

10-2013

Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell

Jesús Eguía Armenteros
eguaia@miuc.org

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Eguía Armenteros, Jesús. (2013) "Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 27.

This Monograph is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

Teatro: Revista de Estudios Culturales A Journal of Cultural Studies

Volume 27 *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*

Article 1

10-2013

Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell

Jesús Eguía Armenteros
eguaia@miuc.org

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Eguía Armenteros, Jesús. (2013) "Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell," Teatro: Revista de Estudios Culturales A Journal of Cultural Studies: Issue 27.

This Monograph is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

Teatr@

Revista de Estudios Culturales



Número 27

Motivos y Estrategias
en el teatro de Angélica Liddell
Autor: Jesús Eguía Armenteros

TEATR@

REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES

TEATR@

REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES

TERCERA ÉPOCA

NÚMERO 27

Invierno 14

Motivos y Estrategias en el Teatro de Angélica Liddell

Consejo editorial

Director Fundador

ÁNGEL BERENGUER CASTELLARY

Director

[LUIS M. GONZÁLEZ](#) (Connecticut College)

Asistente de Dirección y Webmaster

[RUBEN D. PARRA](#) (University of Arizona)

Consejo Editorial

CARLOS ALBA PEINADO (UNED)
NANCY BERTHIER (Université Paris-Sorbonne Paris IV)
LOURDES CASAS (Central Connecticut State University)
DAVID CASTILLO (SUNY Buffalo)
LUIS CHESNEY (Universidad Central de Venezuela)
ANTONIO CHICHARRO (Universidad de Granada)
ARTURO COLORADO CASTELARY (Universidad Complutense de Madrid)
JOSÉ ALBERTO CONDERANA (Universidad Pontificia de Salamanca)
GABRIELA COPERTARI (Case Western Reserve University)
ANTONIO CÓRDOBA (Manhattan College)
PAZ CORNEJO (Universidad de Alcalá)
THOMAS DEVENY (McDaniel College)
RENATA ÉGUEZ (Southern Methodist University)
MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES (Universidad de Granada)
MARÍA GRAY (Universidad Internacional de la Rioja)
MARÍA LUISA GUARDIOLA (Swathmore College)
JOSÉ RAMÓN JOUVÉ (McGuill University)
JULIA KUSHIGIAN (Connecticut College)
JOHN LONDON (Goldsmiths, University of London)
FIDEL LÓPEZ CRIADO Universidad de A Coruña)
ÓSCAR MARTÍN (Lehman College)
JORGE MARTURANO (UCLA)
CRISTINA MOREIRAS (University of Michigan)
BERTA MUÑOZ CÁLIZ (Centro de Documentación Teatral)
GUILLERMO NAVARRO (Universidad de Castilla-La Mancha)
PATRICE PAVIS (University of Kent)
ELIZABETH RIVERO (U.S. Coast Guard Academy)
ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (Universidad de A Coruña)
JOSÉ ROMERA CASTILLO (UNED)
MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES (Universidad de Granada)
ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS (Universidad de Granada)
JOSEP LLUÍS SIRERA (Universitat de Valencia)
JOSÉ TERUEL BENAVENTE (Universidad Autónoma de Madrid)
ALEXANDER WAID (U.S. Coast Guard Academy)
GUY WOOD (Oregon State University)
ALEJANDRO YARZA (Georgetown University)
MIGUEL ÁNGEL ZAMORANO (Universidad Federal de Rio de Janeiro)
JESÚS EGUÍA ARMENTEROS (Universidad de Granada)

Publicada desde hace más de 20 años por el Dr. Berenguer desde la UAH (1992-2008) primero, y en la Cátedra Valle Inclán/Lauro Olmo del Ateneo de Madrid después, Teatro inicia una nueva etapa con un marcado carácter interdisciplinar e internacional. En esta nueva etapa queremos incluir todas las áreas de investigación cubiertas por los Estudios Culturales, sin límites geográficos ni temporales, aceptando artículos centrados en el análisis de cualquiera de estos campos: cine, literatura, música, artes plásticas y medios de comunicación de masas, entre otros. TEATR@, Revista de Estudios Culturales se publica dos veces al año. Las opiniones vertidas en la revista serán siempre responsabilidad de sus autores. El contenido (total o parcial) del material publicado en TEATR@ no podrá ser reproducido sin la autorización escrita de los editores.

ÍNDICE

PRÓLOGO por Carlos Alba...	13
MOTIVOS Y ESTRATEGIAS EN EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL por J. Eguía Armenteros...	17
PREFACIO...	19
RECONOCIMIENTOS...	21
RESUMEN (ABSTRACT)...	23
I. INTRODUCCIÓN...	25
I. 1. Perspectiva general...	25
I. 2. Perspectiva histórica...	26
I. 3. Objetivos del estudio...	28
I.4. Sinopsis del desarrollo...	31
II. MARCO TEÓRICO...	33
II.1. Motivos y Estrategias...	33
II. 2. Opciones metodológicas y cuestión bibliográfica...	35
III. MEDIACIÓN PSICOSOCIAL...	39
III. 1. Factores biográficos...	39
III. 2. Factores históricos...	47
III. 3. Factores sociales...	53
III. 4. Factores estéticos...	57
III. 4.1. La industria cultural...	57
III. 4.2. Los mitos bíblicos y grecolatinos...	59
III. 4.3. Marcas genéticas de la Vanguardia...	60
III. 4.3.A. El Wiener Aktionismus & Otto Muehl...	62
III. 4.3.B. Grotowski y el teatro como vehículo...	66
III. 4.3.C. Marina Abramovic...	68
III. 4.4. La estética apocalíptica...	69
III. 4.4.A. Lewis Carroll...	69

III. 4.4.B. Emily Dickinson & Henry Darger...	71
III. 4.4.C. Cindy Sherman & Diane Arbus...	74
III. 4.4.D. La Literatura del Apocalipsis...	76
III. 4.5. El teatro clónico...	79
IV. ANÁLISIS DE LAS OBRAS...	85
IV. 1. <i>El matrimonio Palavrakis</i> ...	87
IV. 1.1. Datos de la obra...	87
IV. 1.1.A. Cronología y recepción...	87
IV. 1.1.B. Antecedentes...	89
IV. 1.1.C. Resumen de la obra...	92
IV. 1.2. Estructura argumental...	93
IV. 1.3. Los personajes...	109
IV. 1.3.A. Elsa...	111
IV. 1.3.B. Mateo...	115
IV. 1.3.C. La Narradora...	119
IV. 1.3.D. Chloé...	121
IV. 1.4. Estructura explicativa...	123
IV. 1.4.A. El tiempo y el espacio...	123
IV. 1.4.B. La Tragedia Clásica...	125
IV. 1.4.C. El uso del lenguaje: la animalidad y la materia putrefacta...	130
IV. 1.5. Estructura significativa: la marginación...	134
IV. 1.6. Obra gráfica: Dossier personal de <i>El matrimonio Palavrakis</i> ...	137
IV. 2. <i>Once upon a time in West Asphixia</i> ...	173
IV. 2.1. Datos de la obra...	175
IV. 2.1.A. Cronología y recepción...	175
IV. 2.1.B. Antecedentes...	178
IV. 2.1.C. Resumen de la obra...	179
IV. 2.2. Estructura argumental...	191
IV. 2.3. Los personajes...	191
IV. 2.3.A. Los marginados...	191
IV. 2.3.B. La disidencia integrada...	202

IV. 2.3.C. Los integrados...	207
IV. 2.3.D. Los afiliados...	210
IV. 2.4. Estructura explicativa...	213
IV. 2.4.A. El Tiempo y el Espacio...	213
IV. 2.4.B. El Coro trágico y la cotidianidad degradada...	216
IV. 2.5. Estructura significativa: La necesidad de sublimación...	218
IV. 2.6. Obra gráfica: Cuaderno de la Crueldad...	221
IV. 3. <i>Hysterica Passio</i> ...	243
IV. 3.1.A. Cronología...	243
IV. 3.1.B. Recepción...	245
IV. 3.1.C. Antecedentes...	246
IV. 3.1.D. Resumen de la obra...	248
IV. 3.2. Estructura argumental...	249
IV. 3.3. Los personajes...	263
IV. 3.3.A. Hipólito...	263
IV. 3.3.B. Los padres...	270
IV. 3.4. Estructura explicativa...	279
IV. 3.4.A. El tiempo y el espacio...	279
IV. 3.4.B. El presupuesto dionisiaco...	282
IV. 3.5. Estructura significativa...	284
IV. 3.6. Obra gráfica y Dossier de <i>Hysterica Passio</i> ...	287
IV. 4. <i>Haemorroísa</i> ...	299
IV. 4.1. Datos de la obra...	299
IV. 4.1.A. Cronología y recepción...	299
IV. 4.1.B. Antecedentes...	302
IV. 4.1.C. Resumen de la obra...	304
IV. 4.2. Estructura argumental...	304
IV. 4.3. Los personajes...	312
IV. 4.3.A. El módulo marginal genético...	313
IV. 4.3.B. El entorno social...	320
IV. 4.3.C. El entorno global...	321

IV. 4.4. Estructura explicativa...	322
IV. 4.4.A. El tiempo y el espacio...	322
IV. 4.4.B. El Drama satírico...	325
IV. 4.5. Estructura significativa...	329
IV. 5. <i>Haemorroísa hasta el Polo Norte o Haematuria Survivor Killer...</i>	333
IV. 5.1. Datos de la obra...	333
IV. 5.1.A. Cronología y recepción...	333
IV. 5.1.B. Resumen de la obra...	334
IV. 5.2. Estructura argumental...	334
IV. 5.3. Los personajes...	346
IV. 5.3.A. Personajes de la <i>marginación</i> ...	346
IV. 5.3.B. Personajes integrados...	355
IV. 5.4. Estructura explicativa...	358
IV. 5.4.A. El tiempo y el espacio...	358
IV. 5.4.B. El Drama satírico...	362
IV. 5.5. Estructura significativa...	366
IV. 6. <i>Monólogo Necesario para la Extinción de Nubila Wahlheim y Extinción...</i>	371
IV. 6.1. Datos de la obra...	371
IV. 6.1.A. Cronología y recepción...	371
IV. 6.1.B. Antecedentes...	376
IV. 6.1.C. Resumen de la obra...	379
IV. 6.2. Estructura argumental...	380
IV. 6.3. Los personajes...	433
IV. 6.3.A. <i>La marginación</i> ...	435
IV. 6.3.B. Los integrados...	445
IV. 6.3.C. Los animales...	447
IV. 6.4. Estructura explicativa...	449
IV. 6.4.A. El tiempo y el espacio...	449
IV. 6.4.B. El Ditirambo Contemporáneo...	453
IV. 6.5. Estructura significativa...	457
IV. 7. <i>Lesiones incompatibles con la vida...</i>	463

IV. 7.1. Datos de la obra...	463
IV. 7.1.A. Cronología y recepción...	463
IV. 7.1.B. Antecedentes...	474
IV. 7.1.C. Resumen de la obra...	475
IV. 7.2. Estructura argumental...	476
IV. 7.3. Los personajes...	484
IV. 7.3.A. <i>La marginación</i> ...	484
IV. 7.3.B. Personajes integrados...	486
IV. 7.4. Estructura explicativa...	488
IV. 7.4.A. El Tiempo y el Espacio Performativo...	488
IV. 7.4.B. El Ditirambo Contemporáneo...	489
IV. 7.5. Estructura significativa...	490
IV. 7.5.A. «Mirar el daño» de Gumersindo Puche...	490
IV. 7.6. Dossier Fotográfico de <i>L.I.C.L.V.</i> de Angélica Liddell...	497
V. LA MARGINACIÓN: MOTIVOS Y ESTRATEGIAS...	509
V. 1. La mediación psicosocial en los personajes...	509
V. 2. Motivos intrínsecos: la disfunción ejecutiva...	511
V. 2.1. Funciones ejecutivas de los personajes...	513
V. 2.2. La Moralidad en la Disfunción Ejecutiva...	523
V. 3. Motivos extrínsecos...	527
V. 3.1. El Síndrome de Frankenstein & el Egoísmo Moral...	527
V. 3.2. La cohesión modular...	534
V. 3.3. La percepción modular...	543
V. 4. La <i>estrategia idealista</i> ...	559
V. 4.1. El Módulo Marginal & los principios del Estado Platónico...	559
V. 4.2. El axioma Apocalíptico...	564
V. 4.3. La filosofía del gánster...	576
V. 4.4. La herencia idealista en Liddell...	585
V. 4.5. La <i>Weltanschauung</i> de Angélica Liddell...	594
V. 5. La estrategia del exceso...	616
V. 5.1. La Sublimación...	616

V. 5.2. La mediación de Céline: el perfil del provocador...	619
V. 5.3. La evolución hasta el Paradigma Nubila...	631
V. 5.4. El Yo & el Exceso: Motivos y Estrategias en continuidad...	634
V. 6. La consciencia totalitaria...	639
V. 6.1. El éxito del Yo en tanto que Yo...	640
V. 6.2. El Otro como enemigo...	650
V. 6.3. La consciencia moral para el totalitarismo...	653
V. 6.4. La Recepción Crítica...	656
VI. CONCLUSIONES...	663
VII. BIBLIOGRAFÍA...	684
VII. 1. Bibliografía de Angélica Liddell...	684
VII. 1.1. Obras dramáticas...	684
VII. 1.2. Narrativa...	690
VII. 1.3. Poesía...	690
VII. 1.4. Artículos...	691
VII. 2. Bibliografía sobre Angélica Liddell...	692
V. 2.1. Artículos en prensa generalista y entrevistas...	692
VII. 2.2. Artículos y estudios en publicaciones especializadas...	699
VII. 3. Bibliografía General...	708
NORMAS DE PUBLICACIÓN DE TEATR@, Revista de Estudios Culturales...	718

PRÓLOGO

ANGÉLICA LIDDELL: HUIDA Y DITIRAMBO

El teatro de Angélica Liddell es un retorno a la caverna uterina. Sus obras están plagadas de monstruos que recuerdan a otros monstruos. De sombras que acaban transformadas en fantoches de látex. Están llenas de palabras que se pudren en babas y exabruptos. De imágenes y desnudos ortopédicos que atraen la mirada lasciva del espectador de peep show. Sus monólogos, gemidores y obscenos, usurpan los recursos de la retórica y ajustan con morboso placer las correas de una sociedad timorata y puritana. La palabra de Angélica es llaga de amor viva, aborto de metáfora que sangra desde dentro. Su flujo menstrual, como su incontinente verborrea, es el escenario bárbaro en el que la vanguardia ha estado arrojando con furia espartana, uno a uno, sus engendros outlet. El arte performativo de Angélica, más que avant- garde, es en realidad una huida al ditirambo, un regreso a la ceremonia dionisiaca no contaminada aún de caracteres.

El estudio de una autora como Angélica no es tarea fácil. Bajo la provocación superficial de la escena se esconde el artefacto de una poética teatral tan eficaz como bella. No muchos han sido los críticos de la urgencia que han vislumbrado algo de esa belleza en sus columnas. Pero menos, muchos menos, los que se han planteado un estudio más profundo del ars poetica de Angélica Liddell. En los veinticinco años de creación liddelliana sólo ha habido tres tesis doctorales que lo han intentado. En 2010 Ana Vidal defendía en la UNED el primer trabajo universitario que trataba de exponer las claves de su creación. El estudio, dirigido por Francisco Gutiérrez Carbajo, exploraba los temas y las referencias de sus obras y tenía la virtud de describir sus elementos estructurales. Sin embargo no llegaba a ofrecer una mirada coherente del universo liddelliano. En 2012 aparece en la Université de Toulouse-Le Mirail un nuevo estudio de Laura Obled dirigido por Emmanuelle Garnier. En esta ocasión la mirada crítica reduce a Angélica a ser una componente más de la dramaturgia femenina que podemos encontrar a finales del siglo XX en España. En 2013, en la Universidad de

Granada, y dirigida por Antonio Sánchez Trigueros y Ángel Berenguer Castellary, se presenta esta tesis de Jesús Eguía Armenteros que afronta por primera vez el reto de especificar los motivos y las estrategias de la autora.

A lo largo de la investigación, Jesús Eguía se ha tenido que enfrentar a las dificultades de un objeto de estudio que extralimita los reducidos y acotados campos de la teoría y la crítica literaria. Angélica es una autora pero también una actriz. Crea personajes pero también hace de sí misma un personaje. Experimenta su ser en la escena pero también nos cuenta su ser en la vida. Angélica escribe, actúa, dirige, produce, ama, se masturba, se automutila, se aísla, se esconde. Y todo ello forma parte del complejo sistema creativo que utiliza para ponerse en contacto con nosotros. Ciertamente las herramientas que nos ofrece la filología clásica para establecer una datación de manuscritos poco nos ayudan a entender este fenómeno. Partir exclusivamente del texto aquí es una aberración. De ahí que Jesús Eguía, consciente de la insuficiencia de estos enfoques humanísticos, opte por un sistema de análisis complejo que le permita dar respuesta a por qué Angélica Liddell hace lo que hace y dice lo que dice. No se trata en este trabajo de establecer la adscripción de la autora a uno u otro movimiento, de intentar emparentarla con una generación determinada o de afiliarla a una u otra ideología. Se trata de comprender los motivos que mueven a Angélica en su creación y a valorar el acierto o el desacierto de las estrategias que emplea para su comunicación artística.

Y es aquí donde Jesús Eguía opera con una gran inteligencia y sutileza. En su estudio se encuentra la mejor compilación de referencias bibliográficas que existe sobre la autora. Enmienda parte de los errores que se han deslizado por otros estudios y establece un sistema de análisis de la obra que combina los enfoques semióticos con acercamientos complementarios desde la teoría de la recepción o el estructuralismo genético. Pero su mayor originalidad reside en utilizar otros conceptos mucho más periféricos como la división popperiana de sociedad abierta y sociedad cerrada o la disfunción ejecutiva que Goldberg menciona en sus estudios neuropsicológicos. Eguía se muestra especialmente hábil a la hora de incorporar todos estos hallazgos en su tesis e introducirse con osadía en la caverna liddelliana para buscar una respuesta a aquellos interrogantes de por qué la autora hace lo hace y por qué dice lo que dice. Es ahí, en la profundidad del Yo, donde Eguía advierte que Platón es algo más que una referencia para Angélica. En

Platón está el motivo y la estrategia; la huida y el ditirambo. Y entenderlo no sólo nos aclara quién es Angélica sino que nos descubre una nueva forma de proyectarnos en la escena, de proyectar nuestras sombras en la caverna. O sea, de entendernos.

Carlos ALBA PEINADO

UNED, 2014

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS EN EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

Por Jesús Eguía Eguía Armenteros

PREFACIO

Este libro constituye una aplicación de la *Teoría de Motivos y Estrategias* del Dr. Ángel Berenguer al estudio del Teatro contemporáneo, método que proviene y evoluciona directamente del *Estructuralismo Genético* de Lucien Goldmann. En la *Introducción* se indican su objetivo y el método de estudio empleado. En una primera versión, conformó una Tesis Doctoral co-dirigida por los Profesores Berenguer Castellary y Sánchez Trigueros dentro del Programa de Doctorado de Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura comparada de la Universidad de Granada.

Respecto a la bibliografía utilizada, una gran parte de los trabajos de Angélica Liddell permanecen aún sin publicar. Estos, junto con otros materiales de la más diversa índole que conforman su proceso creativo, me fueron facilitados por la propia Angélica Liddell o fuentes que en algún momento colaboraron con ella. Todos estos materiales quedan recogidos en la bibliografía adscrita al final. Gran parte de los referentes biográficos a los que se alude provienen de las diferentes entrevistas personales mantenidas con la dramaturga durante el año 2007. Aunque las peripecias son muchas más, sólo se han utilizado aquellos que han podido ser corroborados en sus obras, contrastados con terceros o que resultan claramente significativos y coherentes respecto a la explicación de su propia obra artística. También, siempre que ha existido alguna publicación informando del dato se ha reseñado.

Si en este libro se habla con cierta dureza de alguna de las conclusiones que hasta el momento se han trazado para explicar la obra artística de Liddell no se ha debido al deseo de rebajar los méritos de anteriores trabajos sino a la convicción de estar completando un marco explicativo todavía inexistente.

RECONOCIMIENTOS

Deseo testimoniar mi gratitud a todos aquellos que hicieron posible la confección de este libro, especialmente a Luis M. González por su ofrecimiento desde la revista *Teatr@*. Agradezco al Dpto. de Filología de la UAH que hizo nacer esta investigación y al profesor Sánchez Trigueros del Dpto. de Lingüística general y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada que finalmente acogió mi trabajo pero sobre todo a la ayuda constante de la Dr. M^a José Sánchez Montes.

Fundamental fue la colaboración de la creadora Angélica Liddell quien durante varios meses del año 2007 me permitió compartir con ella muchas tardes y casi un centenar de correos electrónicos, aclarándome dudas innumerables respecto a su biografía y proceso creativo, además de darme acceso a la casi totalidad de su material gráfico, audiovisual y textual hasta aquella fecha, lo que ha contribuido de manera notoria al resultado de este libro. Asimismo le agradezco de antemano los futuros trabajos que se puedan derivar de todo ello, especialmente respecto al proceso de borradores de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* y demás vicisitudes de producción en las que me permitió participar.

Debo agradecer las aportaciones del equipo de producción de *Haemorroísa* (Cía. El Armadillo Teatro), Mateo Feijóo, Oscar Villegas y Jesús Barranco por abrir un nuevo camino a este análisis distinto al de las hipótesis iniciales; así como a quienes por razones de privacidad prefieren no ser mencionados pero que me facilitaron materiales desaparecidos como *El Jardín de las Mandrágoras* o *La Pasión Anotada de Nubila*. He contraído una deuda con la profesora Emmanuelle Garnier por su prontitud al facilitarme sus trabajos sobre el tema, aun cuando ni siquiera habían sido publicados, y que resultaron fundamentales para multitud de problemas.

A Carlos Alba, por su inestimable ayuda en todo el desarrollo metodológico y a los profesores Grande Rosales, Orozco Vera, Linares Alés, Romera Castillo y Vallés Calatrava quienes con su lectura aguda y sus numerosas sugerencias mejoraron este libro. Finalmente, al profesor Ángel Berenguer sobre quien se asienta toda la teoría de este libro y para el que difícilmente podría encontrar palabras adecuadas para expresar lo mucho que le debo y le debe esta investigación.

Resumen

Este trabajo analiza desde la Teoría de Motivos y Estrategias la obra teatral de Angélica Liddell, entendida como una reacción frente a la *tensión del entorno*, motivo de la *marginación* desde donde construye una *Weltanschauung* o *ideología total* que se formaliza mediante la *estrategia artística del exceso* con el fin de lograr su propia *sublimación* frente al *entorno*: el éxito de su *Yo en tanto que Yo*.

Abstract

This piece analyzes the works of Angelica Liddell from the perspective of the Theory of Motives and Strategies. The playwright's works are understood to be a reaction to *environmental tension*, the *motive* of the *marginalization* which brings about a *Weltanschauung* (or *total ideology*) through the artistic *strategy of excess* with the intention to achieve its own *sublimation* when confronted by one's *environment*: the success of her *Self as Self*.

Palabras Clave: Marginación. Motivo. Estrategia. Weltanschauung.

Key Words: Exclusion. Motive. Strategy. Weltanschauung.

I. INTRODUCCIÓN

I. 1. PERSPECTIVA GENERAL

Desde que en el año 2007 dos obras de Angélica Liddell formaran parte de la programación del Centro Dramático Nacional y que una de ellas le hiciera ganar el premio teatral con mayor dotación económica en España, el Premio Valle-Inclán, el interés nacional e internacional por la creadora no ha cesado de aumentar. De presentar producciones que no superaban las cuatro funciones, con una afluencia media de ochenta espectadores en salas alternativas de Madrid, ha pasado a ser reclamada por los más importantes festivales europeos, como en el Festival de Aviñón en donde *La casa de la fuerza* lograba una media de diez a quince minutos de aplausos con un lleno total (*El Mundo*, *El Cultural*, 05/11/2012). Falta poco para poder afirmar que las obras de Liddell han sido vistas en todas las capitales europeas, desde el National Theatre de Londres a Moscú, además de las de Centroamérica y Sudamérica en un fenómeno teatral sin parangón en España desde Federico García Lorca. A fecha de este trabajo, el último montaje de Liddell, *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, fue estrenado en el Wiener Festwochen 2013 de Viena (Austria) con una coproducción¹ que contaba con el Festival de Avignon, el Odéon-Théâtre de l'Europe de Paris, Festival d'Automne à Paris (Francia), De Singel Internationale Kunstcampus (Bélgica), Le Parvis Scène Nationale Tarbes-Pyrénées (Francia) y el propio Ministerio de Cultura de España. También este 2013 ha recibido el Leone de Plata de la 42 Biennale de Teatro de Venecia² (Italia).

Además de contar desde 2010 con una tesis doctoral (Ana Vidal) que traza un resumen de toda su obra hasta 2010, el tema Angélica Liddell no para de crecer mes tras mes con artículos provenientes de toda Europa, tanto reseñas periodísticas, como entrevistas o artículos de investigación, por lo que a día de hoy resulta imposible fijar una bibliografía completa sobre el tema. De entre todos los trabajos destacan los de Susanne

¹ Información extraída directamente de la ficha técnica del Wiener Festwochen 2013, [URL] <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=1&detail=824> [Consulta: 17/07/2013]

² Información extraída directamente de la web de la Biennale de Venezia, [URL] <http://www.labiennale.org/it/teatro/programma/42.html#liddell> [Consulta: 17/07/2013]

Hartwig de la Universidad de Giessen (Alemania) y su estudio sobre la *estrategia artística* de Liddell, y los de Emmanuelle Garnier de la Universidad de Toulouse 2 (Francia), quien hasta ahora más profundamente ha analizado los trabajos de Liddell posteriores a 2008.

A pesar de sus discursos incendiarios cargados de pesimismo, lo que en sus inicios provocaba de manera habitual la fuga de espectadores antes del final de la función, la repercusión europea que está alcanzando su obra sólo puede entenderse si se acepta que en sus creaciones Liddell ofrece una respuesta significativa a la problemática de la sociedad europea de principios del s. XXI, esta entendida en tanto que la frustración de la *perspectiva vital* del individuo a causa de un *sistema* que se le aparece fuera de su control. Precisamente, el teatro de Liddell dio un salto en su repercusión en el momento en el que abandonó los temas de índole privado, como la familia y el amor frustrado, para tratar cuestiones socio-políticas precisamente en un momento en el que, como diría García Lorca, se vio abocada a «dejar el ramo de azucenas y meterse en fango hasta la cintura» (Lorca, 1987: 681).

