estéticas, éticas y sociales establecidas. En busca de una implicación mutua entre actores y espectadores, se introduce un componente ético-político en el acontecimiento teatral que requiere del público una responsabilidad y una participación crítica y autorreflexiva. Es a través de la incorporación de la violencia y del uso del cuerpo como principal material con significado la forma en que se pone de manifiesto más claramente tanto el carácter vivo de la obra posdramática, como su finalidad transformacional y transgresora.

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

Sin embargo, no debemos ignorar el hecho de que en las dramaturgias de los últimos veinte o treinta años el carácter rompedor de lo posdramático parece haberse asumido. En el panorama teatral más reciente

¹ Este término es una adaptación al español del concepto sociológico y filosófico *agency*, 'the capacity, condition, or state of acting or of exerting power' (Merriam-Webster Dictionary). Lehmann lo utiliza en el paradigma posdramático en relación con la poética artaudiana (2006: 32).

se pueden detectar, como observa André Eiermann (2012), tendencias “postespectaculares” que, tomando como punto de partida los planteamientos inclusivos y procesuales del teatro posdramático, dan un paso más allá e intentan explicitar la mediación teatral y la división existente entre obra y público (9-10) en una invitación ya no tanto a la participación, sino más bien a la reflexión autoconsciente en el marco del aquí y el ahora. Poniendo el foco en el propio público, el teatro postespectacular se define por llevar a cabo una recuperación del dispositivo teatral (Cornago, 2016: 38) mediante la utilización de una serie de prácticas autorreferenciales, como son la exhibición de la maquinaria teatral o la verbalización del proceso de creación y mediación dramáticas por parte del propio autor.

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

2. POÉTICA TEATRAL DE ANGÉLICA LIDDELL

El “Teatro de la Pasión” de Angélica Liddell, dramaturga, actriz, directora de escena y poeta, se cuenta entre las prácticas posdramáticas antes definidas, siendo además uno de los referentes más destacados en el ámbito del teatro hispánico contemporáneo. La producción artística de la dramaturga es, antes que cualquier otra cosa, resultado de una búsqueda personal de la verdad. Bajo esta premisa, la autora lo que pretende con sus obras es desvelar los aspectos más profundos, ocultos y primarios de la condición humana. Responde de este modo a la necesidad, ya señalada por

Nietzsche (1972: 77 en Cornago, 2005b: 71), de recuperación del pensamiento trágico y contacto con las fuerzas esenciales de la humanidad y la naturaleza. Esto se materializa, como indica Emmanuelle Garnier (2012: 120), en una “estética sin belleza” (Liddell, 2015: 53) que se podría calificar de neobarroca por su riqueza y exuberancia, que no provienen del adorno ni de la fastuosidad escenográfica, elementos denostados por la autora por considerarlos signo de complacencia, vacuidad conceptual y cobardía artística, sino de la expresión más extrema y real de aquello que se presenta. Se trata de una estética de la transgresión que se opone tajantemente, desde la multiplicidad, la fragmentación y el contraste de extremos, a cualquier pretensión de armonía o equilibrio (Garnier, 2012: 119) y que se hace especialmente visible no solo en el plano conceptual sino también en la utilización de la palabra, el tratamiento del cuerpo y el modo en que trabajan los recursos escénicos, que son muy heterogéneos.

La “estética sin belleza” de esta dramaturgia posdramática pasa por una consideración de lo bello asociada más bien a una idea de *lo sublime* cercana a la que nos llega a través de los textos de la mística cristiana y directamente vinculada a la verdad sin concesiones, aquella que ansía generar conocimiento a través de la sensación y la conciencia, que en muchas ocasiones conlleva sufrimiento y que conecta con la provocación porque subyace tras una serie de conflictos que niegan violentamente al espectador cualquier tipo de seguridad o de acomodo.