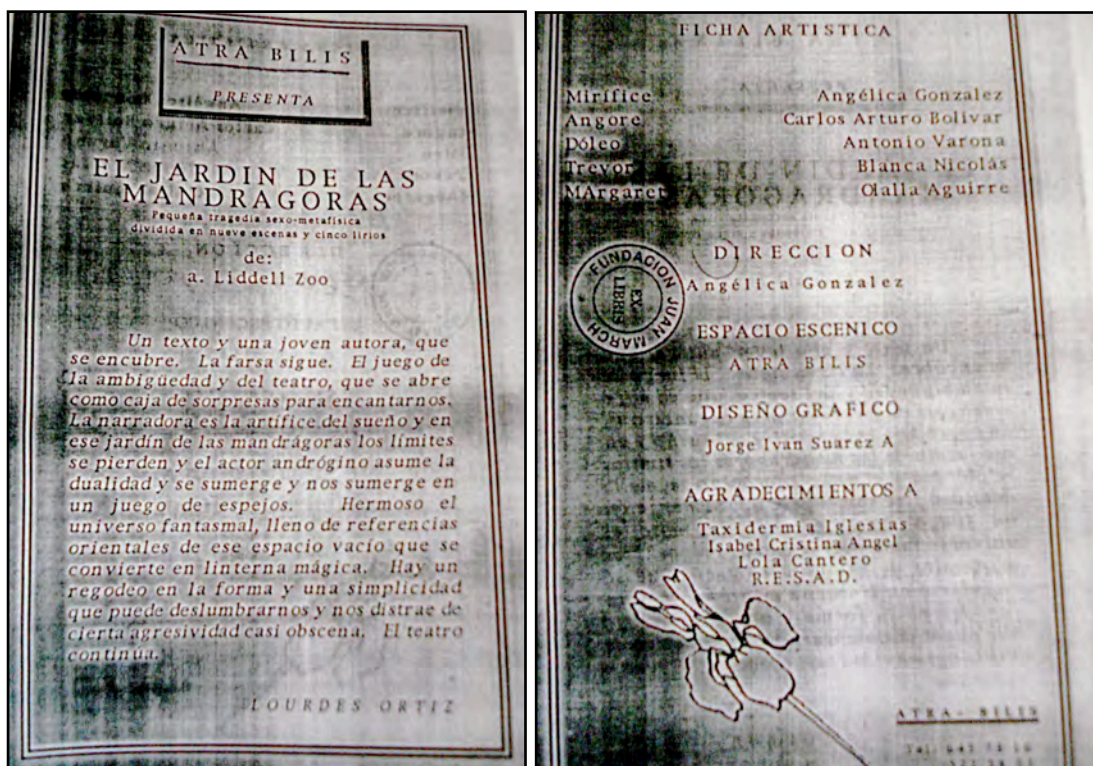
I. 2. PERSPECTIVA HISTÓRICA

Si en los años 90 parecía que el teatro europeo acusaba la crisis ideológica efecto de la caída del muro de Berlín y el triunfo de la economía de mercado, con un alejamiento de temáticas de reivindicación social, los atentados terroristas del 11S y sus consecuencias directas en las guerras de Afganistán e Irak, sumado al evidente fracaso de las políticas solidarias para el Tercer Mundo, provocaron un giro directo que en la escena española empezó a sentirse en el 2003 con *Alejandro y Ana: Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente* (Lima, 2003) de Animalario, con una crítica explícita contra el gobierno Aznar que había apoyado las intervenciones bélicas, y *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (Liddell, 2003f), obra de Liddell que incluso llegó a ser censurada: «Yo entraba a escena con la bandera de España y un hombre rojo rojísimo me dijo que, por lealtades que tenía con ciertos concejales, la quitara, ya que le acarrearía problemas (como la retirada de subvenciones). Yo preferí cubrirla con una banda negra porque de otro modo nunca hubiera existido ese hecho.

Tenía que hacerse evidente que había habido un acto de censura.» (Ávalos, *El País*, 27/07/2013). Como apunta Hernández:

Por una parte, esta emergencia de otras maneras responde a la continua búsqueda e inquietud artística y política de los artistas y espacios no convencionales de una trayectoria probada; por otra, es también su participación más específica en la intensa y nueva movilización social, la más importante desde la transición, que comenzó a manifestarse contra la invasión de Irak y la catástrofe ecológica causada por el hundimiento del petrolero Prestige en la costa gallega y tuvo su más insólita expresión en la indignación civil ante las manipulaciones informativas del anterior gobierno con respecto a la masacre terrorista del 11 de marzo. (Henríquez, 2004: 10).

Si bien desde entonces en España ha habido creadores teatrales con importantes



propuestas de crítica social e incidencia internacional –no se puede dejar de mencionar a Juan Mayorga y Rodrigo García– la repercusión de la obra de Liddell sirve para afirmar que su teatro se ha convertido en un *paradigma* de la creación escénica europea o como reza la glosa en la que se anuncia la concesión a Liddell del León de Plata de la Bienal de Venezia, «Per essere una delle artiste europee della sua generazione che ha avuto la maggiore diffusione nel mondo delle arti sceniche»³.

³ Web de la Biennale de Venezia. [URL] <http://www.labiennale.org/it/teatro/programma/liddell.html?back=true> [Consulta: 16/07/2013]

Antes de llegar a *Y los peces salieron a combatir...* en 2003, Liddell ya contaba con 14 años de trayectoria en los que evolucionó hacia una *estrategia artística* que respondía a *mediaciones* tanto *intrínsecas*, de su propio *Yo Individual*, como *extrínsecas*, del *entorno*. Es intención de esta tesis dilucidar dicha evolución y en qué obra se podría afirmar la consecución de un *paradigma artístico* que apunta a convertirse en *paradigma artístico* a nivel europeo.

Asimismo, la hipótesis que esta tesis busca demostrar es que dicho *paradigma* se produjo antes de que la autora acudiera a temáticas socio-políticas con la *mediación* del 11S y que aquella *mediación* no ha variado los *motivos* y *estrategias* de su teatro respecto al de finales de los 90 y el de la actualidad. La pregunta consecuente a dicha hipótesis es ¿cómo es posible afirmar que Liddell persigue fines sociales *humanitarios* y por tanto *transindividuales* cuando el *paradigma artístico* de su teatro fue creado antes de «meterse en fango hasta la cintura»?

De igual modo, aquellos que han seguido la carrera de Liddell desde sus inicios podrían afirmar que aquel periodo de “teatro de guerra” ha ido dejando paso a otro más logrado con *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d’alphabetisation* (Liddell, 2011d) o *Ping Pang Qiu* (Liddell, 2013), en el que Liddell ya habría equilibrado aquellas denuncias socio-políticas que quizás cayeran en «la temida obvedad social» (Villán, *El Mundo*, 15/04/2004) con un regreso a la problemática íntima del ser humano, lo que quizás pudiera ser atacado por otro sector crítico como una vuelta atrás hacia temas ensimismados precisamente por haber logrado encumbrarse como artista mediática capaz de lograr ser portada de la revista de moda del diario *El País*, actuando como modelo de alta costura (Vid. Ávalos, *El País*, 27/07/2013). La revisión de la obra de Liddell que aquí se pretende también aportaría respuesta a dicha posible contradicción.

Para el esclarecimiento de esta primera hipótesis se han tomado las obras de teatro que corresponden a lo que la crítica del momento pareció entrever como la madurez de su teatro (Víllora, *ABC*, 26/02/01). Asimismo estas se corresponden al primer gran ciclo

que viera luz, tanto en escenarios como en publicación editorial, en el periodo que va desde 1999 con *El Matrimonio Palavrakis*, hasta 2003 con *Lesiones incompatibles con la vida*, justo antes de comenzar la etapa sociopolítica de *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte* (Liddell, 2007a). Otro indicador para haber acotado este periodo responde a las sugerencias de la propia autora con quien se establecieron numerosas entrevistas con el fin de preparar esta tesis doctoral, sin que se pudiera establecer registro alguno de ellas salvo correspondencia de correos electrónicos que certifica aquellos encuentros en la primavera de 2007. En ellos, que de ahora en adelante serán citados como (Liddell, *Entrevista personal*, 2007), la autora siempre calificó aquellos años como de «creación compulsiva», además de ser los años críticos en los que se dirimió la supervivencia de la compañía teatral Atra Bilis y la propia vocación teatral de Angélica, como se hace explícito en los mismo textos y en la obra posterior *Mi relación con la comida* (Liddell, 2005a) referida a aquella época. Asimismo, la propia Liddell afirmaba denostar todo su trabajo anterior hasta *El Matrimonio Palavrakis* (Liddell, 2001a) como inmaduro y considerar la obra *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (Liddell, 2003c) como un antes y un después en su quehacer escénico, una obra que, además, nunca ha tenido intención de producir, al menos hasta la fecha de redacción de esta tesis doctoral. Esta pieza supuso la primera de carácter explícitamente biográfico, colocándose ella misma como protagonista en una suerte de reivindicación del *Yo* que ha tenido continuación hasta la actualidad. Precisamente ésta sobreexposición de *motivos*, junto a la continuidad de su reivindicación del *Yo* como principio de su *estrategia artística*, invita a una marcha atrás con el objeto de analizar la evolución que le llevó a dicha consecución. La inclusión de *Lesiones incompatibles con la vida* en el ciclo analizado se debe tanto a razones cronológicas, ya que esta fue redactada en los tiempos de *El Tríptico de la Aflicción* (2004a-b), como al hecho de compartir temática con *El tríptico...*, si bien a su vez supone el inicio de temas explícitamente sociopolíticos en el teatro liddelliano.

A pesar de contar con un gran número de artículos generales e incluso trabajos específicos a ciertas obras como el de Manzano Franco o a cuestiones específicas de su *estrategia artística*, como los de Hartwig, Garnier o Cornago, hasta la fecha se carece de un estudio comparado sobre las *estructuras argumentales, explicativas y*

significativas de un grupo determinado de piezas de Angélica Liddell que pudiera evidenciar de manera científica la *estructura ideológica* de su trabajo teatral. La tesis de Ana Vidal, por su naturaleza totalizadora, al abarcar desde las primeras piezas de Liddell hasta la última de 2010 con un total de 26 obras, sumado a un amplio bloque sobre las *mediaciones* de la creadora, carece del espacio para un análisis pormenorizado que pudiera arrojar nuevas perspectivas hacia la obra de Liddell, más allá de los previamente manejados por crítica y público que en la mayoría de los casos responden a un primer criterio *inmediato* «isolé de tout complément conceptuel et explicatif», siendo por tanto un *criterio inmediato* de *valor estético* subjetivo y arbitrario (Goldmann, 1959: 23). Así mismo,

La littérature ne pourra ainsi devenir *scientifique* que le jour où sera forgé un instrument *objectif* et *contrôlable* permettant de départager l'essentiel d'avec l'accidentel dans une œuvre, instrument dont on pourra, *par ailleurs*, *contrôler* la validité et l'emploi par le fait que son application ne devra jamais éliminer comme non essentielles des œuvres esthétiquement réussies. Or, cet instrument nous semble être la *notion de vision du monde*. (Goldmann, 1959: 24).

Sin embargo, como aclara Popper en la introducción de su obra magna, uno de los pilares de esta tesis,

Se trata aquí de la cuestión del método de las ciencias sociales. [...] Lo que sí debemos al método científico es la conciencia de nuestras limitaciones: no ofrecemos pruebas allí donde nada puede ser probado, ni pretendemos ser científicos donde todo lo que puede darse es, a lo sumo, un punto de vista personal. No tratamos tampoco de reemplazar los viejos sistemas filosóficos por otro nuevo, ni de agregar absolutamente nada a todos esos volúmenes llenos de sabiduría, a esa metafísica de la historia y del destino, que se estila en la actualidad. Procuramos, más bien, demostrar que esa sabiduría profética resulta perjudicial y que la metafísica de la historia obstaculiza la aplicación de los métodos rigurosos, aunque lentos, de la ciencia a los problemas de la reforma social. (Popper, 2006: 17-18)

En definitiva, esta tesis doctoral pretende ser el primer ladrillo que cubra el vacío descrito en el estudio de la obra de Liddell, al tiempo que busca servir de inspiración para las diferentes líneas de investigación que de ella se pudieran derivar en futuros estudios, con idéntica índole para otros periodos del trabajo de esta autora. Así, la novedad que aporta este trabajo es el haber encontrado en el camino unas *estructuras* (*explicativa* y *significativa*) con una *cohérence entière* (Goldmann, 1959: 22) obra tras obra, a pesar de tratarse de creaciones aparentemente con intenciones distintas. Como Goldmann afirmó de Pascal, se puede reafirmar que en Liddell «il n'y a rien d'accidentel dans l'Écriture; sa cohérence doit embrasser la moindre ligne le moindre mot» (Goldmann, 1959: 23). Su *coherencia total* se ha manifestado al haber incluido en el análisis dos obras que habían sido completamente ignoradas por toda la crítica

anterior, e incluso borradas de los currículos por la propia Liddell, *Haemorroísa* I y II, piezas que difícilmente se podían encuadrar con la perspectiva, mayoritariamente asumida, de una Liddell de intenciones humanitaristas. Sin embargo, como afirma Goldmann,

L'accent es mis ici sur le mot cohérent. Le sens valable est celui qui permet de retrouver la *cohérence* entière de l'œuvre [...] Ainsi, pour entendre l'Écriture il faut avoir un sens dans lequel tous les passages contraires s'accordent. [...] Le sens d'un élément dépend de l'ensemble cohérent de l'œuvre entière. (Goldmann, 1959: 22).

La profunda unidad de unos *motivos* y *estrategias* en Liddell parecen estar más allá de los *factores históricos* o la temática elegida para desarrollarse. Por ello, esta tesis pone en cuestión que el teatro de Liddell haya cambiado de propósitos respecto al periodo analizado aquí, lo que supone incluso una refutación a los primeros artículos que yo mismo publicara sobre el teatro liddelliano (Vid. Eguía, 2007a y 2010). A lo largo de la investigación se han llegado a conclusiones que, en gran parte de los casos, resultan opuestas a las establecidas por la actual investigación académica liddelliana pero que, sin embargo, evidencian una *coherencia* total en el proceso artístico (e ideológico) de Liddell.

I. 4. SINOPSIS DEL DESARROLLO

La tesis comienza con un planteamiento del marco teórico y de las opciones metodológicas adoptadas. Se prosigue con una exposición de las distintas *mediaciones* del teatro de Liddell y a continuación los análisis completos de las siete obras elegidas. Una vez expuestos, se da inicio a todo un bloque dedicado al análisis de los *motivos* y *estrategias* recogidos en las siete obras, confrontados con los *factores biográficos* y *psicosociales* de Liddell, teniendo en cuenta toda su obra teórica y entrevistas de prensa hasta la fecha, junto a un estudio comparativo de los diferentes estudios referidos a los aspectos críticos hallados en los análisis. Todo ello será puesto en común bajo el marco teórico elegido: la *teoría de motivos y estrategias*. Finalmente se expondrán las conclusiones.

II. MARCO TEÓRICO

II. 1. MOTIVOS Y ESTRATEGIAS

Desde su Cátedra en la Universidad de Alcalá, Ángel Berenguer fue sistematizando un método de análisis para los lenguajes escénicos contemporáneos, que finalmente se formalizó en la *Teoría de Motivos y Estrategias* (Berenguer, 2007).

Ésta recogía el legado del *estructuralismo genético* de Lucien Goldmann (1913-1970) – director de la primera tesis doctoral de Berenguer (1977)–, para quien el estudio sociológico de la literatura «forma parte de toda una concepción de la génesis y transformación de los sistemas de la cultura y la vida social» (Linares Alés, 1997: 124) y «el estudioso y crítico de los hechos sociales no puede dejar de estar implicado en la realidad que estudia; para conocer-realizar la comunidad humana, debe conectar con la ideología de grupos sociales existentes que representan la fuerza transformadora de la realidad» (*Ibid.*): desde ahí se sitúa esta tesis doctoral. Para el *estructuralismo genético*

nous ne croyons pas que la pensée et l'œuvre d'un auteur puissent se comprendre par elles-mêmes en restant sur le plan des écrits et même sur celui des lectures et des influences. La pensée n'est qu'un aspect partiel d'une réalité moins abstraite : l'homme vivant et entier; et celui-ci n'est à son tour qu'un élément de l'ensemble qu'est le groupe social. Une idée, une œuvre ne reçoit sa véritable signification que lorsqu'elle est intégrée à l'ensemble d'une vie et d'un comportement. (Goldmann, 1959: 16-7)

Asimismo, el sujeto que se estudia y el objeto estudiado se identifican parcialmente (Goldmann, 1971: 11-12) ya que

los hechos humanos son unas respuestas de un sujeto individual o colectivo y constituyen una tentativa con miras a modificar una situación dada en un sentido favorable a las aspiraciones de ese sujeto. Esto implica que todo comportamiento –y por consiguiente todo hecho humano– posee un carácter significativo, que no siempre es evidente, pero que debe ser evidenciado por el trabajo del investigador. (*Ibid.*)

Con ello, Goldmann plantea el concepto de *estructura significativa* como aquellas que «representan una visión del mundo que atañe a la totalidad de las relaciones e intereses humanos [...] las cuales se pueden llamar con propiedad ideológicas» (Linares Alés, 1997: 127) por lo que el investigador al preguntarse «Comment définir la signification d'un écrit ou d'un fragment? La réponse découle des analyses précédentes : *en l'intégrant à l'ensemble cohérent de l'œuvre.*» (Goldmann, 1959: 22).

Por su parte, en una primera etapa, Berenguer desarrollaría las enseñanzas de Goldmann en lo que denominó *mediaciones y tendencias*. Además del propio trabajo investigador de Berenguer en libros y artículos, las *mediaciones y tendencias* darían como fruto 37 tesis doctorales bajo su tutela que cubrirían todos los aspectos del teatro español, el cine y la televisión del S. XX, incluyendo tratados pedagógicos, a lo que se le añadirían 70 Trabajos de Investigación Tutelados. Sin embargo, aquel primer enfoque de *mediaciones y tendencias* requirió de un salto debido a que «el acercamiento filológico había dejado ya de ser eficaz» (Berenguer, 2012: 2), y Berenguer trató de responder al ansiado interrogante que Goldmann dejó abierto sobre las *tipologías de las visiones del mundo*,

la tâche principale de l'historien de la philosophie et de l'art et qui, une fois établie, sera une contribution capitale à toute anthropologie philosophique [...] Elle sera, comme les grands systèmes physiques d'ailleurs, le couronnement d'une longue série d'études partielles, qu'elle éclairera et précisera à son tour. (Goldmann, 1959: 30-31).

Sin embargo, en los estudios filosóficos de Karl R. Popper (1902-1994), pensador que desde círculos marxistas como el de La Sorbonne había sido intencionadamente censurado, las *tipologías* buscadas ya habían aparecido. Su análisis sobre la *sociedad abierta* y la *cerrada*, junto a las diferentes relaciones humanas frente a la incertidumbre del *entorno* respondía al dilema de Goldmann, lo que Berenguer aplicaría directamente al estudio de las artes escénicas, abriendo una nueva perspectiva para la comprensión de la *génesis* artística. El segundo paso evolutivo para el *estructuralismo genético* vendría de la neurociencia. Lo que la *teoría de la génesis de la inteligencia* de Piaget supuso para Goldmann, se complementó en Berenguer con los descubrimientos de inicios del s. XX de los neuro-psicólogos Goldberg, Damasio y Rizzolatti respecto al funcionamiento cerebral –así mismo desarrollo de los planteamientos Piaget– con un resultado parejo a los movimientos humanos descritos por Popper, creando, por tanto, un campo de estudio complementario entre las Ciencias Sociales y la Neuropsicología. Como concluye Goldberg en su principal obra:

parece que existen fuertes similitudes entre la evolución del cerebro, de la sociedad y de los sistemas computacionales hechos por el hombre. Cada uno de ellos está caracterizado por una transición desde el principio modular de organización [la *sociedad cerrada* descrita por Popper] al principio gradienta y distribuido [la *sociedad abierta*]. En una etapa altamente evolucionada de este proceso emerge un sistema de control «ejecutivo» para poner riendas en la perspectiva de anarquía y caos, que paradójicamente aumenta con el aumento de complejidad de cualquier sistema. (Goldberg, 2008: 300)

Desde ahí se situó la *Teoría de Motivos y Estrategias* que Berenguer fue explicando y ampliando en sus cursos de Doctorado desde el año 2007, tanto en Alcalá como en diversas universidades dentro y fuera de España, llegando a ser editadas en DVD (Alba Peinado, 2009). Como Berenguer mismo presenta,

La propuesta de este trabajo se sitúa en el plano de los estudios culturales, dado el enfoque plural desde el que estudiamos la génesis de los lenguajes artísticos. El modelo teórico que utilizo aquí está en varios trabajos anteriores en los que el acercamiento filológico había dejado ya de ser eficaz, y lo sustituí por el modelo *Motivos y estrategias*. Precisamente, en mi opinión, fueron los lenguajes vanguardistas que estudié en mis primeros años de investigador, los que me dieron la posibilidad de intentar integrar lo que Lucien Goldman llamó la “creación cultural”, y que yo he procurado aclarar en mis escritos y en mi docencia. (Berenguer, 2012: 2)

Esta tesis doctoral aspira a ser la primera que aúna campos hasta hace poco desconectados de los estudios teatrales y que por tanto podría suponer una suerte de manual metodológico para futuras investigaciones, tanto en las artes escénicas, como en el resto de campos a los que proyecta dar respuesta la teoría de *Motivos y Estrategias*.

II. 2. OPCIONES METODOLÓGICAS Y CUESTIÓN BIBLIOGRÁFICA

Considerando que «une méthode se justifie dans la mesure où elle nous permettra de mieux comprendre les œuvres que nous nous proposons d'étudier» (Goldmann, 1959: 28) y que en una obra literaria «Il y a une *cohérence interne* d'un système conceptuel [...] cette cohérence fait qu'ils constituent des totalités dont les parties peuvent se comprendre l'une à partir de la l'autre et surtout à partir de la structure de l'ensemble» (Goldmann, 1980: 50), para el desarrollo de esta tesis se ha partido de una revisión de toda la obra artística de Angélica Liddell, incluido la inédita, literaria y gráfica, que la misma autora guardaba en su disco duro y que fue facilitada para este trabajo por ella misma. Ciertas obras como *El Jardín de las Madrágoras* o *La Pasión anotada de Nubila Wahlheim* (2002g) que la autora decía haber destruido, fueron conseguidas gracias a una investigación de campo de la que por petición de las fuentes se omite su procedencia. Otras piezas como *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), *El amor no se atreve a decir su nombre* (1994), *La Pecatriz* (2002h) o las obras para marionetas *La negrita de cartón* (1997b) y *La historia de los angelitos* (1997c) han resultado imposibles de hallar ante la negativa de la autora por mostrarlas, si bien se hace referencia a ellas con el fin de señalar el camino a futuros

investigadores sobre piezas a las que ellos sí acceden. Un caso particular fue el descubrimiento del poemario *Los deseos en Amherst* (2007f) que la autora cedió a un tercero, por primera vez, con motivo de este trabajo. A raíz de ello, fue intención de este autor promocionarlo para su publicación, tanto por su calidad literaria como por su valor imprescindible a la hora de comprender la obra teatral *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (2003c), piedra angular de toda la obra artística de Liddell. Mención aparte son las webs sobre las que Liddell, a veces casi a diario, vierte contenido y que también han ofrecido información relevante para la elaboración de esta tesis:

1. <http://www.angelicaliddell.com/> la única página web oficial de Liddell que abre con la frase «Angélica Liddell Hija de Puta (1966-2008)», fecha en la que sufriría su mayor desengaño amoroso. En ella están volcadas fotografías de sus obras desde el 2000 hasta el 2008, además de tres cuadernos gráficos también adjuntos en este trabajo. La web permanece inactiva desde el mismo 2008, si bien reconduce a los tres blogs desde los que Liddell ha ido actualizando información.
2. <http://miputaperrera.blogspot.com.es> blog que aparece y desaparece de la web de vez en cuando y en donde Liddell arroja sus reflexiones.
3. <http://solamentefotoss.blogspot.com.es/> desde donde Liddell cuelga con una frecuencia casi diaria autorretratos en diferentes hoteles del mundo. Sin que aún haya sido campo de estudio, a este ritmo es muy probable que Liddell logre superar al artista con mayor número de autorretratos, Rembrandt, seguido de Egon Schiele
4. <http://miputocalendario.blogspot.com.es/> desde donde anuncia todas las actuaciones de Atra Bilis y eventos en los que participa.

En lo relativo a lo publicado sobre Liddell, como autora en pleno apogeo y la multiplicación de información que suponen los nuevos sistemas de comunicación, cualquier intento de trazar una bibliografía periodística completa quedaría caduca nada más nacer. Sin embargo, se han cotejado todos los artículos y reseñas nacionales e internacionales sobre la autora hasta la primavera de 2013. Ello ha generado un número de entradas que sobrepasa a todas las bibliografías anteriores.

También se han considerado todos los trabajos académicos publicados hasta la primavera de 2013, entre los que destacan los de E. Garnier de la Universidad de Toulouse 2 quien en los últimos años se ha volcado en el estudio de la reciente obra de Liddell y a quien se debe la única jornada de estudios centrada específicamente en la autora⁴. También se ha tenido siempre presente la primera tesis doctoral sobre el tema, *El teatro de Angélica Liddell* de Ana Vidal (2010) cuya exposición sobre las influencias artísticas en Liddell ha sido una continua referencia para la *mediación estética* de este trabajo, si bien se ha diferido de la mayoría de las conclusiones de Vidal.

La obra de Liddell supone una respuesta al *entorno* en forma de *negación radical*, de ahí su tendencia *idealista* que es reivindicada explícitamente. Esta *negación* se mantiene en todas las obras aquí analizadas, se observa en las pasadas y tiene continuidad en las futuras. Asimismo dicha *negación* le hace volverse con igual *radicalidad* hacia su *Yo Individual*.

En el análisis de cada una de las siete piezas elegidas, se ha trazado una *cronología* respecto a las diferentes *mediaciones*, los *antecedentes* que dieron lugar a su *génesis* y la *recepción* que tuvieron sus estrenos. En la disección de las diferentes *estructuras* – argumental, explicativa y significativa– se ha valorado el plano *ideológico* que suponían bajo los parámetros de la *teoría de Motivos y Estrategias*. Los resultados se han vertido en un capítulo final que trata de dilucidar la *estrategia artística* de Liddell, tanto en su *génesis* como en los objetivos y dilemas que plantea.

Si la filosofía sociológica de Karl R. Popper y la Neurociencia son la base sobre la que se apoya la tesis, igual de fundamental ha sido su confluencia en el tratado sociológico de Hanna Arendt (1906-1975), *Los orígenes del totalitarismo*, en donde se ofrece una corroboración histórica a las propuestas de los anteriores. Mucho deben las conclusiones a este trabajo de Arendt de donde se han extraído continuas analogías que han dado respuestas a aspectos de la obra de Liddell que hasta la fecha han permanecido ignorados y que sin duda generarán controversia. También ha sido fundamental el reciente ensayo *El arte de Céline y su tiempo* (2012) de Michael Bounan que ha

⁴ Dicha evento fue realizado el 24/05/2012 bajo el título *Journée d'Etude: Le jeu du spectateur dans le théâtre d'Angélica Liddell*, organizado entre la Université de Toulouse Le Mirail y el Instituto Cervantes, con 8 ponencias y una mesa redonda.

ayudado a acotar la *estrategia artística* empleada por Liddell, de nuevo en convergencia con Arendt, Popper y Goldberg.

III. MEDIACIÓN PSICOSOCIAL

III. 1. FACTORES BIOGRÁFICOS EN ANGÉLICA LIDDELL

Angélica Catalina González Cano (Figueras, 1966), artísticamente conocida como Angélica Liddell, nace en plena dictadura franquista dentro de una familia afín al régimen de la que ella es hija única. Su vida transcurre bajo continuos traslados geográficos, debido al oficio militar de su padre. Según los datos que se conocen, tras una estancia en Figueras, su progenitor es trasladado

a un pueblo de Valencia donde nos dieron casa en una especie de campamento en el que a menudo salían a relucir las pistolas: hubo intentos de suicidio, suboficiales que asesinaron al jefe, mandos que mataron a sus esposas, balas perdidas... Incluso un coronel que arrestó a su bicicleta y la encadenó. Era un mundo de locos donde '¡que le mato!' y '¡si viene le pego un tiro!' eran frases de lo más cotidianas. (Vallejo, *El País*, 20/09/02)

Posteriormente recalca en Burgos y estudia en un colegio de monjas. En otra entrevista, Liddell evoca la influencia militar de su casa:

Mi padre es militar y hemos hecho todo el itinerario: nací en Girona, nos fuimos a Valencia, a Burgos, a Madrid...[...] Crecer así es fatal. Vivía en campamentos militares y, en cuanto me establecía, me iba. Era algo delirante. No veía más que gente con uniforme y pistolas. Ese ambiente cuartelario, duro, más o menos violento... ¡vaya sitio para una niña! (Ruíz-Gálvez, *El País*, 2007).

Según cuenta Angélica (Liddell, *Entrevista personal*, 2007), los veranos se relaja de ese ambiente en la casa de su abuela materna en Santibáñez del Bajo, un pequeño pueblecito situado en Las Hurdes, provincia de Cáceres, en el que en los años setenta aún carecían de agua caliente, cuarto de baño o carretera asfaltada para su acceso, por lo que la pobreza y la endogamia de sus habitantes seguía abocando al pueblo a un paisaje desolador. Aunque en 1976 se produce un nuevo intento de desarrollo, el Plan Hurdes de Fraga Iribarne, no tarda en descubrirse el poco efecto en la comarca. Crece, como nunca, la despoblación y los incendios forestales la arrasan. A este pueblo acudía la pequeña Angélica Catalina, investida por su madre con el título de niña pudiente y con estudios. Liddell recuerda sus juegos de infancia junto a niños enanos, cretinos, deformes y deficientes mentales –algo que se daba en una proporción altísima en la zona debido a la endogamia– le hicieron familiarise con lo monstruoso (*Ibid.*).

A los incesantes traslados que le impedían desarrollar relaciones estables con otras niñas de su edad, durante su adolescencia se le añadieron problemas de salud física y psicológica, estos últimos probablemente a causa de esa carencia afectiva necesaria en las relaciones de la infancia y adolescencia:

En esa época, mi vida era un desastre debido a los continuos traslados a distintas ciudades que teníamos que hacer a causa del trabajo de mi padre, que era militar. Cuando tenía trece años nos fuimos de Valencia, donde vivíamos en el campo y tenía a mis amigas. Fue una época complicada. Pasé la adolescencia entre médicos. Tuve una úlcera sangrante, algo muy inusual a esa edad, y sufrí una fuerte depresión. Lo recuerdo como mi etapa más angustiada y triste. (Javier Montero, 2008: 68)

El universo que recorre la infancia y adolescencia de Liddell estará formado por el rigor de la religión católica, la convivencia con en el estamento militar, la imposibilidad de mantener amistades fijas y la confrontación con la pobreza y la deformidad física, desde el sentimiento de superioridad burguesa inculcado por su madre (Liddell, *Entrevista personal*, 2007). Por todas aquellas *mediaciones* que limitaban el desarrollo de su *Yo*, Liddell buscó su *perspectiva vital* creando un universo imaginario al margen de dichas *mediaciones*, una posición que le permitiera expandir su *Yo Individual*. Así, cuenta que escribió sus primeros textos teatrales a los quince años:

Yo no sé por que razón, nunca sabe uno sobre los orígenes de las cosas, nunca es capaz de tenerlos claro, pero la verdad es que a mi me gustaba mucho dialogar con Dios. Yo estudiaba en colegios de monjas y mantenía unos diálogos con Dios a diario y por las noches hablaba con Dios, me hacía entrevistas y yo le contestaba. Además tenía un evidente deseo por los milagros, para que me ocurrieran cosas fantásticas y metía manzanas en el agua bendita para ver qué sucedía, si pasaban cosas extraordinarias. Pero esos diálogos con Dios tuvieron después sus frutos porque mi primera manera de expresarme fue cuando tenía quince años y escribía unas obras que eran unos melodramas de ciento y pico páginas y me empecé a expresar mediante diálogos, y parece que aquellos diálogos místicos tuvieron mucho que ver, porque era la forma en la que yo me sentía más cómoda. O sea el teatro surge de mí a través de la palabra. (Entrevista a Angélica Liddell, *Artez*. Junio, 2008).

Siguiendo su interés por el universo imaginario del *Yo*, tras completar el instituto en 1984, se instala en Madrid para cursar Psicología en la Universidad Autónoma. Influenciada por el crecimiento de los grupos teatrales aficionados, encuentra valor para apostar por su vocación teatral y también se matricula en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD):

Yo soy vocacional como las monjas. Yo soy de las de vocación de toda la vida. Llego a Madrid muy joven, con diecisiete años, cuando el boom de los grupos en los centros culturales y busco un grupo para hacer teatro, en compañías aficionadas y acabo matriculándome en la Resad. Aparte sigo estudiando mi carrera de psicología, porque entonces no estaba tan bien visto

estudiar teatro, éramos cuatro chalados, sin tantas ambiciones como ahora. Y entré en la Resad cuando la escuela estaba en el Teatro Real, donde convivíamos allí todos, bailarines, músicos, en un edificio que amenazaba ruina. Después ya nos desplazamos a la plaza de Ramales. (Ibíd.)

De estos estudios, únicamente se licenciaria de Psicología en 1988⁵. Posteriormente denostaría ambos en coherencia con su discurso de *negación*:

Mira mis cinco años en Psicología: tiempo perdido. Hay una cultura aventada por los grandes medios y los grandes capitales, que están creando una sociedad a su medida, alienada, masificada y apática: un mercado. Se invierte mucho en homogeneizar las conductas. Por eso reivindico al individuo, al capitán Ahab frente a las opiniones generales. (Vallejo, *El País*, 17/10/2009)

Y sobre la RESAD:

Tuve que soportar varios años a esa pandilla de vanidosos, qué horror. Eso es el patíbulo de la imaginación. La Resad masaca cualquier indicio de talento. Es un lugar insano. Una fábrica de trepas y garrapatas que quieres atajar por el camino más corto para llegar al éxito. No me interesa ninguno de ellos. Es una mafia infectada de prejuicios, tanto alumnos como profesores. Mi idea del teatro es exactamente la opuesta. (Lucas, *El Mundo*. 03/02/2008).

Ó

En la Resad empecé a odiar el teatro, me ha parecido siempre una reserva de la mediocridad. Aniquilé del plan de estudios a la gente que estaba haciendo lo mejor, lo más nuevo, a gente como Rodrigo García o Carlos Marqueríe, por poner unos ejemplos, los que hacían propuestas más innovadoras. Los sacaron de un plumazo, y no los han incluido todavía como referentes y muchos de los alumnos todavía no se han enterado ni los conocen.

Pero ¿existían o existen otras referencias más asimiladas?

Los estudiantes ni los conocían ni eran referencias artísticas. Y te encuentras con una mediocridad absoluta y unas imitaciones de lo que debe ser el teatro. Así de crudo, lo que debe ser. Yo estudié con Jorge Eines, y aquello acabó como el rosario de la aurora. Tuve otros profesores, pero tampoco acabaron por interesarme. Pero bueno, lo que pasa es que yo detesto el teatro. Y ahí se incluye la Resad y se incluyen muchas cosas. Mira, deberían pagarnos a gente como yo para que hablásemos mal de la Resad. La gente vive en la autocomplacencia y en el autobombo. (Entrevista a Angélica Liddell, *Artez*, Junio, 2008).

En el mismo año en que termina con sus estudios escribe su primer texto teatral, *Greta quiere suicidarse* (1989), con el que recibe el Premio VIII Certámenes literarios nacionales «Ciudad de Alcorcón». Dos años después escribiría *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), texto a día de hoy inédito y que posteriormente sería calificado por su autora de «producto de una mala digestión del cine de Peter Greenaway» (Vallejo, *El País*, 20/09/02). Vendrían dos obras más, *El jardín de las mandrágoras* (1991), escrita en 1991, y *La cuarta rosa* (1992), en 1992. En ese mismo año, tiempo de las Olimpiadas de Barcelona e inicio de la primera crisis económica de la democracia, Angélica se inscribe en un taller de dramaturgia impartido por el autor chileno Marco

⁵ En la glosa biográfica de Vidal, no es cierta la afirmación de que Liddell se matriculara en Psicología a causa del desencanto con sus estudios de Arte Dramático (Vidal, 2010: 19), interpretación que sin embargo se ajusta a la perfección con la intención contestataria de Liddell y que parece responder a una suerte de modificación del propio universo imaginario de la autora.

Antonio de la Parra que duraría desde marzo de 1992 hasta mayo de 1993 (de la Parra, 1993: 7), y al que también asistirían Juan Mayorga, J.R. Fernández y Yolanda Pallín. Al terminarlo, vería la luz su primera publicación, *Leda* (1993a), escrita bajo la tutoría del propio taller, y en donde Angélica utilizaría por primera vez el apodo de Liddell Zoo, nombre artístico para toda su creación posterior (Vallejo, *El País*, 20/09/02).

Fotocopia del programa de mano original del estreno de *El Jardín de las Mandrágoras* de 1992 con presentación de Lourdes Ortiz.

Con la ayuda de un grupo de actores cercanos y aún sin conocer a Gumersindo Puche⁶, Liddell funda la Cía. Atra Bilis. Con ellos produce *El jardín de las mandrágoras*, estrenada el 27 de mayo de 1993, en la Sala Ensayo 100 de Madrid, con ayuda de la RESAD; como figura en los agradecimientos del programa de la obra. Lourdes Ortiz, profesora de aquella institución, firma el programa con una prometedora semblanza. Para la ficha técnica, Angélica usa su nuevo apodo en el apartado de dramaturga, pero mantiene su identidad en los apartados de directora y actriz. De Lourdes Ortiz proviene el único recuerdo positivo de su paso por la RESAD, «creo que fue ella la persona de la que más aprendí, la que más influyó en mi posterior desarrollo, la que más fortaleza, más instrucción me dio para seguir mi propio camino» (Entrevista a Angélica Liddell. *Artez*, Junio, 2008).

Por disensiones con Liddell, ninguno de ellos repetiría con Atra Bilis, excepto Bolívar que formaría parte del reparto de la siguiente producción, *Dolorosa* (2003a), en donde ya sí se incorporaría la nueva pareja de Angélica, un joven Gumersindo Puche Esteban (1973) que contaba con 20 años, siete menos que Liddell. Aunque Bolívar formaría parte del reparto de *La Cuarta rosa* (2002), que dirigiera Fernando Incera en 1996 con producción de Atra Bilis, Liddell lo apartaría de sus creaciones⁷ y del organigrama de Atra Bilis. Posteriormente, tras el montaje de *Dolorosa*, Atra Bilis quedaría prácticamente desaparecida.

⁶ Otro error en la glosa biográfica de Vidal cuando afirma que Atra Bilis fue fundada por ambos (Vidal, 2010: 20)

⁷ En las reuniones mantenidas con Liddell en 2007, Angélica Liddell ofreció al autor de esta tesis formar parte del equipo de la producción de *Perro Muerto en tintorería* del CDN, en la que Bolívar formó parte. Al ser preguntada por ello, Liddell aludió a que de alguna manera Bolívar se merecía recibir el éxito de Atra Bilis en el CDN. (Liddell, *Entrevista personal*, 2007).

Al siguiente año, en 1994, Liddell recibiría su primera subvención, la Beca para la escritura teatral de la Comunidad de Madrid con el objeto de escribir el texto *El amor no se atreve a decir su nombre* (1994), pieza que también permanece inédita hasta la fecha. En 1995 parece haber tenido un año de sequía creadora, sin que conste trabajo alguno, al tiempo que según declaraciones de la propia autora, tanto Puche como Liddell habían tomado la decisión de no ganarse la vida con un trabajo no relacionado con el Arte Dramático, una decisión radicalmente vocacional pero que limitaba mucho su *sostenibilidad*.

En aquel año Liddell escribiría *Suicidio de amor por un difunto desconocido* (2002a), que se leería un año más tarde en la SGAE de Madrid, dirigida por Ernesto Caballero, y *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas* (1996), estrenada en 2002 en la Sala la Grada de Madrid, en versión de Mateo Feijóo, amigo personal de Liddell. Precisamente Feijóo, en ese mismo 1996, formaría parte del reparto del estreno de *Leda* en la RESAD, como proyecto final de carrera de Oscar G. Villegas, futuro director de *Haemorroísa* (2001b). Sin embargo, ante la imposibilidad de conseguir fondos para un próximo montaje con Atra Bilis, Liddell y Puche se trasladan a Mallorca con el fin de trabajar como animadores y artesanos. En aquella estancia les llegaría su primer gran varapalo cuando, tras haber invertido el verano realizando máscaras, sufren una estafa y se ven abocados a regresar a Madrid con las manos vacías y alimentando el odio y la desconfianza contra «cualquier cosa que tenga que ver con lo humano», como repetirá quince años más tarde con motivo del estreno de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* (*Un proyecto de alfabetización*) (Liddell, 2011d) sus obras serán

una venganza contra el fraude de la vida y contra sus putadas [...] Adoro la venganza y tengo una capacidad de odiar infinita [...] Mi nueva obra habla de la inocencia masacrada, cuya consecuencia es la desconfianza en el prójimo. Hablo de sentir cómo se desprende de nosotros la idea de pertenencia a cualquier cosa que tenga que ver con lo humano. (Torres, *El País*, 21/05/2011).

Este tipo de experiencias se sintetizan en no lograr del *entorno* la *perspectiva vital* esperada, lo que irá fomentando en Liddell y Puche un sentido de *marginación* que encontrará en el teatro el terreno mágico para el desarrollo de su propia tribu, Atra Bilis, estructura desde donde incursionar en busca de «venganza»; como se verá, sinónimo de éxito según la *perspectiva liddelliana*.

Ya en la capital, pasan el otoño de 1996 y todo 1997 trabajando en el parque del Retiro de Madrid, al que diariamente acudían a las 7 de la mañana para reservar sitio y actuar junto al estanque. Su primer montaje callejero se titularía *La negrita de cartón* (1997b). En él, Angélica manipulaba una figura hecha con cartones mientras Gumersindo Puche tocaba el clarinete. Varios meses después reinvertirían los beneficios en realizar *La historia de los angelitos* (1997c), una pieza de títeres para niños que sustentaría la economía de la pareja el resto del año. De aquella época, Liddell contaría:

Estuve seis años en Port Aventura, haciendo un espectáculo de títeres vestida de china y otro con una faldita hawaiana. Así pagaba el alquiler. Íbamos a salto de mata. Estuve un año en el Retiro contando cuentos y pasando la gorra. Había que levantarse a las siete. Dejábamos todos los trastos puestos, para que no nos los quitaran -las reglas de la calle no son nada románticas-, e íbamos al Museo del Prado para estar calentitos viendo cuadros. (Ruiz-Gálvez, *El País*, 27/12/2007).

Este tiempo de pobreza también se reflejaría en la obra la pieza *Menos muertos* (1997a), aún inédita y que, dos años más tarde, conformaría el primer grupo dramático de Liddell, *La Trilogía de los desechables*, pieza que la autora entregó para la realización de esta tesis doctoral. Asimismo, esta época encuentra eco en *Haemorroísa* (2001b) y en *Mi relación con la comida* (2005a), en donde las alusiones a un apartamento plagado de cucarachas y al racionamiento son continuados.

Con el teatro callejero se despertaría en Liddell el interés por los objetos en la escena, una constante estética desde entonces y que marcaría el otro texto dramático escrito en 1997, *Frankenstein* (2009b). Tras cuatro años sin montar nada por falta de producción, el estreno de *Frankenstein* en 1998 supuso la refundación de Atra Bilis, esta vez como binomio Liddell-Puche, y el primer éxito para Liddell dentro del circuito de teatro alternativo de Madrid, ya que la pieza de mantendría en cartel cuatro semanas, a lo que se suman bolos en Barcelona y Tenerife (Vid. Bibliografía: reseñas y críticas de 1998). Ese mismo año escribiría *Ramargo y recordada y la voluntad de los insectos* (1998a), segunda parte de *La Trilogía de los desechables* y *La falsa suicida* (2003b), todo ello mientras se sostenía gracias al Parque Temático de Port Aventura, en donde interpretaba a una Chinita todos los veranos hasta 2003, de donde saldría el dinero para que Atra Bilis se costease sus montajes. En 1999 terminaría de escribir *Agua y limonada en el Madison Square Garden* (1999a), última parte de *La Trilogía de los desechables*, y la primera versión de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2002b). Esta última ha

estado colgada en la web del Banco de Textos del Romea durante largo tiempo, además de ser la primera obra que le seleccionara el CDN con el objeto de optar al banco de textos, esta vez, de la Red de Teatros Europeos.

Durante ese año trabajaría en el montaje de *La Falsa Suicida* con estreno el 7 de enero del 2000, manteniéndose en la Cuarta Pared de Madrid el resto del mes. Con este montaje, Liddell recibiría la peor crítica de su carrera, algo que asumiría como otra violenta *agresión* del *entorno* a la *perspectiva vital* a la que aspiraba, además de marcar el sentido de su siguiente texto, *El Matrimonio Palavrakis*. Escrito en el 2000, fue considerado por sus compañeros de profesión como aquel que la situaba «en la primera línea de la escritura actual» (Víllora, *ABC*, 26/02/01), aunque no se viera recompensada ni en público ni en subvenciones.

Es destacable que no fue hasta el 22 de febrero del 2000 en que la pareja se constituyó legalmente como empresa, Iaquinandí S.L., según reza la Constitución de la Sociedad Limitada adjunta al Dossier presentado por Atra Bilis para «Ayudas a la Producción Teatral 2003, Hysterica Passio», facilitado por la autora para la realización de este trabajo y en el que figura Puche como único titular de la empresa, sin mención alguna a Angélica⁸. Este hecho marca el momento en el que Atra Bilis comienza a solicitar ayudas públicas y a plantearse facturar como empresa. Asimismo, sería a partir de *El Matrimonio Palavrakis* cuando la creación de Liddell da un salto de calidad que vería su recompensa con el Premio Casa de América Festival Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora, junto a un monográfico sobre su obra en el Festival Escena Contemporánea en 2003, momento en el que Atra Bilis comienza a ser la principal fuente de ingresos de Puche y Liddell. A ello le seguirían uno o dos montajes al año, en lo que sería el inicio de temas sociopolíticos, además del principio de entrevistas y reportajes en la prensa generalista, una subida de público y número de representaciones y una media de premio por año, así hasta que el boca a boca hiciera asistir a Gerardo Vera, entonces director del Centro Dramático Español, a uno de los montajes de Liddell –*Y como no se pudo.... Blancanieves* (2004c)– y ofrecerles una producción dentro del Centro Dramático Nacional. Precisamente este encuentro CDN-Atra Bilis sería la base

⁸ Por obvios motivos legales no se reproduce en esta tesis dicha Constitución ya que contiene datos administrativos sensibles.

de *Mi relación con la comida* (2005a), obra con la que Liddell recibiría en 2004 su siguiente reconocimiento: el Premio SGAE de Teatro 2004. En 2005 llegaría el Premio Ojo Crítico Segundo Milenio 2005 en reconocimiento a su trayectoria y ya, a finales de 2007, su estreno en el CDN con una nueva y definitiva versión de aquel *Perro muerto en tintorería: los fuertes* de 1998 –con el que ganaría el Premio Notodo del Público al Mejor Espectáculo 2007–, y una reposición de *El Año de Ricardo*, que saltaría de estar programada en una sala de la red alternativa como la Cuarta Pared, al teatro Valle-Inclán del CDN, en una acción inédita, antes y después, en la Historia del teatro español. Esta obra le otorgaría el Premio Caja España de Teatro Breve 2005, con la publicación de la obra, y el premio Valle-Inclán de *El Cultural* de *El Mundo* dotado con 50.000€, máxima cuantía de un premio teatral en España. En ese mismo año, recibiría el Accésit del Premio Lope de Vega 2007 por *Belgrado* (2008a), obra aún inédita en los escenarios.

El hito en su carrera llegaría con el debut en el 64 Festival d'Avignon en 2010 con *La Casa de la fuerza* (2011a), recibiendo un éxito arrollador de quince minutos de aplausos de media, lo que se tradujo en dos páginas en el diario *Libération* (Solis, 2010a y b) y dos críticas más en los días siguientes (Solis, 2010 c y d). Este éxito es resumido por Garnier (2011),

La France l'a réellement découvert à l'occasion du festival d'Avignon 2010, où deux de ses spectacles étaient programmés dans le In. La presse titrait alors : « Le choc Liddell » (Le Nouvel Observateur, Odile Quirot, 13/07/10), « Une Espagnole en colère » (Le Monde, Brigitte Salino, 13/07/10), « Angélica Liddell décoiffe la programmation » (Rue 89, Jean-Pierre Thibaudat, 20/07/2010), « Avignon découvre le théâtre de la douleur » (Le Point, AFP, 11/07/10), « Coups de corps à Avignon » (Libération, Marie-Christine Vernay, 13/07/10), « L'ouragan venu d'Espagne » (Jean-Pierre Thibaudat, Rue 89, 26/07/10), « Le beau bordel d'Angélica Liddell » (Télérama, Daniel Conrod, 16/07/10), etc.

En lo personal, en 2008 Liddell rompería su relación sentimental con Puche para mantener otra con el performer David Fernández (Vidal, 2010: 284), experiencia que contaría en tres espectáculos: *Anfaegtelse* (2011a), estrenado en la sala DT durante la Noche en Blanco del 2008 –de nuevo una suerte de venganza contra su madre al tiempo que un guiño amoroso–; y *Venecia* (2009a) –narración de la ruptura de la relación y que posteriormente sería la base para *La casa de la fuerza* (2011a)–. En este tiempo Puche no formaría parte de ningún reparto, aunque mantendría su función de productor en Atrabilis hasta *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabetisation* (2011d), en donde retomaría su labor de actor, figurando en la ficha artística con el

seudónimo kierkegaardiano de Johannes de Silentio. Ese mismo año Liddell recibiría el Premio Nacional de Literatura Dramática 2012 por la publicación de *La casa de la fuerza* (2011a) en la editorial La Uña Rota. Asimismo, tras la separación de Fernández en 2008, a través de *miputaperrera.blogspot.com.es* se ha podido seguir el progresivo aislamiento de Liddell y su rechazo a todo el *entorno* al que acusa de persecución contra ella, planteando una suerte de panorámica apocalíptica de todo lo que la rodea, al tiempo que la demanda mediática sobre su obra, cada vez más identificada con ella misma, no ha cesado de crecer.

III. 2. FACTORES HISTÓRICOS

Liddell nace dentro de la oligarquía militar española en un tiempo en el que esta pasa de gozar del privilegio de los vencedores afines al régimen, a sufrir una *Transición* para lo que no todos estaban preparados y que, inevitablemente, supuso cierta pérdida de privilegios para algunos sectores, principalmente aquellos que no supieron adaptarse a los nuevos condicionantes. Este grupo estaba formado por individuos educados en valores tribales de carácter racial, nacionalista, bélico o de exclusión religiosa, con una jerarquía inamovible, que formalizaban sus estructuras mediante un código ritual propio, en su mayoría adoptado del Falangista.

Con la apertura de España hacia los valores fundacionales de la contemporaneidad (Berenguer, 2007: 7), el país comenzó a ofrecer, especialmente en los primeros años de la democracia, un alto grado de incertidumbre, «la tensión de la civilización» (Popper, 2006: 192) que exigía de los españoles una inédita *responsabilidad* individual frente al derrumbe de gran parte de los códigos totalitarios que les habían regido:

Esta tensión, esta inquietud son consecuencia de la caída de la sociedad cerrada [...] especialmente en épocas de cambios sociales. Es la tensión creada por el esfuerzo que nos exige permanentemente la vida en una sociedad abierta y parcialmente abstracta, por el afán de ser racionales, de superar por lo menos algunas de nuestras necesidades sociales emocionales, de cuidarnos nosotros solos y de aceptar responsabilidades. [...] Claro está que tal tensión fue experimentada con más fuerza por las clases privilegiadas –seriamente amenazadas ahora– (Popper, 2006: 192-93),

especialmente en el grupo que mejor se había acomodado tras la Guerra Civil y para quienes era algo inédito el cuestionamiento de su primacía natural. Si bien ya hacía tiempo que había perdido el empuje fascista de la primera década del Franquismo, se

compartía una fuerte influencia *antidreyfusiana* (Arendt, 2006: 174) que les hacía rechazar «que la democracia y la libertad, la igualdad y la justicia, podían ser defendidas o realizadas bajo la República» (*Ibíd.*) o un sistema próximo de sufragio universal, lo que en gran medida favoreció el establecimiento de la monarquía. De ahí que tuvieran una visión generalizada del cambiante *entorno* de la Transición española como un *agresor* a su *perspectiva vital* y una concepción estática de la sociedad.