Mediante la *violencia poética*, cuya misión es “atacar, atacar sin descanso” (Liddell, 2015: 36), la autora opone una fuerte resistencia a la violencia real e intenta comprender el sentido de la vida, poner a prueba el grado de “represión, de cobardía y adocenamiento” (100) de la sociedad y llamar a una lucidez que escapa a la colectividad. Recurre al sufrimiento real en escena como única manera de conmover y afectar al espectador para que, desde el impacto, este pueda aunque sea atisbar la verdad y sacar conclusiones morales. Quiere “que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción” (37). La violencia poética se efectúa en el *sacrificio poético* como acto de rebeldía y afirmación del “yo” y de lo incomprensible mediante una transgresión y una exhibición pública de lo íntimo que dialoga con la muerte desafiando las leyes de la ética hacia la consecución de la libertad (101) y la verdad. El sacrificio poético que se manifiesta en la violencia confesional y la autolesión, es la máxima irrupción de lo real en escena, la ofrenda de la misa escénica que “implica la máxima vulnerabilidad corporal, que es la máxima vulnerabilidad espiritual” (102) y se relaciona con una desconfianza en la ficción que se

traduce en una actitud nihilista que huye hacia el dolor personal, la sinceridad más afirmada (104), como única salvación. Consecuentemente, la dramaturga se desmarca de la prosa, como lenguaje llano y pretendidamente objetivo que busca la aprobación (Velasco, 2015: 93), y se adentra en la poesía como “contraria a la razón y afín a la insatisfacción” (122).

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

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

Hans-Thies Lehmann (2006: 38) defiende que en el paradigma posdramático impera la idea de mimesis de Theodor Adorno, según la cual el shock y el dolor son elementos constitutivos del teatro. El estudioso observa, además, un paso del *dolor representado* al *dolor experimentado* en el que se traspasa el umbral del dolor, que es físico, psíquico y exhibido, para revocar la separación entre cuerpo y lenguaje (165). Este es uno de los rasgos fundamentales de la poética teatral que nos ocupa, pues es a través de la indagación individual introspectiva, del propio dolor y la propia angustia como única certeza, como la actriz accede a esas verdades profundas del espíritu, oscuras y crueles por el mero hecho de pertenecer al mundo, pero también por el sufrimiento que conlleva la revelación de su existencia y su carácter inconsciente, por la realidad de su inmediatez perenne:

Quiero sufrir por el mundo, nada más. Quiero interpretar al hombre, nada más. [...] Quiero meter los pies en el desgarramiento humano, nada más, hablar de ese desgarramiento, ser ese desgarramiento, quiero hablar de la angustia del hombre y ser la angustia. Aunque fracase. Quiero hablar de la monstruosidad porque

participo, por el mero hecho de haber nacido, de lo monstruoso. Mi elección es el dolor (Liddell, 2015: 25-26).

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

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

En consonancia con la naturaleza coparticipativa de los acontecimientos escénicos de corte posdramático, la autora concibe el teatro como “un momento de sufrimiento, un dolor compartido” (Liddell

en Cornago, 2005b: 319) con tintes ceremoniales en el que el propio espectador es un “monstruo” más. Para ella

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

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

Creo que hay que tener muy en cuenta al espectador [...] en lo que tú pretendes de ese humano, de esa conciencia individual. Son conciencias individuales que se unen, grandes esfuerzos individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación. Es algo muy primitivo. [...] Estoy tan preocupada por los sentimientos de esa gente, por lo menos que sientan algo, ¡algo! (Liddell en Cornago, 2005b: 319).

La oposición ética-estética se desmorona en cuanto se consigue la implicación del espectador en la situación social del acontecimiento escénico, en la que este se ve obligado a adoptar una serie de posturas o actitudes determinadas ante los conflictos presentados. El espectador asume, de esta manera, parte de la responsabilidad con respecto a la situación generada (Fischer-Lichte, 2011: 341). En este sentido, cuando lo ético es parte constituyente de la experiencia estética, ambos elementos acaban siendo indiscernibles.