Si bien muchos militares fueron *integrándose* –en diversos grados–, a la vez que la propia democracia española rebajaba sus expectativas iniciales con una Constitución repleta de concesiones al antiguo régimen, un numeroso grupo de militares reaccionaría rechazando la totalidad del proceso democrático constituyente, lo que provocaría su aislamiento voluntario al negarse a la *integración*. Los militares de más bajo rango, la parte baja del escalafón profesional e intelectual, no comprendieron bien el nuevo sistema de la Transición que, muy por el contrario de lo que ellos percibían, en realidad se trataba de la continuidad del Franquismo tal y como lo había ideado el Caudillo: volver al sistema de la Restauración en el que él se había educado; devolver la monarquía y mantener una clase política que gestionara el nuevo régimen (Berenguer, 2013).

Las presiones del momento empujaron a los políticos franquistas a abrir el marco, aunque guardando la esencia, al tiempo que exigían a los partidos políticos el juego dentro de las reglas del sistema. PSOE y PC, así como los nacionalistas, aceptaron sus reglas pensando que el sentido y desarrollo de la democracia acabarían moldeando un sistema auténtico de libertades (*Ibíd.*).

Sin embargo, otra herencia del franquismo sería la corrupción⁹, que también entró como regla de juego. Los demócratas calcularon mal. No sólo no crearon una verdadera democracia sino que el modelo franquista los contaminó de sus células cancerosas, cuyas consecuencias llenan las portadas de los periódicos españoles de la actualidad. Por ello, durante la Transición, los militares que entendieron el nuevo juego de poder, se integraron al proceso y lo controlaron a su favor, mientras que el sector más bajo y

⁹ Vid. «General Varela (2 millones)» de M. Oppenheimer en *El País*, 01/06/2013. [URL] http://cultura.elPaís.com/cultura/2013/06/01/actualidad/1370105485_283805.html [Consulta: 01/06/2013]

menos inteligente se lanzó a una campaña nacionalista que los abocaría a una frustración y aislamiento cada vez mayor, poniendo en riesgo la *sostenibilidad* de su *perspectiva vital*. Fruto de ello fue el intento de golpe de estado del 23F, reacción violenta paralela a la continuidad del terrorismo nacionalista vasco de ETA, grupo con el que en realidad compartían *motivos*. Las acciones violentas disidentes que pretendían derrocar la totalidad del *sistema*, ya fueran de unos o de otros, conllevaron precisamente la desaparición de sus *módulos marginales*, ya fuera por su ingreso en prisión, la relegación de funciones ejecutivas —en el caso de los militares de más alto rango—, o la simple extinción ejecutiva por edad.

Resulta significativo que habiéndose criado en un *entorno* con tal *estructura cerrada*, la primera acción de Liddell al emanciparse y exponerse a un Madrid recién abierto, no supusiera una *integración* o una ampliación —experiencias en el extranjero— para mejorar su capacidad de gestión de las situaciones cambiantes, sino que reaccionara generando una *estructura* también cerrada y de tendencia *ceremonial* como Atra Bilis. Precisamente en el ritual teatral encontró Liddell un método para encarar la emancipación del hogar militar hacia una sociedad en constante cambio, como la española de finales de los ochenta y noventa: «Rodeado de enemigos y de fuerzas mágicas peligrosas y aun hostiles, se siente en el seno de su comunidad tribal como un niño en el de su familia u hogar» (Popper, 2006: 193).

Cuando sólo lleva un año estudiando, el 9 de noviembre de 1989 el Consejo de Ministros de la República Democrática de Alemania decide autorizar todos los viajes al extranjero: cae el muro de Berlín y con él la utopía comunista (Fullat, 2002: 24). El Capitalismo comienza a extenderse de una manera global, mientras los sectores de la izquierda van perdiendo confianza en sus discursos al destaparse la dura represión practicada por las dictaduras comunistas. El Capitalismo tecnológico se impone como una suerte de tecnócrata imparable que neutraliza a las ideologías clásicas, abriendo paso a una política de aparente libre mercado, identificando este con los *valores fundacionales* de la democracia en un

círculo de manipulación y de necesidad donde la unidad del sistema se afianza cada vez más. Pero no se dice que el ambiente en el que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma. La racionalidad técnica es

hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma. (Adorno & Horkheimer, 1944: 34).

Esta doble acción tendrá sus consecuencias: en un primer momento haciendo asumir al individuo *ideológico* que todo intento de reforma del *sistema* es inútil, alienándolo dentro de la *sociedad de consumo* para, más adelante –principalmente tras los acontecimientos del 11S– provocar en él posturas en las que plantearse la destrucción total del *sistema* que lo ha mantenido alienado –o que él mismo no ha sido capaz de gestionar de otra manera que no fuera la alienación– y que no da respuesta a las necesidades humanas.

En España, la caída del muro de Berlín repercute en la renuncia progresiva del PSOE a un ideario marxista de plusvalía. Sin embargo, a pesar de haber sufrido una huelga general y las críticas por el ingreso de España en la OTAN, en 1990 el PSOE revalida su gobierno con mayoría absoluta, en una legislatura marcada por los primeros casos de corrupción: Filesa, el tráfico de influencias del hermano del Vicepresidente del Gobierno Alfonso Guerra y el GAL, un grupo contraterrorista creado y financiado por el gobierno. La imagen de modernización mostrada en eventos como los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla de 1992, termina con un país sumido en una crisis económica que aporta la cifra de tres millones de desempleados (Ocaña, 2011).

En la política escénica, el gobierno de González emprende una reforma desde su llegada al poder acorde con la absolución de toda propuesta de tendencia *ideológica* como las que operaban en el sector disidente del Régimen Franquista:

En el campo teatral se apostó y fuerte por afianzar en nuestro país un determinado modelo de teatro público [...] Un rasgo hay, sin embargo, en este modelo teatral de los ochenta, que ha de ser destacado. Y mucho. Me refiero a la implicación del proyecto en la batalla por la modernidad, que caracterizó la política cultural socialista de los ochenta. Significaba esto, ya lo sabemos, desde abjurar de la tradición progresista española (el vergonzoso episodio del II Congreso de intelectuales en defensa de la cultura, celebrado en Valencia en 1987, cincuenta años después del primero), hasta volver la espalda a autores, obras y tendencias de los setenta plagado de (molestas) referencias al franquismo y a la lucha antifranquista y con muy pocas connotaciones europeístas, que era lo que interesaba a las instituciones. (Sirera, 2000: 89)

Fermín Cabal, uno de los autores que intentaron abrirse camino en la época, describe el sector teatral en los siguiente términos: «Un teatro cortesano de aire babilónico, apto para satisfacer los caprichitos de artista de los privilegiados, pero estéril a la hora de la creación viva y, por tanto, enemigo de la dramaturgia nacional» (Cabal, 1996: 430).

Ante tal situación se entiende que una autora de tendencia *disidente* como Angélica Liddell tardase en encontrar un modelo teatral para su desarrollo en Madrid y su primer intento dramático fuese una obra como *Greta quiere suicidarse* (Liddell, 1988), inspirada en las teleseries, si bien ya con los motivos suicidas y apocalípticos como reivindicación de un *Yo* vapuleado por el *entorno*.

A partir de la crisis económica de 1992 los teatros estatales españoles sufren un fuerte ajuste presupuestario que, entre otras cosas, da lugar en 1994¹⁰ a la desaparición del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE), cuya función era precisamente dar cabida a creadores jóvenes como Liddell. Sin embargo, y mientras los teatros comerciales caían en picado, un grupo de creadores minoritarios, con la firme intención de promocionar propuestas escénicas más arriesgadas a las que admitía el teatro mayoritario, van abriendo en Madrid las salas teatrales que finalmente conformarían la Red de Teatros Alternativos en aquel crítico año 92: El Teatro Pradillo (1990), Cuarta Pared (1992), Ensayo 100 (1989) y Sala Triángulo (1988). Esto sería el principio de una expansión de lo que vino a llamarse Teatros Alternativos, a los que se sumarían El Canto de la Cabra (1994) y La Nave de Cambaleo (1996)¹¹.

Ya en 1996, con una grave crisis económica aún en sus espaldas, la corrupción y la dura campaña lanzada desde la oposición, el PSOE se vería obligado a convocar unas que perdería, alzando ganador a José María Aznar. Con el PP, lo que había sido un inicio en las políticas de economía liberal emprendidas por los socialistas, se incrementaría, siempre influenciadas por la *mediación* de la corrupción franquista en una suerte de colaboración entre políticos, empresas y bancos que florecieron con el boom de la construcción, y cuyas consecuencias no llegarían hasta la actualidad, si bien en aquel momento producirían un descenso del paro que reactivó la economía y logró que España entrara en el Euro en 1999.

Ante este panorama de renuncia a incidir en lo sociopolítico, los creadores escénicos españoles se centrarían en el *Yo Individual* que parece no encontrar su lugar en un

¹⁰ CDN, «Historia» en *Centro Dramático Nacional*, [URL] , <http://cdn.mcu.es/tvi.php?leng=es> [Consulta: 28 de octubre 2006]

¹¹ RTA, «Madrid: Salas» en Red de Teatros Alternativos, [URL] , <http://www.redteatrosalternativos.com/red/> [Consulta: 28 de octubre 2006]

sistema que tampoco sabe cómo gestionar. En esto, el teatro de Angélica Liddell no sería una excepción.

Aznar repetiría victoria en el 2000, pero esta vez con mayoría absoluta. Su segundo mandato traería consigo la radicalización en sus posturas liberales y un papel protagonista de España en los principales conflictos bélicos internacionales (Ocaña, 2011) que despertarían a sectores contestatarios hasta el momento inexistentes y que supondría varios años después, el fin del mandato Popular y el regreso del PSOE. En este momento se produciría el cambio de temáticas en el teatro de Liddell, con propuestas radicales que tocaban temas candentes como la inmigración y las guerras que volvían a reproducirse tras el 11S.

Con una primera legislatura plagada de ilusión por la aprobación de un paquete de leyes liberales sobre el matrimonio homosexual, el aborto y medidas de ayuda social, sumado al posicionamiento explícito contra la política exterior del gobierno de George W. Bush, el PSOE parecía volver a apaciguar a toda aquella disidencia ideológica surgida en tiempos de Aznar. Es el tiempo en el que Liddell comienza a recibir reconocimiento a un trabajo artístico que se ha abierto a temáticas de índole global como *El Año de Ricardo* o *Belgrado*.

Con la llegada de una nueva crisis económica en su segunda legislatura, añadido al nuevo desencanto de quienes esperaban un mayor espíritu reformista en el PSOE, toman las plazas una serie de manifestaciones espontáneas que terminan agrupándose en lo que se llamaría 15M y que mezclan individuos y colectivos de todos los sectores sociales sin faltar uno, incluido corpúsculos falangistas, aunque desde el PP –y grupos mediáticos afines– hayan tratado de identificar este movimiento con Izquierda Unida o incluso con las Juventudes del Partido Socialista (Martín Patino, 2013). En su ideario, a día de hoy en evolución, se debate entre dos tendencias. La primera perseguiría una reforma constitucional gradual para establecer una Democracia Participativa y posteriormente replantear el *sistema* bancario. La segunda propone una ruptura absoluta y no gradual del *sistema*, si bien esta última es continuamente superada por la otra. Sin embargo, actualmente no se acierta a definir un movimiento que precisamente funciona por su ataque a la homogeneidad de propuestas, característica típica de los partidos políticos y

que en alguna de sus expresiones más radicales guarda factores similares a los movimientos sociales descritos por Arendt en el clima de Entreguerra (Vid. Arendt, 2006: 443). Sin pretensión de lanzar profecía alguna, estas coincidencias resultan significativas para la comprensión del último teatro de Liddell, que no puede estudiarse ajeno al hecho de que tan sólo cuatro días después de iniciarse la concentración que dio lugar al 15M, el 19 de mayo, Liddell estrenaba en Madrid *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabetisation*. Tras los aplausos finales, un grito repentino proclamaba «¡todos a la Puerta del Sol!» (Vallejo, *El País*, 22/05/2011).

En definitiva, las propuestas radicales de Liddell han ofrecido y continúan ofreciendo respuestas *significativas* al desencanto de una gran parte de la ciudadanía europea.

III. 3. FACTORES SOCIALES

El final del siglo XX trajo consigo un *teatro de la desintegración* que «se hizo eco de la desarticulación de la idea de progreso, de la emergente fragmentación del sujeto, de la crisis del núcleo familiar, de la noción globalizadora, estructurando una poética pesimista cuyo principio se asienta en la deconstrucción» (Heredia, 2003: 13). En definitiva, una crisis contra lo que habían sido los estamentos inamovibles herederos de las estructuras *idealistas* del pasado, ya fueran los *ideológicos* del s.XIX o los religiosos ancestrales, que además se originaron como reacción ante los cambios que trajo la Revolución Industrial, añadido a la incapacidad de una parte de la ciudadanía de responder a los retos que suponían este re-impulso de la *sociedad abierta*. Como describe Sánchez Trigueros,

Desde el momento en que la burguesía asume el poder económico y el poder político, en el mismo conjunto social se produce una nueva escisión que convierte en un fantasma ideológico aquella unidad supuestamente recuperada. La nueva clase, el proletariado, que sólo falsamente puede reconocerse en ella, pone en evidencia con su lucha y sus conflictos la voz unitaria del lenguaje literario, que de esta manera se quiebra, desembocando bien en el compromiso con una de las clases enfrentadas, bien en la voluntad anárquica de dislocar las estructuras del lenguaje comunicativo, bien en el lugar de la superación de la división, que es el lugar del arte más puro; el arte que tratará de bucear, más allá del lenguaje romántico y de la significación lingüística comunicativa, en las más íntimas profundidades de lo humano en busca de aquella unidad cuya existencia no se duda; lo que a su vez determina la búsqueda de la especificidad del arte en general y de cada una de las artes en particular, como excelsos caminos del espíritu para la recuperación de la unidad perdida y aún no encontrada. (2008: 27-28)

Desde entonces, esta crisis se manifiesta contra el mismo principio de certidumbre histórica, social y personal, y pone en tela de juicio la totalidad del *sistema*,

precisamente por ser éste cada vez más cambiante, hasta parecer fuera del control del propio individuo y ajeno a la ausencia de *tensión* que ofrecía aquella unidad perdida.

Esta *incertidumbre* en aumento –propia de una *sociedad abierta* en continua expansión–, implicó (e implica) una serie de efectos en el *Yo transindividual* de Occidente conducentes a la mencionada *desintegración* de las certezas del *Yo* que sí ofrecían las *estructuras sociales* de un pasado de mayor *sociedad cerrada*. Como plantea Berenguer (2012), la gestión de la incertidumbre desde las actitudes vanguardistas deviene el modelo que genera la necesidad de crear respuestas –aunque sean nefastas, como en *Los Rebeldes* de Sándor Márai (2009)– con las que reducir la *tensión*. Se podría decir que esas actitudes vanguardistas –históricas y actuales– son fórmulas de apaciguamiento de la *tensión*. Como saben muy bien los estrategas del ajedrez y de la guerra, resulta más inquietante la amenaza que la ejecución. Así, las actitudes vanguardistas presentarían modelos de ejecución para acabar de una vez con la incertidumbre de la vida en una *sociedad abierta*.

Una primera consecuencia de ello aparece al cotejar el descenso radical del índice de natalidad en España. Si en 1975, cuando Liddell contaba 9 años, era de un 18,73 por cada 1000 habitantes, con 2,8 hijos por mujer, en 1988 –fecha de su llegada a Madrid– ya había descendido de 10,81 por cada 1000 habitantes con 1,45 hijos por mujer, para volver a bajar en 1993 –cuando funda Atra Bilis– a 1,27 hijos por mujer¹². Al mismo tiempo el PIB en España de 1974 era de 111.442.026.000\$, frente a los 365.230.522.000\$ de 1988, para seguir aumentando un 140,5% entre 1960 y el 2009¹³, datos análogos al del resto de países de Occidente. Según datos de la Unión Europea,

«Los principales factores responsables del descenso de la fecundidad son la modernización y la individualización así como el deseo de estudiar, ejercer una profesión y lograr cierto nivel de vida antes de crear una familia. Asimismo, la vida en las grandes ciudades y la atenuación del sentimiento religioso inciden negativamente en el número de niños nacidos», se puede leer en el Estudio preparado con vistas a la Conferencia Europea sobre Población de 2005 publicado por el Consejo de Europa. [...] Los padres entrevistados en el marco de Dialog explican el número voluntariamente limitado de nacimientos por diferentes razones: su edad, la falta de medios financieros, el difícil equilibrio entre vida familiar y vida profesional, o motivos más

¹² Consulta en la web del Instituto Nacional de Estadística, [URL] <http://www.ine.es/jaxiBD/menu.do?L=0&divi=IDB&his=0&type=db> [Consulta: 18/07/2013]

¹³ Producto Interior Bruto (nominal) de España entre 1960 y 2009. *Classora* a partir de *Banco Mundial* [URL] http://es.classora.com/rankings/compare_evolution?ranking=t24369&entries=v20038416&single=true [Consulta: 18/07/2013]

individualistas («ya no podría vivir la vida como antes»). Además mencionan (2) con regularidad el miedo al futuro (¿en qué mundo van a vivir?)¹⁴.

Por tanto, el descenso de la natalidad no se ha debido a causas de pobreza, sino a una *reacción* del Yo (Ego) frente a un *entorno* incierto que no logra gestionar y al que la llegada de un hijo sólo es vista como un incremento de la *tensión*. Esta *mediación* operará de manera obsesiva en Liddell hasta hacer de ella el *factor social* central de toda su obra. Como plantea Garnier, el conjunto de dramaturgas españolas de finales del s. XX trabaja con «temas relacionados con situaciones de sufrimiento intenso [...] en situaciones individuales en las que el dolor cuestiona profundamente las relaciones invisibles del ser con su entorno.» (Garnier, 2012e: 35), sufrimiento del Yo de la propia autora.

Si se traza una línea en el teatro de Angélica Liddell desde 1992 hasta 2003, se observa una temática centrada exclusivamente en el estamento familiar al que, obra tras obra, se acusa de arma del *sistema* que parece arrojar al Yo *Individual* a la autodestrucción y destrucción del otro, acción de la que además los personajes siempre quedan exentos de *responsabilidad*, recayendo ésta en la *mediación* que Liddell presenta entre una *naturaleza* humana auto suicida *determinista*, realimentada con el propio *entorno*, dibujando un *sistema* radicalmente *irracional*. Así, la familia es planteada mediante crímenes y agresiones de todo tipo. Obra tras obra viajará desde la fecundación con «excremento blanco» de INCUBATRIZ en *Leda* (Liddell, 1993), la mutilación del hecho amoroso en la pareja con SEGUNDA y PRIMERA en *Morder mucho tiempo tus trenzas* (1996), la paternidad rechazada de *Frankenstein* (2009b), las relaciones incestuosas de SANTIAGO y SOLEDAD en la primera versión de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2002b), la obra cumbre de su primera etapa, *El Tríptico de la aflicción* (2004a), y, de maneras más o menos explícitas, en todas las obras de Liddell hasta la fecha. De igual modo, se referirá a ello en numerosas entrevistas:

Me niego a formar una familia. No me apetece ser una barriga portabebés. No quiero ser una mujer como me enseñaron que debía ser, ni como el resto de mujeres de mi familia... El cuerpo se ha cosificado. Y una forma de rebelión es lo que hacemos algunas creadoras, trabajar con el cuerpo y la sexualidad como nos da la gana. Cuando una mujer expone su desnudez ante el público lo hace redoblando toda la agresividad contra la sociedad que la ha reducido a un objeto de placer. Y hasta de lo más horrendo el arte crea algo hermoso. Es el gran misterio. (Lucas, *El Mundo*. 03/02/2008).

¹⁴ Información de la U.E. Extraída [URL] http://ec.europa.eu/research/rtdinfo/49/01/print_article_4103_es.html [Consulta: 10/03/2008]

Por tanto, el primer *factor social* frente a la que reacciona la autora es el estamento familiar en tanto que fuente de *tensión* para el *Yo*, a la hora de interrelacionarse con un *entorno* al que asimismo dibuja como un conjunto de familias agresoras. Para Liddell, la problemática familiar supone una suerte de Apocalipsis que se transfiere a la totalidad del *entorno*, de ahí que la *reacción*, tanto de sus personajes como de ella misma, se constituya en un intento de aislamiento. Sin embargo, este *factor* en Liddell no puede entenderse sin considerar los *factores biográficos* e *históricos* dentro de la oligarquía militar de la etapa final del Franquismo.

Precisamente la búsqueda de ese aislamiento lleva al *Yo* hacia sí mismo, a un ensimismamiento de universo particular que cobra significado de *Ideal* frente al *entorno apocalíptico*. Este *ideal* se plasmará en Liddell, tanto en su elección del Teatro como territorio cerrado (*ceremonia*) en el que construir su universo, como en su propia vida personal, ya sea con la fundación de Atra Bilis como *modulo* acotado a Puche y a ella, o en su cada vez mayor aislamiento social por decisión personal. Así, el primer personaje explícitamente alter-ego de Liddell, dirá en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (2003c): «Y PENSAR QUE VIVO / ENTRE EXTRAÑOS / ES UNA FORMA DE SER / ES UNA FORMA DE TERROR / ES EL EFECTO QUE CAUSA EN MÍ EL MUNDO... [...] enclaustrada, enquistada, aniquilada por un mundo personal y paroxístico...» (2003c: 22-3). Más tarde, Liddell se referirá a esta decisión de aislamiento en una entrevista:

Después de ciertas experiencias he llegado a una desconfianza total. Me he fiado de gente equivocada. También he vivido un cierto desprendimiento con el compromiso de la idea de lo humano. Era algo que se imponía. He trabajado con la indignación frente a la injusticia, pero hay un momento en el que empiezas a desconfiar de lo que te rodea. Te aíslas. La gran consecuencia de la desconfianza es perder el vínculo con la idea colectiva. Unamuno hablaba de que somos carne y hueso en contraposición a la humanidad. No creía en los grandes compromisos. En ese proceso estoy. No en hacer compatibles intereses particulares con los universales. Hay un desgarró. Desconfías del hombre y crees que no puede existir nada, ningún orden capaz de controlar su mezquindad. Cuando te ocurre eso, como dice Houellebecq, vas de domicilio privado en domicilio privado. (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/2010)

De igual modo —como se verá en el análisis de las obras—, todos sus *protagonistas* trazarán un recorrido análogo, generando *módulos* compuestos por dos personas, con la intención de aislarse del *entorno* y vivir según el *Ideal* del *líder* protagonista (en tanto que el resto del *entorno* humano queda señalado como antagonista), reflejo de la propia relación Puche-Liddell.

Esta visión dual del mundo llevará a Liddell a la filosofía *idealista* de Platón sobre la que se sostendrán sus obras, aludiendo a ellas explícitamente en muchas ocasiones, como se verá en el análisis de las obras. A Platón sumará el pensamiento de epígonos *irracionalistas*, principalmente Blaise Pascal (1623-1662), Kierkegaard (1813-1885) y Heidegger (1889-1976), en los que hallará respuestas a su *estrategia vital*¹⁵. A través de estos dos últimos llegará la influencia de Hegel (1770-1831) y su *método dialéctico* con el que Liddell sostendrá todos sus argumentos. Asimismo, el *idealismo* la conducirá a exponer toda interrogante de manera exclusivamente *esencialista*, evadiendo cualquier respuesta *nominalista*. En esta materia será fundamental para ella la figura de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), a quien incluso dedicará un artículo (Liddell, 2006i) y una obra corta (Liddell, 2010b).

Otra consecuencia de su visión *dual* será la justificación de las acciones *subversivas* que planteará tanto en el terreno ficticio –*Vid.* el recorrido de sus personajes; sus propuestas sociopolíticas extraídas de las *estructuras significativas* de sus obras; o de sus propias entrevistas– como en su propia vida personal. En el dossier de prensa (2002f) de *Once upon a time in West Asphixia* afirma: «La ausencia de valores y la descomposición de la sociedad hacen del crimen el único acto heroico, el único acto valioso». Ante un *entorno* apocalíptico, su destrucción total se le aparecen como la única respuesta operativa en aras del *Ideal*. Desde aquí se entiende una *estrategia artística* como la liddelliana que ignora todos los parámetros de la convención teatral clásica.

III. 4. FACTORES ESTÉTICOS

III. 4.1. LA INDUSTRIA CULTURAL

Para entender a lo que tuvieron que hacer frente las *estrategias artísticas* del s. XX frente al Capitalismo tecnológico y su *desublimación represiva* (Marcuse, 1968: 40), el diagnóstico de la primera Escuela de Frankfurt resulta clarividente:

Quienes tienen intereses en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una recepción difusa exigiría, por la fuerza de las cosas, una organización y una planificación por

¹⁵ Sobre el *idealismo* en Liddell *vid. Infra.* Cap. V. 4. *La estrategia idealista*.

parte de los detentores. Los clichés habrían surgido en un comienzo de la necesidad de los consumidores: sólo por ello habrían sido aceptados sin oposición. [...] Por el momento la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social. Pero ello no es causa de una ley de desarrollo de la técnica en cuanto tal, sino de su función en la economía actual. La necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual. [...] Los talentos pertenecen a la industria incluso antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían con tanta rapidez. La constitución del público, que teóricamente y de hecho favorece al sistema de la industria cultural, forma parte del sistema y no lo disculpa. Cuando una branche artística procede según la misma receta de otra, muy diversa en lo que respecta al contenido y a los medios expresivos; cuando el nudo dramático de la soap-opera en la radio se convierte en una ilustración pedagógica del mundo en el cual hay que resolver dificultades técnicas, dominadas como jam al igual que en los puntos culminantes de la vida del jazz, o cuando la “adaptación” experimental de una frase de Beethoven se hace según el mismo esquema con el que se lleva una novela de Tolstoy a un film, la apelación a los deseos espontáneos del público se convierte en un pretexto inconsistente. Más cercana a la realidad es la explicación que se basa en el peso propio, en la fuerza de inercia del aparato técnico y personal, que por lo demás debe ser considerado en cada uno de sus detalles como parte del mecanismo económico de selección. A ello debe agregarse el acuerdo o por lo menos la común determinación de los dirigentes ejecutivos de no producir o admitir nada que no se asemeje a sus propias mesas, a su concepto de consumidores y sobre todo a ellos mismos. (Adorno & Horkheimer, 1944: 34).