Muchas de sus realizaciones escénicas basan de forma manifiesta su proceso performativo o incorporan en él experiencias o sucesos específicos de la realidad próxima o incluso de su propia vida. Así ocurre en *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* (2007), donde, sobre un accidente de autobús escolar ocurrido en 2004 y los numerosos casos de pederastia que salieron a la luz en los años noventa, se denuncia el abuso de poder

ejemplificado con el asesinato injustificado de un perro. Algunas otras consisten en el desarrollo de cuestiones conflictivas sin trasfondo histórico explícito pero presentadas como sucesos posibles: *Lo frío y lo cruel* (2019), su obra más reciente, estrenada el pasado 26 de abril en el Monasterio de Tibães (Braga, Portugal) como parte de la programación del II Biennial of Contemporary Arts, es fruto de una reflexión, a raíz de la figura del padre, sobre el contrato en la teoría deleuziana del masoquismo en donde se muestra el lado más frágil del ser humano y la cara más cruda de dicho contrato, que es en parte social y en parte afectivo.²

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

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

Otro elemento relevante es la música, muy heterogénea, que suele crear fuertes contrastes entre lo grotesco y lo sublime (Garnier, 2012: 121). En *La casa de la fuerza* (2009) suenan rancheras como *El corrido de chihuahua*, *Por un amor* o *Rata de dos patas*; *A chismearle a tu madre*, una cumbia; música clásica, *Cum dederit (Nisi Dominus)*; canciones de pop comercial como *Muñeca de trapo* y *Dulce locura*; *Tin Marín*, una

² Cfr. DELEUZE, Gilles. 1967: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Francia: Minuit. La obra sigue inédita, esta información procede del programa de mano de la propia representación, al que pude acceder en el marco del estreno. Sería interesante profundizar en las raíces deleuzianas del teatro más reciente de Angélica Liddell.

canción popular infantil; *Song to the Siren*, del género Indie; una balada rock como *Love me Tender*; la chanson *Ne me quitte pas*, y la rumba *Me quedo contigo*. Este variado abanico musical contrasta con la dureza del argumento y de la acción, alrededor de diferentes modalidades y consecuencias de la violencia machista y de las relaciones amorosas frustradas.

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

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

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

La recreación de este tipo de asuntos altamente conflictivos, sobre todo por su condición de realidad constatada, y la subsecuente exhibición de la verdad esencial que entrañan acarrear una suerte de disolución espacio-temporal. En las obras de Liddell *atemporalidad* y *espacio performativo* se reclaman de forma recíproca. Por una parte, predomina el presente escénico regido por el ritmo como “principio ordenador que presupone una permanente transformación y progresiva en su propia

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

No debemos perder de vista en este punto que la autora profundiza sobre todo, más allá de los temas problemáticos, en el individuo. Lo que se intenta comprender en todos los casos son diferentes aspectos esenciales del ser humano. Para ello se prescinde de estructura en un sentido tradicional, las obras se desarrollan en la tensionalidad de la expresión emocional y física –situaremos la palabra en un lugar liminal entre estos dos ámbitos– de modo que el mayor principio estructurante del acontecimiento escénico es el ritmo de la palabra y el movimiento. En su frenesí, este “Teatro de la Pasión” enlaza con la renovación artaudiana, en la que “el teatro no tiene que representar la vida, en lo que ésta posea de más esencial; el teatro tiene que ser la propia vida” (Artaud en de la Torre, 2014: 65).³

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

³ Sería interesante profundizar en las raíces artaudianas del teatro de Angélica Liddell.

La constante interpelación al público y la incorporación de su presencia y existencia en el propio germen de las obras de Liddell inscriben su producción artística en las tendencias postespectaculares anteriormente mencionadas. La dramaturga, como actriz-personaje, se dirige a sus espectadores directamente, sin miramientos, llegando a despreciarlos y a hacerlos responsables de lo presentado.

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

La desaparición del tiempo y el espacio viene acompañada a su vez por una fuerte individualización, es decir, una reafirmación feroz del individuo, que desembocará en la desaparición del personaje a favor de la voz del propio autor, sin personaje, sin argumento, frente al argumento de la guerra el autor se presentará sin argumento (Liddell en Vidal, 2010: 562-563).

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

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

Por una parte, la autorreferencialidad del acontecimiento escénico niega la oposición significante-significado: “lo percibido significa justamente aquello como lo que viene a presencia en el acto de percepción” (346). Por otra, la posposición y multiplicidad del sentido en la obra posdramática y liddelliana hacen recaer la base de la tradicional dicotomía entre significante y significado en su propia negación como característica fundamental de dichas manifestaciones artísticas.

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

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

A la hora de caracterizar esta poética teatral debemos prestar especial atención a la palabra, pues tiene un peso fundamental en las obras. Hay que tener en cuenta que estas realizaciones escénicas sí tienen texto escrito, que además suele ser previo a la escenificación. Esto no quiere decir, no obstante, que en estos casos el texto espectacular surja exactamente del dramático. La existencia de texto obedece, en realidad, tanto a la vocación poética de la dramaturga como a su manera de entender el teatro y la vida, de acuerdo con la ya mencionada crisis tensional entre idea o sentimiento y lenguaje, omnipresente en toda su producción.

Como advierte Vidal Egea (2010: 211), en la obra de Liddell la palabra mordaz, violenta, impúdica, agresiva soporta gran parte del peso de unas realizaciones escénicas en las que asistimos fundamentalmente a una exhibición imparables de sentimientos y pensamientos en un tono

eminentemente confesional. Por esta razón, el “Teatro de la Pasión” se acerca a la *performance* prescindiendo en gran medida de los diálogos para emplear más bien la narración y el monólogo.

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

Precisamente con el lenguaje se consigue crear una atmósfera que envuelve todo el evento teatral. Las obras se ven impulsadas por el ritmo de la palabra, que adquiere fisicidad en escena mediante la *corporización* (Fischer-Lichte, 2011: 169) del discurso y una utilización marcada del lenguaje en la que se exageran los cambios tonales y cuya velocidad varía en todo momento. Un discurso continuo, presente e inmediato, que transmite experiencias y emociones desde la subjetividad (Vidal, 2010: 209) y mantiene al público en la angustia haciéndolo adentrarse en “un mundo absolutamente emocional en el que confluyen contradicciones, injusticias, sensaciones dolorosas, rabia, cansancio. Impotencia. Frustración” (194).

La palabra se vuelve acontecimiento, adquiere una gran dimensión material y performativa, pasando a formar parte de un *paisaje escénico* que comprende además cuerpo e imagen (Cornago, 2005b: 75). El lenguaje se proyecta físicamente a través de la materia del cuerpo revelado como “metáfora de la palabra” (66) y se caracteriza por su dimensión poética y física, así como por su expresividad, su plasticidad y por un amplio horizonte de significado cuya fragmentación y subjetividad abren paso a la libertad de sensación e interpretación: “hace algunos años elegí la palabra como forma de expresión porque me ofrecía el privilegio del verso, condición indispensable del arte. Después opté por la palabra escénica deseando que se pudiera contemplar el poema” (Liddell en Vidal, 2010: 128).