Por tanto, «en el campo de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en un pluralismo armonizador, en el que las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia» (Marcuse, 1968: 91). En palabras de Liddell, el creador se encuentra ante una «masa social indiferenciada» (Liddell, 2002e) frente a la que el artista opera entre dos vías, la del esperado producto estándar del mecanismo económico de selección –ya higiénicamente desublimado y convertido en mercancía–, y la soñada *chef-d’œuvre* que sobrepase, rompa, refute como irreconciliable antagonista, el orden de mercancía, rompiendo la *parálisis de la crítica* de una sociedad sin oposición (Marcuse, 1968: 19). «Ante una sociedad que parece anestesiada civil y éticamente, la dramaturga pone en marcha todos los mecanismos y estrategias para sacudir la abulia, la indiferencia y el tedio.» (Gutiérrez Carbajo, 2010b: 73). En definitiva, Liddell sintetizó su búsqueda en el título de uno de sus escritos, «Y si nada les puede conmover?» (Liddell, 2006g).

Para ello, Liddell ha ido desarrollando una *estrategia artística* cuyas «influencias llegan desde campos tan variados como la performance, la tragedia griega, el teatro isabelino, la narrativa norteamericana, los cuentos para niños y el material periodístico» (Canale: 2006: 375), en sintonía con los rasgos típicos de la modernidad que también alcanzan al teatro en España:

diversidad estética, fragmentación de la acción dramática, reconstrucción del personaje, falta de solución y de mensaje, técnicas intertextuales y metateatrales, acercamiento a la estética del cine

Por tanto, son muchos y variados referentes a los que la propia Liddell alude, tanto en artículos y entrevistas, como en el interior de sus propias obras, y que irán exponiéndose a través del análisis de las obras y en el cap. V sobre los *motivos* y *estrategias* de su creación y que convergen en la *negación* del *entorno* que abre la brecha hacia puntos de vistas *dualistas*, propios de toda la filosofía *idealista* y con los que Liddell perseguirá la *sublimación* antes aludida.

III. 4.2. LOS MITOS BÍBLICOS Y GRECOLATINOS

Ante la pregunta «¿De quién se siente más hija: de Shakespeare o de Fellini?», Liddell responde «De la Biblia. [...] La Biblia es un libro bellísimo. Su estructura, su fraseo, su tempo. Entre la Biblia y Homero, ahí estoy» (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/2010.), con lo que reivindica su cultura católica si bien eliminando todo valor *metafísico* para quedarse con el mito didáctico:

La piedad debería ser la aspiración humana, ponerse en el lugar del otro. Pero en absoluto está asociado al catolicismo, que es algo que detesto profundamente, con toda mi alma. Sí, es posible que trabaje con términos cristianos porque leí mucho la Biblia, que es un libro muy hermoso. Como la Ilíada. Dos libros maravillosos que intento imitar continuamente. (Perales, *El Cultural*, 13/05/2011)

Sobre dicha influencia construirá una suerte de propuesta mesiánica en tanto que reivindicación del *Yo Individual*, que abordará por primera vez explícitamente en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (vid. cap. IV.6.); identificación a la que se le dedicará un apartado en el cap. de *Motivos y Estrategias* (V. 6.1.).

También la mitología grecolatina le sirve de fuente tanto para tramas que deforma, como en *El Matrimonio Palavrakis* con Dafnis y Cloe, el mito de Calisto junto al de Edipo en *Haemorroísa*, o el de Hipólito en *Hysterica Passio*. Además, al igual que con la Palabra judeo-cristiana, las referencias mitológicas son continuas –a veces más explícitas, otras menos–, pero siempre deformadas. Todo ello también pasará por el filtro de la *negación*. En palabras de CALISTO en *Haemorroísa*: «somos unos clásicos» (p. 28). Esta influencia también impera en la elección de los *géneros dramáticos* de sus obras, intentando una suerte de *tragedia*, *drama satírico* y finalmente *ditirambo*, en una elección y evolución que se detallará en el análisis de las obras.

III. 4.3. MARCAS GENÉTICAS DE LA VANGUARDIA

Igual de primordial en Liddell –además de estar relacionadas con la *subversión* de lo cristiano– resultan las *marcas genéticas* de las *vanguardias* del s. XX, tanto en su estética como en sus *motivos*. El Dadá (Tzara, 1924), el Surrealismo (Breton, 2002) y el resto de corrientes que de ellos evolucionaron, salpican todas las obras de Liddell.

Si en los *factores sociales* se trató sobre la dificultad del individuo contemporáneo para gestionar un *entorno* siempre cambiante, «la actitud vanguardista es un ejemplo de racionalidad evidente, pues intenta racionalizar la potentísima presencia del caos en la desilusión del entorno» (Berenguer, 2012: 3), lo que en Liddell se traduce en una profunda formalización ritual que busca organizar ese caos circundante que no logra procesar. Dentro de la *ceremonia*, el *Yo Individual* toma centro y deja de ser vapuleado por la incertidumbre del *entorno*. Sin embargo, «su objetivo no es provocar sino romper el sistema establecido.» (*Ibíd.* p. 8), ya que esta *marca genética* posee «un sistema de motivos desolador» –propio del s. XX–, que «se expresaría a través de estrategias artísticas que ya asumían la destrucción, como eje fundamental de su génesis, en su propio sistema de construcción» (*Ibíd.* p. 3). En este afán se multiplican los grupos, los

dogmas y los enfrentamientos entre distintas facciones, pero que, en realidad, implicaban idéntico juego de subversión:

¿Qué es la vanguardia? La pasión por colocar el sistema de la representación simbólica frente sus propios límites convertida en actitud artística. Lo que une a los vanguardistas es esta actitud vanguardista que no constituye un estilo sino que concita los lenguajes del arte y los enfrenta con sus posibilidades de destrucción. Porque, en definitiva, el arte del siglo XX que mejor lo representa es el que adopta la actitud vanguardista, asumiendo la labor de destrucción y fragmentación que servirá de denominador común al siglo que nos precede. Un siglo contaminado por la desolación que genera Guerras Mundiales, Guerras Frías, causas nacionalistas y sociales desde donde se expande el terror: la desolación terminará demoliendo las bases de toda connivencia a la hora de buscar soluciones a los conflictos del entorno. La acción concertada del grupo humano (que constituye la esencia de su éxito como especie) parece imposible, al menos en el contexto de esos lustros en los que los amaneceres radiantes del futuro, ideado por un superhombre inspirado, han justificado las actitudes destructivas que definen la trayectoria global del pasado siglo. (Berenguer, 2012: 8).

En lo teatral, Liddell recoge el viaje iniciado por Adolphe Appia (1862-1928) a principios del s. XX en la reducción de la escena hacia el cuerpo del actor

como elemento reconciliador de tiempo y espacio, es decir, denominador común de ambos o única instancia capaz de poner en relación todas las artes, tanto las denominadas «artes del tiempo» como las «artes del espacio». Ese deseo de localizar y justificar la presencia en la escena de un elemento aglutinador se convierte, por tanto, en centro de toda su argumentación. (Sánchez Montes, 2004: 70).

Esta *mediación* le llegaría a través de Artaud, en tanto que «artífice de la reivindicación del cuerpo y con él de los aspectos más rituales del fenómeno teatral» (Sánchez Montes, 2004b: 87), y sus epígonos del Happening, el Fluxus, el Wiener Aktionismus y Grotowski, en un camino hacia la reivindicación absoluta del *Yo Individual* del creador-intérprete en un lugar y tiempo concreto.

En su tesis doctoral, Vidal relaciona a Liddell con el Happening y su considerado fundador, Allan Kaprow (1927-2006), del que adoptaría el uso masivo de objetos cotidianos para envolver al espectador. Prueba directa de ello se encuentra en el Dossier gráfico de *El Matrimonio Palavrakis* facilitado por la autora y que aquí se expone (*vid.* Cap. IV. 1.6.). En él aparece una imagen de la obra *Yard* (1961), clara inspiración para la escenografía de *El matrimonio Palavrakis*.

Otros de los referentes del Happening moderno, Yves Klein (1928-1962) y el italiano Michelangelo Pistoletto (1931) también aparecen en las carpetas privada con las que Liddell se inspira para sus espectáculos. Sin embargo, como observa Vidal, si el Happening se define por la improvisación, en Liddell el afán por controlar férreamente la incertidumbre, la conduce a lo *ritual*, lo propio del campo de la *performance*.

Otro derivado del *surrealismo* que la propia Liddell asume como influencia aparece en las «"locuras sin fronteras" de los creadores de los años sesenta y setenta que se agrupaban en torno al movimiento Fluxus» (Vallejo, *El País*, 20/09/02), si bien más hacia creadores como George Maciunas (1931-1978), *i.e.*, con tendencias más explícitamente antisistema. Como afirma Vidal,

En Angélica Liddell encontramos una estética en torno a lo grotesco con claras referencias a los artistas fluxus: en sus *Actos de desobediencia* comparte escenario con un caballo blanco, como en su tiempo hizo otro de los miembros más significativos de la corriente, Joseph Beuys (Krefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986) en su acción *Titus / Ifigenia*, representada en Frankfurt en 1969. Ambos usan en sus obras la simbología del animal ritualizado, como gran significante, dotado de una vitalidad innata superior a la humana. (Vidal, 2010: 114).

Asimismo, otros dos artistas cercanos a este movimiento como Wolf Vostel (1932-1998), Nicanor Parra (1914) y Paul McCarthy (1945), conforman las carpetas privadas de Liddell (*vid.* Cap. IV. 1.6.).

III. 4.3.A. EL WIENER AKTIONISMUS & OTTO MUEHL

Si de los anteriores movimientos Liddell recogió el sentido del *juego ritual* y la *irresponsabilidad* de la *subversión*, aún más intensa y decisiva ha sido la influencia de aquellos artistas que dieron un paso más hacia el *Yo*, convirtiendo el propio cuerpo del creador y sus funciones biológicas en el material de trabajo, llevándolo a situaciones límites en las que la agresión física suponía el camino de exploración. Como afirma Garnier (2012d),

Le principe de la cruauté artaudienne y est retenu, avec un traitement émotif de choc réservé au spectateur, mais traité scéniquement à la manière de l'actionnisme historique des années 60, c'est-à-dire en plaçant la réalité corporelle au cœur du dispositif scénique violent. Le corps de l'actrice devient ainsi un matériau d'expression théâtrale outré, utilisé de façon agressive, notamment par des séances de scarification. Et le sang répandu devient à son tour un matériau spectaculaire qui exhibe la douleur et prolonge la cruauté infligée au public.

Para el Wiener Aktionismus –y aquellos inspirados en éste como el *Body Art*–, se abolía la distancia entre vida y obra, doctrina que Liddell iría integrando de manera progresiva, a la vez que acogería gran parte de su lenguaje formal. Como explica Vidal,

El nexo en común de nuestra dramaturgia con los accionistas vieneses es la manera de abordar la obra y provocar escandalizando con el objetivo de promover la reflexión de los espectadores. Además, al igual que Liddell, el accionismo vienés propugnaba la utilización del cuerpo otorgándole la máxima expresión autolesionándose. Sus acciones estaban dotadas de una violencia cruenta que situaba al espectador en una posición incómoda obligándole a asistir al simulacro de violaciones, actos sexuales o sacrificios de animales. Acciones que podemos encontrar también en el teatro de Liddell que ha llegado a golpearse el pubis con una piedra en público y a hacerse cortes en brazos y rodillas dejando que sangraran profusamente. [...] El

accionismo vienés desató una gran polémica al afirmar que la destrucción formaba parte del arte. El teatro de Angélica Liddell comparte el afán de destruir lo que se ha estipulado y aceptado sin reflexión. Las obras de la dramaturga alientan al espectador a la liberación de sus instintos, a que desate un flujo de pensamiento sin opresión de ningún tipo. (Vidal, 2010: 114-15).

De entre ellos destaca la influencia de VALIE EXPORT (1940) –a la que se refiere el mismo Gumersindo Puche (2007: 30)–, de quien tomará inspiración para la *subversión* simbólica del aparato sexual femenino, elemento fundamental dada la obsesión de Liddell contra la maternidad (*factores sociales*), además del concepto de autoconocimiento a través del dolor del *Yo Individual*, práctica que Liddell inicia a partir de 2003 con *Lesiones incompatibles...* y que ha mantenido continuidad hasta la fecha. En esta tendencia que convierte la autoagresión pública en vehículo de conocimiento, Liddell encuentra la *mediación* en Gina Pane (1939-1990), quien también figura en el dossier de *Palavrakis*, junto con Chris Burden (1946) y Piero Manzoni (1933-1963), de quien recogerá la idea de *Mierda de artista* (1961) como tema reiterativo en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*: «voy a ser como los artistas, pensé, necesito pasar por la vergüenza de vender mi modesto saco de mierda» (Liddell, 2003c: 22). De Manzoni también recogerá la *estrategia* del meta-arte que desprecia la obra con el objeto sublimarla: «un compromiso demencial con la mediocridad, con la necesidad interior, con la lucha espiritual y con la mierda de artista.» (*Ibid.* p. 37).

Atención especial merece el caso del austríaco Otto Muehl (1925-2013), uno de los fundadores del Wiener Aktionismus, cuya vida y obra parece sacadas de la pluma de las propia Liddell. Muehl llevaría la propuesta del Wiener Aktionismus desde el *Yo* del artista hasta el espectador, para integrarlo en las particularidades de su *Yo* y *sublimar* su «mierda de artista». En esta búsqueda, Muehl captaría afiliados a su causa con la propaganda de llevar el arte a la vida, crear un arte “vivable” y un mundo sin represión política ni sexual, razón por la que en 1973 fundara la *Comuna en Friedrichshof* (Austria), bajo el nombre de *Organización de Análisis Accionista*. Allí, bajo su absoluto liderazgo, logró atraer a más de quinientas personas de una docena de países con las que experimentó sobre la libertad sexual, la propiedad colectiva y una particular manera de fomento de la creatividad (Michel, 2000). He aquí el manifiesto de su última comuna en el Algarbe portugués:

ARTLIFE

otto muehl

art-life-algarve est un centre de recherche culturel, sur la base d'une structure familiale élargie, qui, dans le cadre d'une expérience réelle de vie commune, pratique une recherche concernant les besoins et les relations entre les êtres humains. la tâche que se fixe ce centre est de trouver les conditions psychologiques, matérielles, et créatives permettant d'éviter les dommages dus à l'éducation.

le but est de trouver – non seulement théoriquement mais dans une pratique de vie concrète- les conditions pour réaliser une société créative sans contrainte, sans violence, sans agressivité, sans guerres, sans différences de classes, sans faim, sans surpopulation, sans dommages psychiques, sans maladies mentales, sans abêtissement par le travail, sans peine de mort, sans police, sans tribunaux, et sans organisation centralisée.

il faut trouver une alternative à la forme étatique existante qui convienne mieux aux besoins des humains.

la religion fut à la fois science et philosophie, elle enseigna la compassion, la compréhension de l'autre, consolait celui dont les besoins n'étaient pas pris en compte par l'état.

il faut faire prendre conscience qu'une société qui détériore le monde et l'être humain, qui engendre faim, surpopulation, maladies mentales, criminalité, guerres, et combat cela par la violence (prisons, peine de mort, emprisonnements, cliniques psychiatriques) a produit elle-même cette situation négative et qu'elle peut être considérée comme obsolète.

il y a une seule phrase de la bible que je trouve valable, une citation attribuée à jésus: «c'est à leurs fruits que vous les reconnaîtrez», à savoir les enfants.

ce serait faux de vouloir éliminer cette société par la violence. à voir l'état du monde, tous les essais révolutionnaires ont échoué.

les révolutions ont pour seule conséquence qu'on joue les vieilles mélodies sur des instruments nouveaux.

nous n'éprouvons pas le besoin de jouer à ceux qui veulent améliorer le monde . nous voulons dès à présent mener une vie qui nous rende heureux.

qu'on lise «l'unique et sa propriété» de max stirner.

nous ne cherchons pas notre bonheur à l'écart de la société.

nous n'avons pas d'orientation idéologique.

nous ne projetons pas dans l'avenir, mais nous expérimentons maintenant la forme de vie qui pourrait avoir un sens pour l'ensemble de la société

nous sommes ouverts à la société.

les intéressés sont bienvenus.

nous essayons de réaliser un monde non sur un concept écrit, qui propagerait une théorie dont l'application dans la praxis pourrait être équivoque.

art life laboratoire - nous parlons d'art direct- devrait être un encouragement à chacun pour faire de sa vie une œuvre d'art.

cézanne eût-il façonné sa vie avec la même intensité que la surface de ses tableaux, sa vie serait devenue un chef-d'œuvre.

nous voyons notre devoir

1. dans le fait de produire dès à présent notre propre bonheur

2. dans le fait de permettre à nos enfants de grandir sans dommages psychiques et de leur donner la possibilité de façonner leur vie de manière créative et sociale.

il faudrait créer des groupes de familles dont les membres peuvent mener une vie commune où la communication puisse se dérouler sans perturbation sur le plan social et caractériel. la famille élargie est un groupe d'environ 14 à 20 adultes, englobant hommes et femmes. le groupe familial ne devrait pas être plus grand pour que les relations directes entre les personnes soient possibles. si ce projet de recherche sociale d'art direct se développait, il pourrait y avoir un réseau de groupes autonomes collaborant par échanges d'informations, d'expériences et financement de projets communs (cliniques, hôpitaux, centres culturels, actions culturelles, centre de recherches thérapeutiques, écoles, universités etc...)

les principes à poursuivre pour de telles grandes familles seraient

-trouver une synthèse entre libre sexualité et relations limitées (en couples)

-trouver la synthèse entre propriété commune et privée

-mettre au point ensemble une éducation commune (également une école) où serait poursuivie une formation dans tous les domaines artistiques (peinture, musique, danse, théâtre, littérature.) pour l'épanouissement de la créativité de chacun.¹⁶

En consecuencia, el proyecto se convirtió en un verdadero apocalipsis de pedofilia y manipulación social. Como se narró en el obituario de Muehl,

Y es que años después salió a la luz la rígida estructura jerárquica, autoritaria y represiva que reinaba en esas comunidades bajo la dirección de su arbitrario creador. La libertad sexual se convirtió en obligación sexual, también para los menores de edad y sus madres, que debían enviar a sus hijas a ser "liberadas" sexualmente por el gran creador de esta idea. En 1991, Mühl fue condenado en Austria a siete años de cárcel por atentado contra la moral, consumo de drogas y presión sobre testigos. En la cárcel, impartió clases de pintura a diez condenados por asesinato, y siguió dibujando y pintando al óleo y con acrílicos obras sobre todo figurativas que tratan los temas centrales del polémico artista, como la sexualidad, la Iglesia y la sociedad. Tras abandonar la prisión en 1997 se radicó en Portugal. (*El Mundo*, 27/05/2013).

Muehl propuso un recorrido que parte de la *negación* radical del *sistema* y, por tanto, desde el *dualismo* como a priori. Por ello, como *reacción* crea un *módulo* (ciudad) al margen del *entorno*, regido con su particular ideología, la cual es planteada como un *Ideal*, i.e., con firme intención de devenir en *medicina* social (Platón) que libere del *sistema* pervertido heredado. A este *módulo* se afilian individuos que comparten *motivos*, pero que al mismo tiempo deben someterse al absoluto liderazgo de Muehl. Como se verá, esto supone una estructura idéntica a la desarrollada por todos los protagonistas analizados, tanto de ficción (NATACHA, ELSA y THORA) como de no ficción (ANGÉLICA/NUBILA y ANGÉLICA de *Lesiones...*).

Al final de *Once upon a time in West Asphixia*, la líder NATACHA trata de inducir a un montón de niños para que se unan a su *módulo* a través de argumentos *idealistas* de *negación* del *sistema*. Entre medias, REBECA, la primera y principal afiliada a dicho *módulo*, le musita «Estoy cansada. Muy cansada. ¿Por qué mentimos tanto?» (p. 129). En una entrevista de 2002 en la web de Otto Muehl Archives, Muehl sintetizó en cuatro palabras la razones que lo movieron «I enjoy confounding people. That is my big idea. I have nothing more». A continuación se extrae toda la réplica:

ag: getting back to your work in the 1960's, how do you view your zock manifesto of 1967 today? though undeniably a product of its times, its vicious social satire is in a sense more relevant—and revelatory—today than it was in the 1960's.

om: zock is a comedy. the new humor. it made many things look ridiculous. i also make fun of myself. everything's exaggerated, but underneath lies a small truth. i don't believe anything. i don't even believe in myself. i also don't believe in the commune, in the future, and so forth. i

¹⁶ Extraído de los *archives otto muehl*, ARTLIFE, [URL] :<http://www.archivesmuehl.org/artlfr.html> [Consulta: 13/02/2013]

believe that i'm doing very well at present. whoever wishes to participate is cordially welcome. you too, mr. grossman, to whom i write this letter. my dear mr. grossman, change yourself. you also presumably live falsely. i enjoy confounding people. that is my big idea. i have nothing more. cezanne did not believe that he was a great artist. rather, he believed he wouldn't make it, but by then he was already amongst the gods. but i do not wish to go up to this heaven. there it is pretty boring. i want a heaven on earth.



EL CABRITO, SPAIN - MAY 5, 1987: (EDITOR'S NOTE: PARTS OF THE IMAGE WAS PIXELATED FOR LEGAL REASONS) Artist Otto Muehl on a walk in the bay El Cabrito with communards. (Photo by Erich Gromek/ASABlanca via Getty Images). 0505/1989. Aquí se puede ver al líder con sus acólitos en pleno ritual.

III. 4.3.B. GROTOWSKI Y EL TEATRO COMO VEHÍCULO

La búsqueda en Liddell por perfeccionar el *ritual*, junto con la incursión del Yo del creador en escena, encuentra en Jerzy Grotowski (1933-1999) una *mediación* imprescindible, sin que sea necesaria una influencia directa. En palabras de Peter Brook, el director polaco fue quien más se aproximó al ideal *surrealista* del teatro de Artaud:

Lo que quería en su búsqueda de lo sagrado era absoluto: deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores y directores devotos, que crearan de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedara deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla. Quería que el teatro contuviera lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra. (Brook, 1986: 67)

Precisamente, la necesidad de tal “devoción” parece ser una de las razones –junto a los *factores biográficos y sociales* en sus conflictos para la interrelación– de la dificultad de

Liddell para colaborar con otros. Ya en su primer montaje mantuvo incontables conflictos a causa de su rechazo a que se inmiscuyeran en una creación que para ella no se diferencia de su propia vida íntima. Precisamente fue Grotowski quien entendió que para el *ideal* teatral de Artaud «el teatro no puede ser un fin en sí mismo [...] [sino] un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. [Un lugar en el que, como para Liddell,] El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo.» (Brook, 1986: 75-6). Parafraseando a Liddell, «el teatro es lo que me impide pegarme un tiro» (Mateo Ruiz-Gálvez, *El País*, 27/12/2007). He aquí otra de las razones para el abandono progresivo de la ficción en aras de lo confesional. Distante respecto a la estética, el teatro de Liddell se apropia del de Grotowski la puesta en primer término de la vida íntima del intérprete, el *Yo Individual* como epicentro de la obra al considerar que

Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo. La mano, el ojo, la oreja, el corazón, son lo que estudia y con lo que estudia. Vista de este modo, la interpretación es el trabajo de una vida: el actor amplía paso a paso su conocimiento de sí mismo a través de las penas y siempre cambiantes circunstancias de los ensayos y los tremendos signos de puntuación de la interpretación. En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo “penetre”; al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras. Este dejarse “penetrar” por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre actor y público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. (Brook, 1986: 76).

Esta relación entre sacerdote y fiel también resulta equivalente a la que Liddell establece en sus obras entre el personaje *líder* y su compañero fiel y que, al llegar el teatro explícitamente confesional desde 2003, se abre al público subiendo la intensidad al ser Liddell autora, directora y actriz, pasando de sacerdote a Mesías; actitud que se analizará en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (vid. Cap. IV. 6). Desde aquí se entiende también una de las razones por las que suele verse a público abandonar las representaciones de Liddell, y el rechazo que su reivindicación del *Yo* produce en parte de sus compañeros de profesión:

Angélica escribía y actuaba renunciando cada vez más a personajes interpuestos entre ella y el espectador. Escribir renunciando al personaje –a la máscara– tiene el riesgo, a mi juicio, de conducir al narcisismo y a un teatro-religión en que el espectador es tratado como un fiel llamado a entregarse al oficiante. Sin embargo, Angélica ha conseguido que cada vez más espectadores se sientan interpelados personalmente –en su imaginación y en su memoria– por las experiencias que ella presenta. En cada espectador en que el encuentro con Angélica se resuelve

en experiencia poética, el teatro cumple plenamente su misión. Porque en el teatro lo esencial no es lo que sucede a su creador, sino lo que ocurre al espectador. (Juan Mayorga. Entrevista personal. 23.06.2009, *Apud.* Vidal, 2010: 40).

Como afirma Brook,

Está claro que no todo el mundo es llamado al sacerdocio y que ninguna religión tradicional lo exige. Por una parte están los seglares –que desempeñan papeles necesarios en la vida– y, por la otra, quienes toman sobre sí otras cargas por cuenta de los seglares. El sacerdote celebra el rito para él y en nombre de los demás. Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado: ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad que las iglesias ya no pueden satisfacer. El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud. Supone un modo de vida completo para todos sus miembros y contrasta con la mayoría de los otros grupos de vanguardia y experimentales, cuyo trabajo suele quedar inválido por falta de medios. (Brook, 1986: 76-7).

En consecuencia –y de manera análoga a Otto Muehl–, Grotowski llegaría a crear un *módulo marginal* en Pontedera (Italia) en donde trabajaría con técnicas teatrales como vehículo para el autoconocimiento y expresión del *Yo Individual* (Richards, 2004). Sin lugar a dudas, Jerzy Grotowski marca el *paradigma teatral* desde la segunda mitad del s. XX y en el que Liddell parece haber encontrado la justificación moral a la decisión vital de consagrarse enteramente a su creación, de manera que el teatro devenga un vehículo para la exaltación de su *Yo Individual*.