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

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

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

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

En este sentido la poética liddelliana conecta con el accionismo vienés (Vidal, 2010: 114-115) ya que propugna la utilización de una violencia cruel sobre el propio cuerpo para intentar, por todos los medios, incomodar al espectador provocando en él una reacción que haga sentir y reflexionar. La dramaturga encuentra en la disonancia, la radicalidad expresiva y el acercamiento al dolor inefable la vía idónea para conmover, despertar conciencias y combatir la degeneración del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, Anxo (2011), “Poetry and Autofiction in the Performative «Field of Action»: Angélica Liddell’s Theatre of Passion”, en Cornelia Gräbner y Arturo Casas (eds.), *Performing Poetry*. Amsterdam, Rodopi, pp. 151-174.
- Cornago Bernal, Óscar (2005a), “Atra Bilis o el rito de la perversión”, Archivo Virtual de Artes Escénicas. Disponible en: <https://bit.ly/2NO8bjk> (fecha de consulta: 15/11/2018).
- Cornago Bernal, Óscar (2005b), *Políticas de la palabra*, Madrid, Fundamentos.
- Cornago Bernal, Óscar (2005c), “La poesía escénica de Angélica Liddell: el rito de la perversión”, *Salina*, 19, pp. 125-137.
- Cornago Bernal, Óscar (2006), “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, en José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca, UCLM, pp. 165-179.
- Cornago Bernal, Óscar (2016), “¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI”, *Urdimento*, 26, pp. 20-41.
- Craig, Edward Gordon (1999 [1905]) “El arte del teatro: primer diálogo”. en José A. Sánchez (ed.) *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, pp. 83-96.

- De la Torre Espinosa, Mario (2014), “Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell”, *Telón de fondo*, 20, pp. 53-67.
- De la Torre Espinosa, Mario (2016), “Poéticas teatrales de la violencia: la ruptura del pacto escénico en Angélica Liddell y Rodrigo García”, en Ana Davis González *et al.* (eds.), *Tuércete el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, Sevilla, Renacimiento.
- Deleuze, Gilles (1967) *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Francia, Minuit.
- Eiermann, André (2012), “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes”, *Telón de fondo*, 16, pp. 1-24.
- Fischer-Lichte, Erika (2011) *Estética de lo performativo*, Diana González Martín (trad.), Madrid, Abada Editores.
- Garnier, Emmanuelle (2012), “El «espíritu de lo grotesco» en el teatro de Angélica Liddell”, *Signa*, 21, pp. 115-136.
- Garnier, Emmanuelle (2015a), “El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell”, *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2, pp. 180-193.
- Garnier, Emmanuelle (2015b), “Entre autoficción y documental: el teatro-performance de Angélica Liddell”, *Ínsula*, 823-824, pp. 19-24.
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, Karen Jürs-Munby (trad.), New York, Routledge.
- Liddell, Angélica (2001). *El Matrimonio Palavrakis*, Parnaseo: servidor web de literatura española. Disponible en: <https://bit.ly/2AYyko9> (fecha de consulta: 10/10/2019).

- Liddell, Angélica (2006). “Textos para acciones: *Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita*”, *Acotaciones en la Caja Negra*, 12.
- Liddell, Angélica (2007). “Perro muerto en tintorería. Los fuertes”, *Acto*, 321, 2007, pp. 36-72.
- (2011), *La casa de la fuerza / Te haré invencible con mi derrota / Anfaegtelse*, Segovia, La uña RoTa.
- Liddell, Angélica (2013), “A Meeting with Playwright, Director and Actress Angélica Liddell and Actor Gumersindo Puche at the 42nd International Theatre Festival (9 August 2013, Ca’Giustinian, Venice)”, Youtube. Disponible en: <https://bit.ly/30OPYG9> (fecha de consulta: 20/04/2019).
- Liddell, Angélica (2015), *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta Me Tienes.
- Rancière, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Mayenne, Le Fabrique éditions.
- Szondi, Peter (1987), *Theory of the Modern Drama*, M. Hays (ed. y trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press.
- VV.AA. “Agency”, En *Merriam-Webster Dictionary*, en <https://bit.ly/2FpGrKB> (Consulta: 06/06/2019)
- Velasco González, María (2016), *La literatura posdramática: Angélica Liddell* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://bit.ly/2MybObf> (fecha de consulta: 01/02/2019).
- Vidal Egea, Ana (2010), *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de Estudios a Distancia. Disponible en: <https://bit.ly/2LflMgU> (fecha de consulta: 20/01/2019).