III. 4.3.C. MARINA ABRAMOVIC

El último eslabón de la vanguardia le llega a Liddell con Marina Abramovic (Belgrado, 1946). Vidal ya ha trazado las similitudes entre ambas *estrategias artísticas* «en cuanto al uso de violencia, la provocación y la radicalidad» (Vidal, 2010: 172), además de las influencias concretas entre *Eight Lessons on Emptiness with a Happy End* que Abramovic expuso en Arco 2009 ... *Y como no se pudo Blanca nieves*, en su vincular a los niños soldados con las fábulas infantiles.

Las dos artistas han sido calificadas como insoportables, excesivas y desconcertantes: su verdadera similitud radica en como convierten sus experiencias vitales más desgarradoras en arte, poniendo a prueba mediante sus acciones la resistencia mental de quienes las observan. Exponiendo su cuerpo a autolesiones o a situaciones incómodas, que incluso hacen peligrar su vida [...] Por tanto, la voluntaria exposición al dolor de las dos artistas, supone un desafío para un espectador que sufre sólo por la mera contemplación del sufrimiento, rompiendo así con el concepto de miedo inmediato e invitando a que se adentre en una reflexión más profunda. (*Ibíd.*).

Como Liddell, Abramovic también recoge la influencia del Wiener Aktionismus respecto a la autoagresión, y acompaña a la serbia en el *juego ritual* de cortes y sangre, acción habitual en las obras de Liddell desde *Perro muerto en tintorería* (2007j).

También parece, como apunta Vidal, que la pieza *Belgrado* de Liddell haya tenido como génesis la obra de la propia Abramovic. Desde un punto de vista *significativo*, en Abramovic encuentra Liddell las herramientas con las que seguir posicionando su *Yo Individual* en el centro de la creación, al tiempo que lo confronta con temas sociopolíticos del *entorno* global que a la vez incrementan el valor de sus *motivos* particulares, en lo que Arendt define como *solidaridad negativa* (Vid. Arendt, 2006: 443; y Cap. V. 4.5.).

III. 4.4. LA ESTÉTICA APOCALÍPTICA

Antes de la escritura textual de sus obras, Liddell suele comenzar por recopilar trabajos gráfico (Liddell, *Entrevista personal*, 2007), como algunos de los que aquí se adjuntan (Vid. Dossier gráficos de *El Matrimonio Palvrakis* y *Once upon a time in West Asphixia*). En ellos, colecciona recortes y fotocopias de autores que la influyen. Todos guardan en común una visión grotesca del ser humano, si bien con matices que confluyen en Liddell para alimentar *motivos desoladores*. Por otro lado, aunque el corpus de autores literarios que la influencia es larguísimo –como el de cualquier autor de la posmodernidad–, se abren espacio algunos que han configurado para Liddell un modelo de vida y su obra en simbiosis.

III. 4.4.A. LEWIS CARROLL

En orden cronológico, aparece Lewis Carroll (1832-1898) –autor de *Alice in Wonderland* (1865)– a quien Angélica debe su apodo por su famoso personaje *real* Alice Liddell. Carroll padeció ciertas *disfunciones* similares (Vid. Cohen, 1996) a las del grupo de profetas que Liddell presenta en sus obras. Como zurdo, le obligaron a escribir con la derecha, generándole una *disfunción ejecutiva* en el lóbulo frontal de consecuencias actualmente desconocidas, aunque pudieran explicar las teorías enumeradas por Cohen sobre su supuesta pedofilia y psicopatía. Esta acción le produjo tartamudez, sordera de un oído y probablemente epilepsia, lo que condicionó su capacidad para la interrelación, a lo que se añade la posibilidad de que hubiera recibido abusos sexuales en la adolescencia (Vid. Cohen, 1996). Todo ello se presenta como los *motivos* por los que tendió al aislamiento y a la asunción *radical* del *idealismo dualista* de Platón. Carroll vivía bajo la creencia en la divinidad de la Belleza, lo que Liddell

manifiesta en varias de sus obras, principalmente desde 2003. En su faceta de fotógrafo, Carroll buscaba captar esa belleza en la *pureza*, i.e., aquello que todavía no ha sido pervertido por el *entorno* humano. De ahí que el trabajo fotográfico de Carroll muestre una obsesión por las niñas y adolescentes, a las que fotografiaba de manera idílica, incluido desnudas, lo que en su época alertó sobre una posible tendencia pedofílica (Cohen, 1996: 166-67). Estas fotografías suponen una de las principales *mediaciones estéticas* de todo *El Tríptico de la Aflicción*, tanto en su manera de plantear la relación entre niños y adolescentes con los adultos, como en la estética idílica y sexual que luego plasmaría en REBECA y NATACHA de *Once upon...* y BLANCANIEVES de *...Y como no se pudo* *Blancanieves*.



Lewis Carroll junto a la familia Liddell.

Liddell comparte con Carroll el *ideal* de Belleza como medida frente a toda problemática social, lo que los lleva a la *negación* del *entorno* en aras de dicho *Ideal*; al igual que MATEO, NATACHA y SENDEROVICH de *El Tríptico de la Aflicción* y los planteamientos explícitamente *idealistas* de ANGÉLICA/NUBILA en *Monólogo necesario...* En el dossier gráfico de *El Matrimonio Palvrakis* se encuentra una fotocopia de *St. George and the dragon* (1875) y en el de *Hysterica Passio* aparece un collage formado por un diseño de Andrea Vesalius con las vísceras humanas junto a una foto no identificada con Edith, Lorina y Alice Liddell recostadas contra un árbol.

III. 4.4.B. EMILY DICKINSON & HENRY LIDDELL

En el dossier de Información sobre *El Tríptico de la Aflicción* (2002e), Liddell indica que *Hysterica Passio* «procede de tres influencias literarias fundamentales, Büchner, Hermann Broch y Emily Dickinson. A ellos les debo los nervios que atraviesan las frases.» (2002e). Al tiempo en el que redactaba esta obra, Liddell concluía el poemario *Los deseos en Amherst* (2007f), cuyo título remite a la ciudad en la que la poetisa Emily Dickinson (1830-1886) pasó casi toda su vida, de la cual, los últimos 25 años, recluida en una habitación y vestida de blanco, rechazando las relaciones humanas, como *reacción* a una frustración amorosa que le imposibilitó llevar a cabo las expectativas que su *Yo* había volcado sobre el *entorno* (Vid. Sewall, 1974). En su poemario, Liddell fragmenta metáforas grotescas en torno a las pasiones que pueden hervir en el pacífico encierro de una habitación, de igual modo que lo hiciera Dickinson en el pequeño pueblo de Amherst (Dickinson, 1987), generando un *módulo marginal* en su habitación. Como reza uno de los poemas de Liddell,

Mi deseo consiste en vestirme de blanco y encerrarme en
casa- imitando aquella elección si ellos pueden vivir
perfectamente sin mí. (Liddell, 2007f: 108).

Liddell comparte con Dickinson una suerte de incapacidad para relacionarse con el *entorno* que les lleva al aislamiento. Respecto a *Los deseos en Amherst*, cuenta Vidal que

El poemario de Liddell, virulento, demoledor, es un homenaje directo a la poeta estadounidense más enigmática de todos los tiempos. De hecho, la dramaturga propuso al editor de su poemario no asistir a la presentación del mismo y dejar en su lugar un trozo de carne cruda en la que se ungiera un cuchillo de carnicero. Esta metáfora visual nos conduce a uno de los poemas de Emily Dickinson, en el que el órgano se presenta en una superficie plana: “Mi corazón sobre un platillo/para a ella regalarle el paladar” (Paglia: 2006:919). (Vidal, 2010: 132).

Los deseos en Amherst, al igual que la obra de teatro *Monólogo necesario...* escritos probablemente de manera simultánea (vid. Cap. IV.6.), responden a un rechazo amoroso que Liddell plantea haber recibido de una tercera persona (el amado), y que transforma en *total* al vincularlo con el rechazo de su madre, Boni Cano, y finalmente con el de todo su *entorno social*. Como para Dickinson, este rechazo es experimentado como una *agresión radical* a las expectativas del *Yo*, aunque si para la norteamericana su *reacción* se materializó en un aislamiento físico y artístico –al decidir mantener oculta su obra toda la vida–, Liddell sólo alcanza a clausura simbólica y parcial, ya que jamás

rechazará la reivindicación de su *Yo* frente al *entorno*, característica principal de su manera de hacer teatro, al ser la autora, directora y actriz protagonista de todos sus obras. Si bien respecto a lo personal quizás haya ejecutado tal retraimiento, a nivel mediático permanece abierta a todos los medios de comunicación tanto para la promoción regular de sus espectáculos como incluso para la publicidad de alta costura (Vid. Ávalos, *El País*, 2013). Como también afirma Vidal,

Las dos autoras se aíslan en cierta manera de la sociedad. Si bien no es comparable, ya que Liddell se presenta de cara a un público masivo, mientras de Dickinson, mucho más radical, se encerró en su casa sin otro medio de comunicación que la correspondencia; sí que hay en las dos una gran presencia de la soledad, de desamparo y de retraimiento. (Vidal, 2010: 142).

En la correspondencia de correos electrónicos que se mantuvo para la realización de esta tesis, las alusiones a Dickinson fueron frecuentes, siempre para ejemplificar su rechazo al *entorno*, principalmente el gremio teatral con el que en aquel 2007 debía relacionarse para la producción de *Perro muerto...* en el CDN.

Asimismo, Liddell también comparte con Dickinson una fuerte educación bíblica que vuelca en sus obras, principalmente en su sentido apocalíptico. Como recoge Vidal,

Las dos autoras, Liddell y Dickinson, señalan la belleza escondida en los actos más desagradables o crueles, así Dickinson “Parte a una alondra en dos y hallarás la música” (Paglia: 2006:925). Las dos crean un dramatismo excelso dotado de una oscuridad latente (incluso de lo aparentemente inocuo), presentando la cara más perversa de lo humano. Hay una denuncia de ambas mujeres contra la sociedad en la que viven, desatan una guerra en la que el cuerpo de acción, como protesta, es el suyo propio, su arma combativa, pudiendo entenderse esto como una especie de sadomasoquismo: así Dickinson: “No soltaremos el puñal/puesto que la herida amamos” (Paglia: 2006: 919). Ellas mismas se utilizan como comienzo de lo que pretende ser un Apocalipsis. (Vidal, 2010: 141).

En definitiva, la norteamericana supone para Liddell un ejemplo vital de artista que comparte sus *motivos de negación absoluta* del *entorno* –de ahí también el rechazo común a la perpetuación de la especie–, y que por ellos es capaz de entregarse a la *pureza* de su obra, que experimenta como el *ideal* que *subvierte* y *sublima* la realidad.

Al igual que Dickinson, Henry Darger (1892-1973) encarna otro de los ídolos artísticos de Liddell (Liddell, *Entrevista personal*, 2007). Su vida y obra mantienen una respuesta *idealista radical*, una propuesta de modelo vital y artístico similar al de Dickinson. En la carpeta del material gráfico de *El Matrimonio Palavrakis*, Liddell guardaba un artículo completo (de Diego Otero, 2000) y subrayado aquí adjunto (vid. Cap. IV.1.6.) – al que se remite para ampliar la comprensión de su influencia en Liddell–. Darger,

huérfano a edad temprana (*vid.* MacGregor, 2002), fue abandonado por su padre en un orfanato de donde posteriormente sería trasladado a diferentes centros psiquiátricos. Todo apunta a que padeció abusos sexuales en dichos centros, razón por la que se fugó a los 16 años y cuyas consecuencias le provocarían el *síndrome de Tourette*, una *disfunción* del lóbulo frontal derecho a causa de un trauma en la infancia y que genera una gran variedad de síntomas que dificultan la interrelación humana, al tiempo que en algunos casos fomentan el aislamiento del enfermo en universos imaginarios propios, por lo que desarrollan una gran creatividad (Goldberg, 2008: 242-249). Ya libre, vivió sin apenas relaciones con el *entorno* y mantuvo una vida discreta sin apenas relacionarse y dedicándose a trabajos manuales. Con la jubilación terminarían los problemas de *sostenibilidad* –por los que se había visto obligado a mantener incursiones parciales con el *entorno*–, con lo que pudo encerrarse en su pequeño apartamento de Chicago para trabajar sobre su obra gráfica. Saldría únicamente para ir a misa hasta cinco veces al día o hablar sobre el tiempo con algún vecino. Tras su muerte, sus caseros encontrarían una gigantesca obra gráfica a la que había dedicado su vida: *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*. En ella se narran las *agresiones* de los adultos (los Grandelianos) a los niños (las Vivians) hasta que estos se rebelan con la ayuda de las Vivians (siete princesas de la Cristiana Nación de Abbiennia), provocando una suerte de Guerra Civil Americana. En ella los niños son frecuentemente asesinados tras sufrir horribles torturas a manos de los glandelinianos, imágenes cruentas que remiten a los primeros mártires cristianos. Otra particularidad es que las niñas aparecen con órganos sexuales masculinos, debido a que Darger nunca había mantenido relaciones sexuales por miedo a copular con una hermana perdida que también había sido dada en adopción.

Además del paralelismo explícito con la obra *Once upon a time in West Asphixia*, la obra de Darger presenta idénticos *motivos* que la de Liddell: el *entorno* (los Grandelianos) visto como un *agresor* que mutila el *Yo* de los niños (aún seres *puros* y por tanto *ideales*). Ambos comparten el uso de la extrema violencia como base de su *estrategia artística* y ésta parece conformar la única alternativa a la problemática vital, planteada como una *Ley Natural* para el ser humano.



De igual modo, el proyecto de vida de Darger coincide con el *ideal* vital de Liddell que también poseen todos sus protagonistas de ficción y los proyectos vitales que de sus obras de no ficción se extrae (Vid. Cap. V), *i.e.*, el aislamiento en una suerte de *módulo*, como una estrategia que permite alejarse del Apocalipsis y entrar en contacto con lo bueno y lo bello, tan aludido en la obra de Liddell.

III. 4.4.C. CINDY SHERMAN & DIANE ARBUS

Explicando las influencias de *El Matrimonio Palvrakis*, Liddell comenta: «No hay que dejar de agradecer las influencias de Cindy Sherman (1954) y Diane Arbus (1923-1971). Lo cierto es que todo partió de una foto de Arbus, todo partió de su mirada dolorosa sobre la realidad» (Liddell 2002e), en referencia a la foto *The King and the Queen of a senior Citizen Dance* (New York, 1970. Además de la anterior, el dossier gráfico para la realización de *El Matrimonio Palavrakis* contaba con otras tres fotos más de esta fotógrafa.

Diane Arbus dejó un muestrario de hombres, mujeres y niños marginales –ya fuera por taras físicas o por estilos de vida al margen de la América ordinaria–. Sus fotos sitúan en el centro a seres estrafalarios que parecen sacados de una pesadilla o del universo

perfecto del surrealismo. Deformes, prostitutas, nudistas, travestidos, downs, gemelos, enanos, gigantes y locos se convierten en protagonistas con el fin de provocar un fuerte impacto en el espectador. Como afirma Vidal,

Fotografiándolos, no sólo los acercó al resto de la sociedad, obligando a que los que contemplaban las fotografías prestaran atención a estas personas, sino que resaltó la belleza de su individualismo. Cuando el MOMA de New York, hizo una retrospectiva sobre su obra, los asistentes a la exposición sentían una violenta aversión hacia las fotografías presentadas. Arbus afirmaba que con su trabajo pretendía provocar “temor y vergüenza” alumbrando lo que permanecía a oscuras. La fotógrafa llegó a involucrarse tanto con la las personas que retrataba que acababa manteniendo relaciones sexuales con sus modelos. Diane Arbus acabó suicidándose en 1971, absorbida por ese mundo esperpéntico que la fascinaba y horrorizaba a un tiempo. (Vidal, 2010: 342).

Cfr. con la relación cotidiana de Liddell con lo monstruoso en sus visitas veraniegas a la casa de su abuela en Las Hurdes. Desde una perspectiva *ideológica*, la *estrategia* de Arbus ofrece una *negación radical* de la realidad que le permitió durante cierto tiempo –los medios de comunicación de masas acabarían con ello– la *sublimación* de sus fotografías frente al producto estándar del *establishment*. La *negación* que implica la existencia de estos personajes ofrece una suerte de *idealidad* en oposición al *entorno*, convirtiendo a estas personas en *héroes* o «aristócratas», como afirmaba Arbus: «There's a quality of legend about freaks," Arbus said. "Like a person in a fairy tale who stops you and demands that you answer a riddle. Most people go through life dreading they'll have a traumatic experience. Freaks were born with their trauma. They've already passed their test in life. They're aristocrats.» (Van Ryper, *Washington Post*, 2003).

En la estética de la deformidad coincide Cindy Sherman con otra figura referente en Liddell y de la que dos obras suyas formarían parte del dossier de Palvrakis. Desde 1976, Sherman viene usándose a sí misma como modelo/vehículo en sus fotografías para comentar variados aspectos del rol de la mujer en la sociedad y como artista, centrando por tanto el discurso en su propio *Yo Individual*. Sin embargo, en sus obras, lejos del autorretrato, Sherman deforma su imagen con el uso estereotipado de la ropa americana, partes de muñecos o incluso prótesis que usa sustituyendo a su propio cuerpo. Muchas de sus escenas quedan salpicadas de vómitos, moho u otras sustancias desagradables. Con ello, Sherman, al igual que Arbus, emprende una *estética* de *negación* con la que lograr la *sublimación*: generar un universo *ideal* que contradice el *sistema*. De ella, Liddell recogerá la estética de muñecos degradados que se corresponde

con su visión *pesimista* del ser humano, al tiempo que la reivindicación de su *Yo Individual* como objeto de Arte.



Cindy Sherman, *Untitled* 1992

III. 4.4.D. LA LITERATURA DEL APOCALIPSIS

Muchos son los referentes literarios de Liddell, si bien de entre todos destacan ciertos nombres que han ofrecido a su *estrategia artística* y vital el peso de una tradición desoladora de la existencia y ciertas maneras del qué hacer literario. Louis Ferdinand Céline (1894-1961) y Samuel Beckett (1906-1989) se presentan como dos modelos de trabajo. Liddell comparte con Céline una *mediación biográfica e histórica* similar, la del maniqueísmo erótico-político y la rebeldía de quien ha sido rebajado de status. Como describe Bounan, «Constreñido a amar y defender el sistema multisecular de referencias que le hizo y en el que espera «rehacerse», odia con total sinceridad los recientes

excesos de ese sistema, que imputa al dominio de usurpadores recién llegados, tiránicos y enmascarados, fundamentalmente diferentes de él mismo» (Bounan, 2012: 77). Ello se resume en lo que el mismo autor ha denominado *perfil del provocador* y que será examinado tras el análisis de las obras, en un apartado específico del cap. de *motivos y estrategias* (vid. Cap. V. 5.2.).

Beckett se presenta como otra *mediación* imprescindible del s. XX, que sigue abriendo brecha en la creación actual. De él, Liddell recoge la *negación* del *espacio/tiempo* en literatura, *estrategia* que aboca al *Yo* al ensimismamiento –debido a que la comunicación carece de validez–, y a la desesperanza de habitar en una *Nada* sin sentido. En lo vital, Beckett –al igual que Dickinson y Darger– le presenta un modelo de vida de aislamiento del *entorno*, si bien en un grado diferente del de los otros. Si para Darger o Dickinson el *entorno* es un *agresor*, para Beckett el *entorno* carece de entidad y, por tanto, ninguna de sus acciones poseen un sentido. Liddell sólo llegará tan lejos en dos de sus obras, *Monólogo necesario...* y *Boxeo para células y planetas* (2006a). En el análisis de *Monólogo necesario...* se ampliará el trabajo comparado entre Beckett y Liddell (vid. Cap. IV.6.)

En su tesis doctoral, Vidal presenta a Thomas Bernhard (1931-1989) como la principal influencia literaria moderna en Liddell, sin embargo, todas las marcas apuntadas por ella son en realidad originarias de Céline, como se expondrá más adelante (Vid. Cap. V. 5.2.). Por otro lado, resulta manifiesta la pasión de Liddell por Bernhard: «A Thomas Bernhard lo amo. Su dureza, su crueldad, su modo de estar en el mundo, auténtico, autodestructivo...» (Lucas, *El Mundo*, 03/02/08). Como plantea Vidal sobre Bernhard y Liddell

Podemos encontrar varios niveles distintos en los que ambos autores coinciden: los temas que tratan en sus obras, su temperamento suicida, un estilo literario basado en la reiteración y los objetivos de sus textos.

La repulsión y el desprecio que Angélica Liddell muestra al hablar sobre instituciones, Gobierno y premios, sigue la estela de un Bernhard que ya en su libro *El sobrino de Wittgenstein*, (título al que ya remite Liddell en dos de sus textos *La taza de te de Wittgenstein* y *El sobrino de Rameau*), dejó patente su odio hacia los galardones. En este mismo libro, Bernhard mostraba un odio dirigido incluso hacia sí mismo, de igual modo que Liddell arremete hacia su propia persona.

En las obras de teatro de Angélica Liddell es necesario destacar el peso que otorga a la enfermedad. Partiendo de ella, que se considera una enferma incurable, (le duele el mundo de forma ininterrumpida), hasta contagiarlo a sus personajes (en su mayor parte alter-ego), haciendo

uso también de la enfermedad como hecho que coloca a sus víctimas en posiciones marginales (sus protagonistas siempre son seres socialmente rechazados). Es importante señalar la notable influencia que el escritor Thomas Bernhard ha ejercido sobre la dramaturgia. Se puede apreciar sobre todo, en la obra *El año de Ricardo*, donde Angélica Liddell nos recuerda constantemente en su monólogo al escritor. “En efecto, la enfermedad apareció precisamente cuando no había nada ya”. (Bernhard: 1963: 33).

[...] El planteamiento base de ambos autores es crucial y determinante, ya que sus creaciones trascienden a su vida. Ambos autores son claramente autobiográficos, pese a salvaguardar la intimidad y no dejar que los aspectos personales se entremezclen en las entrevistas de índole profesional. Escriben en primera persona y, a diferencia de otros autores, que creen de este modo camuflarse mejor, no cambian de sexo, por lo que los paralelismos son obvios. En los libros de Bernhard vamos acompañándolo en diversas etapas de su vida; con Liddell, compartimos trozos de experiencias y sensaciones, que constituyen todas etapas cortas, desgajadas de una historia global del tiempo. Dos de las constantes en ambos son la enfermedad y el suicidio. El tono en el que lo abordan tiene matices distintos (más violento, agresivo en Liddell, mucho más sosegado y medido en Bernhard). (Vidal, 2010: 159-61).

También para Bernhard, ya desde la infancia el *entorno* de humano se le presenta como *agresor* y la familia como culpable, en tanto que núcleo, de perpetuar dicha *agresión* y eliminar la *perspectiva vital* esperada. Al igual que Liddell, exalta toda *disfunción* considerando a quien la padece como una suerte de *profeta*, precisamente por la *negación* del mundo que su existencia supone. Como explica Vidal,

A todo aquel que puede ver con claridad lo que acontece, para quien todo lo oscuro se descubre transparente; se le considera un loco, un ser marginal repudiado por la sociedad por divergir de la visión mayoritaria que se tiene de las cosas. Se le considera, decimos, enfermo mental, como a cualquier demente que distorsione la realidad, porque no conviene tener a nadie que discrepe y que explique de manera pública que es la visión desde el poder la irresponsable. “Pero hacer caso omiso de una enfermedad, no querer enterarse de ella aunque reclame sus derechos, significa actuar en contra de la naturaleza y tiene que fracasar” (Bernhard: 1991:53). Liddell, que se siente en todo momento una convaleciente, afirma preferir el dolor de la conciencia, “el dolor de la lucidez” del que hablaba Alejandra Pizarnik. (Vidal, 2010: 163).

En coherencia, al igual que Liddell, la visión apocalíptica del mundo lleva a Bernhard a rechazar la procreación: «Es un gran crimen hacer un ser humano que se sabe será infeliz, que al menos alguna vez será infeliz. La felicidad que dura un instante es toda la infelicidad. Engendrar una soledad porque no se quiere estar ya solo, eso es criminal.» (Bernhard: 1963: 35). Ante tal *pesimismo* humano, el suicidio se les plantea a ambos como única alternativa, si bien este queda en el terreno especulativo, lo que justifican con la tesis de su misión crítica a la manera del Médico Platónico:

Alguien debe quedar en mitad de los hombres haciéndose preguntas, alguien debe quedar en mitad de la esperanza haciéndose preguntas. Alguien debe quedar como un idiota. Alguien debe quedar como excremento, alguien debe fracasar definitivamente (Liddell, 2003d: 5).

Finalmente, el planteamiento suicida opera como herramienta para *sublimar* el espíritu crítico del *Yo* de los autores.

Vidal también subraya la influencia estilística del austriaco en Liddell, si bien, esta, sumada a todas las concordancias expuestas entre Liddell y Bernhard, remiten a Céline, autor del *paradigma artístico* que adoptan ambos autores y que sirve a los fines propuestos por el francés (*vid.* Cap. V. 5. 2.).

La inglesa Sarah Kane (1971-1999) también es señalada por Vidal como referencia. Es Beauchamp (2011b) quien presenta el artículo más desarrollado hasta la fecha, en el que plantea que las similitudes entre ambas responden más a un *sistema de motivos* común que a una influencia directa en Liddell:

Angélica Liddell aurait été l'actrice rêvée de Sarah Kane. Outre une pratique absolue du théâtre comme don de soi, ces deux dramaturges femmes peuvent être associées par leur usage spectaculaire de la violence. Ces analogies rendent-elles pour autant intéressante et justifiée une comparaison spécifique entre deux artistes que ne relie aucune relation de fait ?

La violence scénique et verbale est en effet presque devenue un topos, tant sa présence est grande chez nombre d'auteurs et metteurs en scène contemporains en Europe. Dirigée souvent vers le spectateur, elle le confronte à diverses situations de malaise : il est tour à tour ou simultanément choqué, culpabilisé, mis en position de voyeurisme, pris en otage, etc. Ainsi, si Sarah Kane et Angélica Liddell peuvent être placées dans le champ d'un théâtre de la violence caractéristique de la création théâtrale contemporaine, cela ne justifie pas de rapprochement privilégié. Ainsi, si Sarah Kane et Angélica Liddell peuvent être placées dans le champ d'un théâtre de la violence caractéristique de la création théâtrale contemporaine, cela ne justifie pas de rapprochement privilégié. Cela peut même comporter le risque de niveler l'originalité de chacune et de banaliser des œuvres profondément personnelles. Leurs créations témoignent en effet de différences dramaturgiques majeures : économie de langage de Kane versus poésie lyrique et répétitive, voire excessive, de Liddell ; art de l'ellipse, de l'allusion et de l'implicite chez l'anglaise, versus revendication de l'explicite par l'espagnole. Enfin, on ne peut arguer d'aucun contact de fait entre leurs œuvres. Il est improbable que Sarah Kane ait pu entendre parler d'Angélica Liddell avant sa mort ; quant à cette dernière, si elle connaît la réputation de Kane, elle affirme qu'elle n'a pas lu ses pièces. Il y a donc un immense écart dans les moyens dramaturgiques et une absence de connaissance réciproque. (p. 1).

De igual modo, el movimiento *In-Yer-Face* responde a una definición aplicable a un sector importante del teatro español actual:

elocuencia de sus imágenes. Los perturba por su veracidad emocional y los incomoda por su agudo cuestionamiento de las normas morales. Pero este tipo de obras no sólo resume el espíritu de los tiempos, sino que también lo critica. A la mayoría de los textos *in-ye-face* no les interesa mostrar los acontecimientos de manera imparcial permitiendo al público especular con ellos, proponen una experiencia, buscan que el espectador sienta emociones extremas. In-ye-face theatre es teatro experimental. (Aleks Sierz: "El teatro contemporáneo en Gran Bretaña, hoy. Entre el realismo y la metafísica", Revista Primer acto: Cuadernos de investigación teatral. Nº 323, 2008, pags. 10-16) (Vidal, 2010: 125-126).

III. 4.5. EL TEATRO CLÓNICO

Sirera describe los años en lo que Liddell inició su andadura:

El teatro de los noventa oscila entre el radical individualismo y el compromiso. El primero encuentra en los postulados de la posmodernidad, su excusa para aislar la escritura teatral de una sociedad sobre la que los autores se sienten impotentes e incompetentes, para opinar en ningún

sentido. Esta postura guarda estrecha relación con la escritura fragmentaria a la que aludiré más adelante. En todo caso, no podemos olvidar que esta idea, de individualismo exacerbado, puede ser contemplada –y de hecho así sucede en numerosas ocasiones– como un síntoma de un estado de cosas poco aceptable más que como consagración de una situación que se da como inamovible e indiscutible. [...] Surge así, un teatro crítico con los mecanismos profundos de la sociedad: las estructuras sociales básicas (las familiares), la incapacidad del individuo para ser libre en la sociedad actual, los mecanismos de control ideológico (mass media, educación, etc.). (Sirera, 2000: 94).

La obra de Angélica Liddell se ajusta a este comentario. Como ella misma afirmó en 2007:

Además, últimamente yo me relaciono con la vida gracias a los fragmentos; me resulta muy difícil establecer continuidad; en la lectura, en todas las cosas que hago, siempre estoy interrumpida por grandes momentos de angustia. La angustia interrumpe constantemente la continuidad de mi vida. Y esto lo he utilizado también para crear una obra fragmentada. Me parecía que la hacía creíble. (Henríquez, 2007: 23).

Por otra parte, es importante subrayar que aunque su teatro haya recorrido *estrategias* distintas a las de los autores que formaron El Astillero, la toma de conciencia frente a la sociedad que se desprende del libro *Para un joven dramaturgo* de Marco Antonio de la Parra, sumado al hecho de la fundación de la Compañía Atra Bilis –compromiso definitivo de Angélica Liddell con su propia creación escénica–, se produjo justo al terminar el seminario de año y medio que impartió el chileno, lo que lo sitúa como referencia indispensable para todos estos autores en lo que a plantear el teatro como un compromiso vital se refiere.

También es importante remarcar la aparición por esas fechas de una serie de espectáculos que, una década después, serían valorados como hitos fundamentales en la evolución de la creación escénica española. Estas obras venían caracterizadas por el exceso formal en todos sus planteamientos: saturación verbal con un marcado uso de lo escatológico y lo sexual; sobrecarga plástica y «caos visual» con una expresividad de «gestos más primarios del hombre [...] un todo excesivo donde el espectador [...] se satura...» y que en su voluntad de rebosar todos los parámetros dramáticos, culminaba «su alegato maldiciendo su vocación, la representación que finaliza, la atención que se le ha prestado y el fenómeno teatral todo» (Medina Vicario, 2003: 314-15), como reseña en la época el crítico Medina Vicario. Sin embargo, todo esta desmesura se estructuraba con una firme convicción poética acorde con el intento de vencer la *desublimación represiva*, lo que más se relacionaba con las experiencias de finales de los sesenta del Living Theatre (Cornago, 2005a: 329), o la poesía de los denominados «novísimos

poetas españoles» (Castellet, 1970), que con el teatro minoritario y contestatario de la última etapa del franquismo, con autores como Rodríguez Méndez o Martínez Mediero.

Asimismo, se corresponde a una *reacción* coherente frente a los *factores históricos* que alzaba la nueva *sociedad del bienestar* española, completamente integrada en el Capitalismo tecnológico y, por tanto, blindada ante cualquier intento de cuestionamiento ideológico. Por ello, no gozó ni de buena crítica ni de un público mayoritario, aunque sí fue creando una serie de adeptos que acabarían consagrándose ya en el s.XXI en lo que Guillermo Heras llamó «teatro clónico» (Heras, 2003: 23-9).

En 1993 Rodrigo García estrenó en Madrid cuatro espectáculos distintos: *Vino Tinto* de Thomas Bernhard y *Los tres cerditos* de Bruce Nauman en el Teatro Pradillo; *Tempestad* de W. H. Auden en la Sala Olimpia y *30 copas de vino* de Baudelaire, en la Sala Cuarta Pared. Un año más tarde, otro montaje dirigido y escrito por él, *Notas de cocina*, se estrenaría en el Teatro Pradillo recibiendo el Premio al Mejor Espectáculo no Valenciano otorgado por la Generalitat de Valencia. Otro creador escénico, Carlos Marqueríe, fundador del Teatro Pradillo en 1990 y futuro iluminador de las obras de Liddell, dirige por aquellos años espectáculos como *Otoño* (1990), con texto del propio Marqueríe o *Comedia en Blanco I. Infierno* (1994), inspirada en la Divina Comedia de Dante¹⁷. Pero no fue hasta 1997, ya separado del Teatro Pradillo, que Marqueríe crea la Compañía Lucas Cranach distanciándose «del teatro de imágenes y el lenguaje poético empleado hasta entonces» y focalizando en «el cuerpo desnudo del actor y en unos textos escritos por él mismo con un profundo tono reflexivo» (Cornago, 2005a: 128-129). Con Lucas Cranach llevar a escena su obra paradigmática: *El rey de los animales es idiota*, estrenada el 16 de octubre de 1997. Tan sólo unos meses antes, La Carnicería Teatro, compañía de Rodrigo García, había estrenado en la Sala Cuarta Pared *Protegedme de lo que deseo* (Santolaria, 1999: 82).

Entre tanto, como se vio en los *factores estéticos*, tras el montaje de *Dolorosa* en 1994, Atra Bilis había quedado reducido a Puche-Liddell y la crisis económica había limitado

¹⁷ Info. extraída de: García, R. «Autor: Rodrigo García» [URL], *Muestra de Teatro español de autores contemporáneos*, <http://www.muestrateatro.com/autores/a0047.html> [Consulta: 28 de octubre 2006]

cualquier capacidad de producción hasta el estreno a principios de 1999 de *Frankenstein*.

Atendiendo a estos datos biográficos, no se puede afirmar que Angélica Liddell asistiese a cada uno de los espectáculos mencionados que tuvieron lugar durante su etapa de subsistencia con las animaciones, pero sí evidencia que, de alguna manera, la presencia de estos creadores en la escena madrileña abriría la cartelera madrileña a propuestas de un teatro excesivo para que una creación de «lo terrible y lo insoportable» (Liddell, 1993: 92) –como la de Liddell– pudiese desarrollarse. También hay que reseñar que la elección por Atra Bilis de este tipo de teatro les llevaría inevitablemente a la marginación artística ya que, a pesar del número de estrenos de los citados Marquerie y García, la crítica hacia ellos fue casi unánime, calificando, por ejemplo, *Macbeth*, *Imágenes* (1994) de García con frases como: «Se degrada el teatro de nuevo, en manos de lo sesteante, lo convencional, lo que atenta, en fin, contra sus esencias.» (Medina Vicario, 2003: 314). Respecto al público, baste decir que, aparte del tiempo reducido en cartel, la capacidad de aforo en las salas de la Red de Teatro Alternativo del momento rondaba la centena.

Asimismo, es importante indicar que Liddell nunca sintió ningún tipo de orgullo respecto al hecho de formar parte de una suerte de teatro alternativo y si pasó por él fue con el objeto de ascender en la escala, aunque siempre sin perder las particularidades que su *Yo* impone a su obra:

La gente que se relaciona con mi teatro es una minoría. Pero es que yo no busco consenso con la opinión general. El arte debe ir radicalmente en contra de eso. Aunque tampoco estoy en lo *alternativo*, una etiqueta perversa para mantener ciertos lenguajes en la periferia, en la marginalidad... Y la marginalidad suele ser una condena impuesta. (Lucas, *El Mundo*, 03/02/08)

O en una reflexión más amplia:

J. ¿Crees que un teatro subversivo puede realizarse desde la institucionalización? ¿El hecho de ser subvencionado por un sistema al que se desprecia anularía la fuerza de vuestro trabajo? ¿Podríais convertirlos en “directores de encargo”, “rompedores institucionales” como los que continuamente engullen los teatros “públicos”?

A.- Asociar la libertad de creación a la falta de recursos económicos es obscuro y perverso. Un creador no es más libre trabajando precariamente sino todo lo contrario. Lo digo por experiencia. Uno trabaja sin dinero porque no tiene más remedio. La verdadera marginalidad no es deseable. Jamás. Es fea, mala, agobiante, cuando estás metido en ella la odias. Es algo que se te impone desde el sistema. Claro, los hay que posan de marginales. Definitivamente, la marginalidad no es deseable. Es algo contra lo que luchas, porque lo importante no es la marginalidad sino tu obra. Y la marginalidad te obliga a abandonar. Por otra parte el dinero público no debe funcionar como si fuera una empresa privada. Conseguí trabajar con cierto desahogo cuando empecé a recibir

ayudas de la Comunidad de Madrid. Te aseguro que eso no me ha restado libertad en absoluto. Poder pagar el alquiler de una sala de ensayos durante cinco meses, poder pagar a un iluminador y a un técnico, no es ausencia de libertad. Me ha permitido trabajar con cierta dignidad y ofrecer trabajo digno a los colaboradores de Atra Bilis. Nos hacen creer, incluso llegan a convencernos, de que es mejor trabajar en la pobreza. No. La pobreza no se elige. No te da opciones. La dignidad económica te proporciona ciertas opciones. Otra cosa es la distancia entre las elites y la base. El clasismo cultural. El respeto hacia las elites, y el desprecio hacia la base. Hay algo en el sistema social y de mercado que garantiza esta distancia basada en la exclusión. Y en España basada también en el sectarismo: arte convencional versus arte vanguardia. (Eguía, 2007a: 194).

En definitiva, lo que le unió a los creadores del *teatro clónico* fue la *emergencia* de generar una *estrategia artística* capaz de *sublimar* su *Yo* frente a un *entorno* cada vez más cambiante y que parecía dejar de lado su *perspectiva vital*. Para ello, aquel teatro encontró su *respuesta* en la *ceremonia*. Como explica Berenguer,

una *ceremonia* es la expresión, en el marco de un espacio cerrado y a través de una progresión vivenciada en presente, del intento desesperado de una colectividad, abocada a la *marginación* como necesidad de supervivencia ante un *entorno* agresor que no ofrece *perspectiva vital*, por comunicarse como grupo frente a ese mismo *entorno* mediante una acción subversiva que dé coherencia a sus vidas, reafirmando su individualidad frente a él, y que al ejecutarse les condena a la autodestrucción al evidenciar a la vez su pertenencia a un sistema común. En definitiva, como en el caso de la ceremonia religiosa, es una reacción de miedo ante un futuro problemático (la muerte fisiológica del individuo o la muerte sociológica del grupo) que se materializa en términos escénicos en la utilización de un lenguaje y unos gestos codificados que alcanzan o pretenden alcanzar un nivel significativo (y de aquí su funcionalidad) que sobrepasa el valor puramente semántico en la utilización de un lenguaje que se convierte en signo. En realidad, podría decirse también que la ceremonia expresa de una manera perfectamente adecuada el intento de buscar coherencia en un universo racionalmente inexplicable para un sujeto colectivo. Al mismo tiempo, debemos añadir que lo propio de la ceremonia a nuestro entender, es transformar una constatación de impotencia en una forma significativa. (Berenguer, 1977: 327-28).

Personajes de obras como *Leda*, *Dolorosa* o *El Tríptico de la Aflicción* serán sometidos a esta *ceremonia de martirio* (Eguía, 2007: 221) en la que, obra tras obra, Liddell irá ajustando y perfeccionando su *estrategia* hasta lograr su paradigma bajo la máxima de impactar al espectador.

IV. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

IV. 1. EL MATRIMONIO PALAVRAKIS

IV. 1. 1. DATOS DE LA OBRA

IV. 1.1.A. CRONOLOGÍA Y RECEPCIÓN

Angélica Liddell escribió *El matrimonio Palavrakis* (Liddell, 2001) entre 1999 y el 2000, a los 33 años de edad. Su último espectáculo, *La falsa suicida* (Liddell, 2003) – cuya escritura data de 1998 y que fue estrenado el 7 de enero del 2000– consiguió permanecer en cartel 4 fines de semana, realizando 12 funciones de viernes a domingo, con una actuación más en Girona. Recibió críticas muy negativas que principalmente acusaban el desconcierto de una *estrategia artística* indefinida:

La suicida es falsa, la pieza también. Digo pieza, a la francesa, porque obra me parece una palabra demasiado importante, y no veo en qué género (comedia, tragedia, farsa) encuadrar esta manifestación: tampoco lo desean sus creadores, como es natural. Están fuera de esas convenciones. El texto es muy breve: lo alargan canciones, pausas, pequeños pasos, mímica, actitudes, que serían lo que hoy se llama dramaturgia, supongo que a cargo de la directora y actriz: aun así, la representación alcanza apenas una hora. No encuentro mal el texto ni la dramaturgia, ni mucho menos su brevedad: únicamente, no encajan. (Haro Tecglen, *El País*, 17/01/00).

Sólo un crítico valoró positivamente el espectáculo, su compañero de generación José Ramón Fernández, quién sí pareció intuir el camino de búsqueda de la *estrategia artística* de Liddell, a la que denominó «una poética del exceso». También prefigura lo que será la carrera teatral de Liddell:

Esto no es más que una breve reseña de un estreno, pero me gustaría aprovecharla para llamar la atención sobre una de las más importantes escritoras de teatro de la generación nacida en los sesenta, que nunca ha recibido premio alguno y cuyo único texto editado dejó hace tiempo de habitar en librerías, cuyas obras se han mostrado al público en montajes que jamás han sido subvencionados ni coproducidos. A ver si tiene suerte y le llega antes la ayuda que los homenajes. (Fernández, 2000: 25).

Un año después, Atra Bilis estrenaría *El matrimonio Palavrakis* en la Sala Pradillo de Madrid, dentro del Festival Escena Contemporánea. Al igual que *La Falsa suicida*, la producción de la obra se pagó con el salario de Liddell y su principal actor y socio, Gumersindo Puche, como animadores del parque temático Port Aventura de Tarragona, durante los tres meses de verano (Liddell, *Entrevista personal*, 2007).

La ficha técnica de la obra rezaba:

INTÉRPRETES: Gumersindo Puche, Angélica González y Concha Guerrero (voz en off)
DIRECCIÓN: Angélica Liddell
ESPACIO ESCÉNICO: Atra Bilis
ILUMINACIÓN: Óscar Villegas.
VÍDEO: Andrés Leal / La Fam.
FOTOGRAFÍA: Jaime Ortín.
MÚSICA: Handel, Purcell, Vivaldi y Bach. (Liddell, 2002e).

En su primer periodo, *El matrimonio Palavrakis* logró únicamente cuatro funciones (Caruana, *La Razón*, 18/09/02), del 21 al 25 de febrero del 2001. De nuevo, las críticas recibidas resultaron ambivalentes. Por un lado se mantenía el desconcierto ante la *estrategia artística* desplegada:

La fragmentación poemática de su discurso teatral colisiona con las reglas de la peripecia, la lógica y la atemporalidad. Su propuesta es más un racimo de sugerencias que una historia cerrada y Palavrakis (*sic*) es la más episódica de sus obras, La provocación, el sexo explícito, la escatología, la perversión y otras fascinantes extravagancias, ocupan un lugar muy importante en sus trabajos siempre ceremoniales. (Vizcaíno, *La Razón*, 24/02/01).

Y por otro, una vez más, un compañero de generación sería quien ratificaría que, con el *El matrimonio Palavrakis*, Liddell habría definido su manera de hacer teatro, aquello de «poética del exceso»:

«El matrimonio Palavrakis» es una obra de una intensidad casi insoportable, el trabajo más impactante de una autora que había suscitado muchas expectativas desde los primeros años noventa, y que por fin ha creado ese espectáculo que significa su madurez y que la sitúa en la primera línea de la escritura actual. (Vílora, *ABC*, 26/02/01).

Dos años después, *El matrimonio Palavrakis* sería repuesto con motivo del Ciclo Perfil del Festival Escena Contemporánea 2003, con una sola función el 18 de febrero de 2003, como parte de *El Tríptico de la aflicción* (Liddell, 2004). Tras esta, conseguirían una última función el 26 de mayo del 2004 en la Colegiata de Gijón. El texto fue publicado por primera vez en la revista de distribución gratuita *El Pateo –revista crítica de artes escénicas–* nº 7, en enero del año 2001, con tres ediciones futuras, una en la web *Parnaseo* de la Universidad de Valencia, y la última y definitiva en la revista *Acotaciones* nº12 en el 2004. En el 2011 se reeditaría por Artezblai en un volumen junto con el resto de lo que sería *El Tríptico de la Aflicción* más *Lesiones incompatibles con la vida* en una edición que, a fecha de este trabajo, mantiene la intención de convertirse en las obras completas de Liddell. Las dos primeras ediciones son iguales, variando la tercera en la eliminación por parte de la autora de cuatro acotaciones referentes a la puesta en escena, que en nada afectan a la estructura, y en una errata en la pág. 75 en la

que falta una intervención de ELSA. Esta última, como versión definitiva, también será la que se publique en Artezblai.

La idea de formar una trilogía no llegaría hasta el fin de la redacción de *Once upon a time in West Asphixia* (Liddell, *Entrevista personal*, 2007). Para este análisis se trabajará con la versión del número 12 de *Acotaciones*, revista de investigación teatral.



Diane Arbus: *The King and the Queen of a senior Citizen Dance* (New York, 1970)

IV. 1.1.B. ANTECEDENTES

En el dossier de la obra Liddell explica «que todo partió de una foto de Arbus, todo partió de su mirada dolorosa sobre la realidad.» (Liddell, 2002f), en referencia a la fotografía norteamericana Diane Arbus (1923-1971). La fotografía concreta fue facilitada por la autora para la redacción de este trabajo. En ella, dos ancianos muestran los cetros que acaban de recibir mientras en sus rostros expresan tristeza. Liddell rellenaría sus circunstancias con una premisa apocalíptica: «los señores Palavrakis por fin habían obtenido su premio, por fin habían ganado el concurso de

baile. Pero los obsequios que sostenían sobre sus rodillas tenían aire de ataúdes más que de regalos». (p. 83).

Con ella escribiría un relato de idéntico título que ya contendría toda la fábula de lo que posteriormente sería la pieza teatral. Este relato, que sería borrado del ordenador (Liddell, *Entrevista personal*, 2007), pertenecía a una colección de cuentos de misterio (Liddell, 2002c) escritos bajo la influencia de Patricia Highsmith (1921-1995) y Stephen King (1947) que, aunque a día de hoy permanecen inéditos, fueron facilitados por la autora para la redacción de esta tesis. Si bien no es posible establecer una cronología exacta de su redacción, por temática, estructura externa y lo afirmado por la autora, se deduce que pertenecen a la etapa de redacción del *El Tríptico de la Aflicción*, 1999-2002. En la Bibliografía se han catalogado con el título genérico de *Cuentos* (2002c).



SHERMAN, Cindy: *Untitled #316* (1995)

Otra fotografía referente dentro del *Dossier de Palavrakis* es Cindy Sherman (New Jersey, 1954), quien con su obra (Vid. Bronfen, 2000) inspiraría la puesta en escena con su estética de muñecos degradados –como en *Frankenstein* (1997b) y *La falsa suicida*–, y que se mantendría tanto en *El Tríptico de la aflicción* como en la trilogía de *Actos de*

Resistencia contra la muerte. En formado el *Dossier...* formado por diversas imágenes de arte moderno, *Untitled #316* aparece repetida hasta tres veces.

El tercer antecedente temático para la génesis de la obra provendría de una «HOJA DE NOTIFICACIÓN DE MALTRATO FÍSICO Y ABANDONO» a la que Liddell pudo acceder en el Instituto Madrileño del Menor y la Familia. «La lectura de esta hoja fue decisiva en los diálogos. Desde ese momento la náusea fue imparable» (Liddell, 2002e). Las preguntas del interrogatorio final a la protagonista provienen directamente de este cuestionario.

Según informó la autora (Liddell, *Entrevista personal*, 2007), el apellido Palavrakis lo tomaría de un pintor que le llamó la atención, el pintor griego Apóstolos Palavrakis (1962-) al que Angélica Liddell pudo conocer en la feria de arte contemporáneo (ARCO) de Madrid en 1999¹⁸, tiempo de escritura la obra.

Apóstolos Palavrakis es un artista cuya esencia creativa es el resultado de los procesos de recepción, reflejo, emoción y transformación. Su idea básica intelectual y filosófica, encierra tanto el patrimonio cultural filosófico, literario y visual de la Antigua Grecia, como el campo de las cuestiones existenciales contemporáneas.¹⁹

Motivos comunes con Angélica Liddell a los que hay que añadir que la decisión de tomar un apellido griego se debe al intento de plasmar una suerte de Tragedia griega.

En última instancia, la fábula remite a la novela pastoril *Dafnis y Cloe* (1982), del autor griego Longo (s. III-IV), en la que dos niños encontrados por pastores, se crían juntos y nace entre ellos un mutuo amor que ninguno sospecha hasta que varias vicisitudes los separan y finalmente se reencuentran y se casan. Su historia resulta paralela a la de MATEO y ELSA en el argumento de que ambos se conocen y se van “enamorando” desde niños, además de vivir sus experiencias en un entorno aislado, pero si en la historia de Longo los pastorcillos disfrutaban rodeados de naturaleza, de vida en una montaña, los Palavrakis hacen lo mismo en un cementerio. A la herencia de esta historia quizás se halle la elección del nombre de la hija de los Palavrakis; como se verá en el análisis de los personajes.

¹⁸ Información contrastada con Artnet. [URL] <http://www.artnet.com/artist/13014/apostolos-palavrakis.html> [Consulta: 07/05/07] y Lavidak.org. [URL] <http://lavidak.brinkster.net/Webak/Biografias/default.asp?Bio=palavrakis> [Consulta: 07/05/07]

¹⁹ Extraído de la web de la galería Arnés Röpke de Madrid, [URL] http://www.galerie-roepke.de/index/98167.?_LANGUAGE=es [Consulta: 07/05/07]

Más allá de toda inspiración artística, la trama de la obra parece responder también a la reacción ante la última crítica recibida por Liddell en su anterior obra (Centeno, 2000, *Diario 16*: 10/01/2000).

¿Ha habido alguna crítica que te doliera?

Sí, hubo una de un tal Enrique Centeno que fue muy dolorosa. Nosotros estábamos en la mierda absoluta, estábamos mal, no teníamos que comer y de repente estrenamos obra y el crítico utilizó su resentimiento para insultar al pobre desgraciado que estrena algo. Me dejó varias noches sin dormir porque no comprendía por qué aquel señor tenía derecho a insultarme de aquella manera. (Vidal, 2010: 595).

En los encuentros mantenidos con la autora al inicio de este trabajo, ella también aludió a cómo una crítica –sin especificar cuál– le hizo plantearse abandonar el teatro. Desde ahí se puede entender el *leit motiv* de los protagonistas de *El Matrimonio Palavrakis* cuando, al perder un concurso de baile, *i.e.*, ser rechazados por el *entorno* en base a las expectativas de éxito que ellos tenían, deciden vengarse de manera *radical*. En definitiva, Centeno incrementaría los *motivos* de Liddell para intentar aislarse, al tiempo que alimentó la visión apocalíptica de la autora, al percibir el *entorno* como *agresor* continuo.

IV. 1.1.C. RESUMEN DE LA OBRA

A través de una NARRADORA omnisciente se muestran distintas situaciones en la historia de la pareja ELSA y MATEO Palavrakis. Amigos desde la infancia a causa de compartir tratos vejatorios de sus padres, deciden casarse para escapar de su entorno familiar. Cuando nace su primera hija, CHLOÉ, en contra de lo deseado por MATEO, buscan la manera adecuada para educarla sin caer en los errores de sus predecesores. Sin embargo, desde sus primeros años CHLOÉ recibirá abusos sexuales por parte de MATEO, que acabará descuartizándola con la complicidad de ELSA. Un tiempo después, tras haber ganado un concurso de baile sufrirán un accidente de coche en el lugar donde hallaron el cuerpo de su hija. MATEO morirá pero ELSA, incapaz de afrontar, la *tensión* por sí sola, confesará el crimen.

IV. 1.2. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

El matrimonio Palavrakis consta de un solo acto que recorre diferentes situaciones de la pareja, a modo de *flashbacks*, narrados y enlazados por la intervención de una NARRADORA de cuentos populares, en un ejercicio de TDT tal y como lo plantea Gray y que opera en todo *El Tríptico de la Aflicción*:

La técnica del TDT es el procedimiento explícito por el que se crea una doble estructura teatral a través de la inclusión de una nueva representación (metaficción) en el seno de la representación (metaficción).

La primera estructura estará constituida por el primer nivel al que denominaremos ficción o circuito externo [...] La segunda estructura estará constituida por el segundo nivel de metaficción o circuito interno [...]

Esta técnica sin embargo, no puede ser tan solo una forma, es preciso verla también desde un punto de vista funcional, como una transgresión de las fronteras entre la ficción y la metaficción, y una posterior consecuencia: la perturbación entre la realidad y la ficción con el objetivo de disminuir la ilusión teatral. (Gray, 2011: 53).

La NARRADORA trabaja en el *circuito externo* (metaficción) en función del público y los protagonistas, ELSA y MATEO, en el *circuito interno* propio de la ficción dramática.

Para el estudio de la obra se ha dividido el texto en 18 secuencias, nomenclatura adecuada atendiendo a la estructura cinematográfica de sus *flashbacks* y a los cambios rápidos de tiempo y lugar.

SECUENCIA 1 (6 intervenciones) [pp. 69-71]:

La NARRADORA inicia con una situación cotidiana, la victoria del matrimonio en un concurso de baile, para entrar en un flashback de lo ocurrido en la mañana en la que ganarían su primer concurso: «la señora Palavrakis había estado confeccionando un trajecito para su caniche ciego, y el señor Palavrakis había salido en busca de una colegiala sin escrúpulos que le entregaba sus braguitas usadas a cambio de revistas y chucherías» (p. 69). Aquí se presenta el antecedente principal a la problemática de la pieza: el *trauma temprano* (vid. *infra*. cap. V. 2.2) de los protagonistas. MATEO, en un lugar indeterminado, se dirige a una niña de 12 años con la que intercambia dulces por su ropa interior usada. En su primera intervención, se nos sugiere que MATEO ha sido maltratado por su padre: «Te ha pegado. Tu padre te ha pegado. [...] ¡Los padres! ¡Todos iguales! [...] Yo también lo odiaba. A mi padre. Lo odiaba tanto como tú al tuyo.». A la vez que se muestra a un pederasta en acción, se plantea la herencia paterna

como causa del problema. MATEO adoctrina a la niña sobre una visión apocalíptica de la familia, anticipando lo no será descubierto hasta el final: «Te lo habrán contado, te lo habrán contado todo. ¿Sabes lo que pasó? Imagino que sí. Lo sabes. Voy a decirte una cosa: Nunca tengas hijos, ¡nunca!», en referencia al asesinato de su hija (p. 70).

En otro plano espacial, la casa de los Palavrakis, ELSA narra su infancia a su mascota: «En aquel pueblo les retorcían el cuello a los gatos, pegaban a las mujeres y ahorcaban a los galgos, pero mi padre ahorcaba a todos los perros. [...] Decía que me chupaban los muslos.». A medida que avanza su intervención, ELSA va identificando al caniche con su hija CHLOÉ, sobre quien proyecta su *trauma temprano* de agresión sexual paterna, «no le gustaba que los perros me chuparan los muslos», para terminar con la identificación simbólica del caniche ciego con su hija, «Mi hija es un perro». Al igual que MATEO, ELSA se presenta como víctima de una infancia envuelta en sadismo, muerte y degradación sexual. La NARRADORA cierra el prólogo con la ironía de una fábula infantil: «¡Qué triste la infancia de la Señora Palavrakis!».

SECUENCIA 2 (38 intervenciones) [pp. 71-73]

Flashback a siete años antes del prólogo. Los SEÑORES PALAVRAKIS han perdido su primer concurso de baile, el mismo que ganarán siete años después. Su diálogo transcurre al tiempo que ensayan un baile camino al cementerio. En un *juego ritual* en el que la conjunción del diálogo corporal, mediante el baile, se contrapone con la disyunción del diálogo textual, ELSA trata de persuadir a MATEO para que la fecunde. Se relacionan mediante una concordancia sintáctica y una discordancia semántica, hablan sin comunicarse, sentando la base de lo que será el *juego ritual* de todos los personajes *marginales* del teatro de Liddell.

ELSA.- ¡Quiero que mis hijos sean tan hermosos como los rascacielos de Nueva York!
 MATEO.- ¡Vamos al cementerio!
 ELSA.- ¡Quiero que mis hijos sean tan hermosos como los rascacielos de Nueva York!
 MATEO.- ¡Vamos al cementerio!
 ELSA.- ¡Quiero que mis hijos sean tan hermosos como los rascacielos de Nueva York!
 MATEO.- ¡Vamos al cementerio!
 ELSA.- ¡Vamos a Nueva York!
 MATEO.- ¡Vamos! (p. 71).

Frente a un *entorno privado agresor* y la convicción de que el *entorno social* opera bajo idéntico mecanismo que su particular *entorno privado*, ambos insisten en alejarse,

marginarse. Su rechazo al *entorno* los unifica, si bien mientras MATEO conduce sus deseos hacia lo mortuario –detrás de una *marginación* que sea absoluta aunque ello suponga la extinción–, ELSA lo reconduce hacia la procreación en la que guarda la esperanza de encontrar el éxito de su *Yo Individual*. Su filiación se produce, por tanto, mediante la asociación del sexo y la muerte, símbolo de la obra y de todo *El Tríptico*... que vincula la vida humana con el Apocalipsis. A pesar de esta visión apocalíptica, ELSA sólo acepta la proposición de aislarse del *entorno* en tanto que hacerlo le aporte un *módulo* con el que lograr éxito frente al *entorno social*:

ELSA.- ¡No soy nada, llévame contigo, lejos, lejos!

MATEO.- No se puede ir más allá de las tumbas. Estamos en el lugar más remoto de la tierra. ¿Te gusta, te gusta el final del mundo?

ELSA.- Aquí es donde quiero vivir.

MATEO.- ¡Nos quedamos!

ELSA.- ¡Nos quedamos! ¡Ganaremos, algún día ganaremos el maldito concurso, bailaremos mejor que nadie, ni siquiera tocaremos el suelo con los pies, volaremos por encima de sus estúpidas cabezas, les clavaremos los tacones en el cráneo! ¡Ganaremos y nos dedicaremos a odiar el mundo!

MATEO.- ¡Te odio, te odio mundo!

ELSA.- ¡Te odio mundo, te odio con todas mis fuerzas!

MATEO.- ¡Te odio, mundo chapuza, mugriento, roñoso! ¡Apesta! ¡Te odio! (p. 72).

ELSA apoya su esperanza de éxito en su maternidad en tanto que formalización de la creación de un *módulo* que le permita vengarse (*subvertir*) el *entorno social*, entrando en conflicto con la *negación radical* que pretende MATEO. Y aunque ambos se necesitan para poder sobrevivir, ELSA conseguirá su objetivo al ser fecundada por MATEO, victoria con la que se establece como *líder* del futuro *módulo* de la familia Palavrakis. Los protagonistas firman un pacto sin atender a las premisas del otro. *E.g.* Instituyendo la incomunicación o la comunicación *irracional* como *método* de funcionamiento de su *módulo* familiar. Si bien unidos en el rechazo al *entorno*, sus objetivos difieren. CHLOÉ habrá sido concebida en un cementerio, en coherencia con la visión apocalíptica de sus padres.

El contraste léxico apoya lo grotesco, al simultanear un lenguaje de tópicos románticos como «cementerio [...] tumbas [...] [bailar sin tocar] el suelo con los pies [...] atravesarán las nubes [...] venceremos a la muerte», deformado con elementos escatológicos y violentos: «les clavaremos los tacones en el cráneo [...] ¡Vomitaremos en sus braguetas!», [...] ¡Vomitaremos en sus bragas!»

SECUENCIA 3 (2 intervenciones) [p. 73]

La NARRADORA anuncia que «Mateo embarazó a Elsa, y se casaron» (p. 73) y el flashback traslada la acción a una situación cotidiana del matrimonio. ELSA le pide a MATEO que le demuestre su amor. ELSA subvierte el uso del arroz de símbolo de fertilidad en el matrimonio a lo violento apocalíptico: «Si me amas coge un puñado de arroz y cómetelo».

SECUENCIA 4 (90 intervenciones) [pp. 74-77]

ELSA, en avanzado período de gestación, duerme mientras MATEO se dirige a su vientre tratando de convencer al feto para no nacer. Su discurso –en continuidad con la visión apocalíptica del ser humano– parte de la interpretación del nacimiento humano como una condena a la muerte, si bien no desde una perspectiva existencial, sino sociopolítica, versando sobre la *agresión* que los ancianos sufren de su *entorno privado* y la *marginación* a la que los somete la *sociedad*. En su visión totalizadora, resume el mundo en «Cárceles, hospitales y manicomios por todos lados», remarcando lo que cohesiona a los protagonistas y sobre lo que se fundamenta la obra: una visión *negativa radical* de la *sociedad humana* basada en el bagaje anecdótico que MATEO posee del *entorno*. Cuando ELSA despierta, MATEO reintenta convencerla para no traer el niño al mundo, en un enfrentamiento dialéctico con idéntico *juego ritual* al de la Sec. 2. Mientras MATEO plantea la muerte como única *perspectiva* posible, ante una visión circular en el que él repetirá en su hijo el comportamiento de su predecesor,

ELSA.- No eres igual que tu padre. No lo eres, no lo eres.

MATEO.- Soy mucho peor. Soy el peor. (p. 75).

ELSA pone sus esperanzas en el *idealismo* de una generación futura, adiestrada por ella en hacer frente a ese *entorno apocalíptico*:

ELSA.- Te equivocas. Necesitamos hijos hermosos para vencer a la muerte.

Ante la ausencia de éxito, cada personaje intenta imponer al otro una *estrategia* para lograr *perspectiva vital*.

ELSA.- Pero yo lo quiero. Y tú también deberías quererlo. (p. 76).

ELSA parafrasea a la propia Liddell cuando afirma que «en la familia amamos pero también estamos obligados a amar. Esto último origina relaciones tenebrosas, desquiciadas, que desembocan en camuflajes dolorosos.» (Liddell, 2002e), ampliando la

visión *apocalíptica* de MATEO. Sin embargo, el personaje de ELSA sufre un cambio con su maternidad y rechaza lo que en su marido ya es un *axioma apocalíptico*, provocando el primer conflicto abierto entre ellos:

MATEO.- ¡Dios mío! ¡No odias el mundo lo suficiente!

ELSA.- ¿Y para qué odiar el mundo?

MATEO.- Pero me dijiste que lo odiabas. ¿Te acuerdas? Me lo dijiste en el cementerio.

ELSA.- Las cosas han cambiado.

Lo maternidad se plantea como un elemento *irracional* más, el *fatum* que puede llevar a los Palavrakis a su destrucción:

MATEO.- Nada ha cambiado. Tienes que odiar el mundo igual que antes, tanto como lo odio yo. Creí que éramos dos odiando al mundo. Para siempre. Creí que nada alteraría nuestro odio. El odio, ¿sabes de que te hablo?, el odio. ¡Maldita sea! ¡El mundo es repugnante! ¡Lo dijimos juntos! ¡Te odio, te odio mundo! ¡Nos odiábamos a nosotros mismos!

ELSA.- Pero ahora el mundo debe ser hermoso, la comida debe ser hermosa, las sillas deben ser hermosas, el suelo, los vasos, el agua, la leche, las puertas, las ventanas...El desayuno debe ser hermoso y el olor a verdura y muchas cosas que antes no lo eran. Y tú y yo deberíamos ser hermosos también.

La pareja sintetiza sus diferencias con la debilidad del *axioma apocalíptico* en ELSA:

MATEO.- ¡Déjame morir en paz!

ELSA.- ¡Hay que vencer a la muerte! ¡Ánimo! (p. 77).

El anuncio del sexo femenino de su futura hija cambia la actitud de MATEO, al comprender que su comportamiento *pseudo-psicopático* podrá mantener continuidad y el objetivo de extinción humana no se verá cortado, lo que provoca pánico en ELSA, que parece haberse distanciado del *axioma apocalíptico* fruto también de un *trauma temprano*.

SECUENCIA 5 (84 intervenciones) [pp. 77-80]

La NARRADORA traslada la acción a la infancia de ELSA y MATEO cuando «en sus encuentros hablaban de asesinos de niños». Repitiendo el conflicto de la Sec. Anterior, MATEO intenta demostrar a ELSA la existencia de asesinos que se comen a los niños, subrayando la preferencia de estos por las niñas, ya que «la carne de las niñas es más dulce, y mucho más tierna» (p. 79). Con ello atemoriza a ELSA, quien carece completamente de experiencia en relacionarse con el *entorno social*, y es inducida por su amigo para asumir el *axioma apocalíptico* y, finalmente, unirse frente a ese *entorno* con el objeto de emprender una *estrategia* que les aporte *perspectiva vital*, lo que desde su particularidad pasa por el parricidio.

ELSA.- ¿Me ayudarás a matarle?
 MATEO.- ¿Matarle? ¿Quieres matar a tu padre?
 ELSA.- Sí.
 MATEO.- Yo también quiero matar al mío.
 ELSA.- ¿También?
 MATEO.- Sí, todos los días.
 ELSA.- Te quiero.
 MATEO.- Te quiero.
 ELSA.- Te quiero, cástate conmigo.
 MATEO.- Me casaré contigo.
 ELSA.- Mátale, mátale.

Reaparece la figura del perro. Si el padre de ELSA ahorcaba a los perros porque lamían las piernas de su hija, el niño MATEO identificará a los perros con los asesinos de niños: «Los asesinos de niños tienen dientes de perro.» (p. 80), generando en ELSA la fusión entre su deseo zoofílico y el pánico al padre. El episodio culmina con otro *juego ritual* que mezcla el lenguaje infantil y lo *radicalmente* virulento, con el que los niños sellarán su alianza.

SECUENCIA 6 (8 intervenciones) [pp. 80-81]

En un tiempo próximo al nacimiento de CHLOÉ, ELSA y MATEO relatan siete pesadillas fruto de su pasado familiar en las que lo escatológico, lo sexual y lo violento se entrelaza, imposibilitando el intento de ELSA por escapar del *axioma apocalíptico*, producto del *trauma temprano*. El *flashback* termina con la expresión directa de su miedo: «Mi hijo se muere, una y otra vez.» (p. 81).

SECUENCIA 7 (2 intervenciones) [pp. 81-82]

La NARRADORA avanza al momento del parto: «empujaba como si tuviera un diamante afilado en el cuerpo». A partir ahora el *axioma apocalíptico* simbolizado en el “Miedo”, hace explícito su papel de condicionante del comportamiento de los protagonistas. Ante la «convulsión» del parto, MATEO, ovillado en un rincón de la sala, expresa su pavor ante el devenir de la vida y la muerte: «El miedo funciona como un hueso más de mi cuerpo». Frente a esta contradicción de acción e inacción, MATEO ve bloqueadas sus emociones: «Dios mío, no puedo sentir, no puedo sentir...» (p. 82).

SECUENCIA 8 (35 intervenciones) [pp. 82-83]

ELSA y MATEO se documentan sobre los cuidados de su hijita. Aunque no se detalla, se entiende que ha transcurrido al menos un año desde el nacimiento de CHLOÉ, ya que se indica que la niña habla.

ELSA se interroga sobre dilemas para los que no halla respuesta: el grado de libertad o posesión del hijo frente a los padres, la moral, la conducta sexual y la ética. Frente a la *tensión* que la *responsabilidad* les supone, MATEO busca eludirla con una solución *irracional*: «es bueno que coman dulces». Asimismo, el matrimonio plantea la *responsabilidad* no una como tarea individual, sino como imposición del *entorno* contraria a la *naturaleza* del ser humano (*vid. infra. cap. V. 4.2.*). «De usted depende que su hijo sea una víctima», leerá MATEO en una bolsa de plástico, aumentándole la *angustia* (*vid. infra. cap. V. 2.1.*) al igual que a ELSA, mediatizada por el *axioma apocalíptico*: «ELSA.- Cada vez aparecerán peligros nuevos, peligros y más peligros, así hasta que se muera».

Esta *angustia* que resulta imprescindible dominar para establecer relación humanas (*Vid. Goldberg, 2008:193*), genera en los personajes un aumento del *axioma apocalíptico* que les lleva a discutir en torno a una posible enfermedad de la niña, todo ello en un diálogo de tintes absurdos. De ahí que sean incapaces de establecer una relación *racional* con el médico, al que se dibuja como un instrumento más para *agredir* al ser humano mediante el miedo. El terror ultramundano se plantea como el motor del resto de temores, aunque no en términos metafísicos sino respecto a la problemática propia de un *entorno social apocalíptico*, no es la muerte del otro lo que horroriza sino la de uno mismo. Sembrando la peripecia final, ELSA pregunta a MATEO sobre unos misteriosos calambres que las sábanas le dan a la niña, pero MATEO se desentiende.

SECUENCIA 9 (28 intervenciones) [pp. 83-84]

Esta sec. retoma la Sec. 1, situándose en el presente cronológico de la acción: la victoria de los Palavrakis en el concurso de baile. Al recibir el premio, MATEO cuchichea con ELSA, asustado por el hecho de que el resto de participantes comente lo que se da a entender ha sido una muerte atroz padecida por la hija de los Palavrakis. MATEO acusa a ELSA de disfrutar con estos comentarios. Con ello, vuelven a chocar las diferentes *estrategias* de supervivencia de los protagonistas. Por un lado, para ELSA éstos

comentarios, afirma, «Me mantienen con vida [...] en el fondo nos envidian.» (p. 84), reflejando lo que desde el inicio fue su objetivo al vincularse con MATEO: el éxito de su *Yo* frente al *entorno*. Como planificó, su maternidad le está sirviendo para ello, ya que para ella «Hay gente que moriría por un gesto de compasión. En el fondo nos envidian». Por el contrario, MATEO continua buscando el aislamiento absoluto del *entorno*.

MATEO.- Estás obsesionada con la muerte.

ELSA.- Te equivocas. Estoy obsesionada con la vida.

Para ELSA, la única *perspectiva vital* posible aparece como la exaltación de su *Yo* frente a los Otros, lo que ampliaría su campo de acción –entendido este según el esquema aprendido en la infancia– para infligir dolor a los otros como principio de placer y símbolo de poder, característica típica del *síndrome pseudo-psicopático* (vid. *infra. cap. 5. II.1.*). A causa de esta *mediación*, ELSA valora la violencia de su biografía como *sublimación* frente al *entorno*: «Simplemente tiene(n) miedo. Miedo a que les pase lo mismo»²⁰. Mientras MATEO busca el fin de la especie, el cumplimiento del *Apocalipsis*, ELSA persigue la exportación de los valores de su *Yo Individual*, aquello que el *entorno* le negó. Sin embargo, MATEO se deja seducir ante el proyecto de ELSA al compartir el éxito de haber sido *sublimados*: «MATEO.- Ahora tendrán que hacer un esfuerzo impresionante para recuperar la fe en la vida.». Esto se produce gracia a que sus distintos objetivos comparten idéntico sistema de *motivos* desolador, el *axioma apocalíptico*:

ELSA.- Les entra curiosidad por saber lo que se siente. Estoy segura. Buscan en sus vidas algo horroroso, algo que se parezca a lo nuestro.

MATEO.- Tal vez se eche a andar por la carretera y nunca regrese. Abandonará sus cultivos y sus ambiciones. Como los otros.

SECUENCIA 10 (90 intervenciones) (pp. 85-88)

Todavía en el presente cronológico, la acción salta a unos minutos más tarde. Con toda la sala de baile escuchando, ELSA recrimina a MATEO el incumplimiento del pacto (darle hijos). MATEO, en coherencia con la *irresponsabilidad* que les ha guiado desde el inicio, rechaza la existencia de tal pacto.

²⁰ El uso del dolor personal como herramienta de sublimación frente al entorno será una de las características fundamentales de la estrategia del exceso que guiará a Liddell hasta su paradigma artístico. (Vid. Caps. V. 4.3. y V. 5.3.)

MATEO.- Yo no quería un coche, ni una casa, ni un trabajo, ni vacaciones, ni salud, ni proyectos, ni recuerdos, ni profesión, ni familia, ni hijos, nunca quise tener hijos, ¿cómo iba a reproducirme si detestaba la vida? Yo sólo quería acabarme. Acabarme. Tú me obligaste a todo. (p. 85).

Esta sec. se construye como reverso de la sec. 2, su debut en el concurso de baile. Si aquella noche la derrota les sirvió para pactar un proyecto común, tras esta victoria, siete años después, aquel pacto realizado en discordancia semántica acaba de generar un enfrentamiento irreconciliable; propio del *irracionalismo* que niega el lenguaje. Mientras ELSA reclama su maternidad, MATEO protesta por no haber sido el centro del proyecto de ELSA, quien no repara en confesar que lo utilizó como *medio* para alcanzar el éxito de su proyecto personal –el éxito de su *Yo* en tanto que *Yo* dentro del *entorno*– evidenciando la figura de MATEO como un *medio* más, al igual que su hija CHLOÉ. Bajo esta premisa, ELSA culpa a MATEO de tener que recurrir a la prostitución para procrear, –acusación en línea con la *irracionalidad* propuesta–, abandonándola «con el vientre cargado de hijos aullando por salir». «No me quedaba más remedio. Metiste a los perros en la cama» responderá MATEO. La figura del perro resulta una constante pero mientras para MATEO «los asesinos de niños tienen diente de perro» son símbolo de muerte y perpetúan su *angustia*, para ELSA el perro implica *subversión* frente a las vejaciones de su padre, «Me chupaban los muslos», atendiendo a que el sexo fue la herramienta que le permitió constituir su *modulo* personal y así escapar de su *entorno privado*. “El perro” formalizará el debate entre sus dos posturas frente al *axioma apocalíptico*, conflicto intrínseco al proyecto *marginal* de Liddell (Vid. V. 4.2.)

MATEO.- Perpetuarse a cualquier precio, eso es. Parir como los animales. Querías tener siempre la barriga llena de bolas peludas, y empujar, y echarlas, y tener más. Querías parir a todos los perros del mundo. Hueles a perro. Tienes ojos de perro. Y vientre de perra.

ELSA.- Me hubiera conformado con un hijo más, uno sólo.

MATEO.- Podías haber follado con cualquiera.

ELSA.- No soy una puta.

MATEO.- Eres peor. Eres una santa. Una histórica de la maternidad. (p. 86)

MATEO persistirá en su objetivo *idealista* de *borrar totalmente el Lienzo* (Platón, *La República*: 500d-501a): «No todos tenemos que fecundar. Hijos sin hijos, ¿entiendes? Hijos sin hijos». Angustiada al verse perdiendo *perspectiva vital*, ELSA rectifica en un rictus *patético* al humillarse solicitando ser fecundada por la persona a la que acaba de despreciar.

MATEO.- ¡No puedo creer que insistas! ¿Quieres decir que permitirías que te follara, que metiera mi polla dentro de tu coño, que jadeara sobre ti, permitirías que te chorreara el semen entre los

muslos, pegajoso y caliente, permitirías mis babas fétidas, permitirías todo eso a pesar de lo que nos hemos dicho, a pesar de lo que sentimos el uno por el otro? (p. 86).

Posteriormente, la NARRADORA aclara que CHLOÉ Palavrakis murió a los siete años de edad. Ante la amenaza de MATEO de que «Si tuvieras cien hijos se los comerían a todos», ELSA desvela sus *motivos* avanzando en la intriga sobre el asesinato:

ELSA.- Si tuviera otro hijo me lo llevaría lejos. Lejos de ti.

MATEO.- ¿Por qué?

ELSA.- (Silencio)

MATEO.- ¿Por qué?

ELSA.- Nos están mirando. (p. 88).

Una vez más, la sec. finaliza con el augurio de algo terrible sin desvelar, enlazando con la próxima secuencia tanto en temática como en imaginario poético.

SECUENCIA 11 (56 intervenciones) (pp. 88-90)

Un flashback traslada la acción a la noche previa a la victoria en el concurso de baile. MATEO se sienta a cenar en su casa. Hay sopa y al descubrir que ELSA sólo ha puesto cuchillos en la mesa, MATEO, asustado por las implicaciones de acusación que ello supone, trata de medir hasta dónde pretende llegar ELSA, que se hace la despistada. MATEO amenaza con cortarse a sí mismo y llenarlo todo de sangre. ELSA se refuerza con todo tipo de excusas provocando que MATEO la intimide con un cuchillo. En el límite, ELSA confiesa su intención acusadora, provocando un ataque de histeria en MATEO: «¡Quiero olvidar, maldita sea, quiero olvidar! Quiero olvidar y tú pones seis cuchillos sobre la mesa.» (p. 89).

Al verse *líder* de nuevo, ELSA evidencia sus intenciones, propias del *síndrome de Frankenstein* (Vid. Cap. V. 3.1.):

ELSA.- Olvidar no está bien.

MATEO.- Así que los has puesto a propósito.

ELSA.- No los he puesto a propósito, pero olvidar no está bien.

ELSA logra su objetivo de hacer sentir culpable a MATEO –control psicológico del *líder* al adoctrinado– por algo que aún no se ha evidenciado explícitamente, si bien se entiende relacionado con la muerte de su hija CHLOÉ. MATEO niega sentirse *responsable* de lo acaecido con su hija, exculpándose del asesinato mediante una *lógica determinista* de orden apocalíptico: la *naturaleza* del ser humano es extinguirse: «MATEO.- ¡Si me lo propusiera podría morirme ahora mismo!» (p. 90).

MATEO no requiere olvidar a CHLOÉ por el dolor ante una hija muerta o la culpabilidad de un crimen, sino para reducir su *angustia* frente a la *tensión* que le produce relacionarse con la vida, algo propio en individuos con *síndrome pseudo-psicopático* (Vid. Goldberg, 2008 o caps. V.2. Y V.3.). MATEO se arrepiente de todo él, consciente de las horribles pasiones que alberga y que además, mediante la asunción del *axioma apocalíptico*, presupone como *naturaleza* del ser humano, filosofía de donde proviene su rechazo a la continuidad de la especie humana. La secuencia termina con la petición de MATEO a ELSA de que lo asesine, pero ella carece del valor para asumir una *responsabilidad* tal, lo que aumenta la *angustia* de ambos hasta culminar gritando «de un modo desgarrador».

SECUENCIA 12 (2 intervenciones) (pp. 90-91)

La NARRADORA desvela el «suceso terrible». Regresando a casa en coche tras ganar el concurso de baile, un accidente entre camiones obliga al matrimonio a quedarse parado en la carretera:

Daba la casualidad de que en aquel tramo de carretera fue donde hacía algunos años habían descubierto el cadáver de su hijita, degollada, la cabeza separada del cuerpo, el cráneo partido, la boca y la vagina llena de tierra y cincuenta puñaladas en el tronco. El cuerpo de la niña parecía una rosa podrida, o una tarta de frambuesas.

A la intervención de la NARRADORA le sigue un monólogo explicativo de ELSA en el que narra como «Chloé tenía siete años y era preciosa» cuando fue asesinada. El vecindario la adoraba como si fuera una princesa. Sin embargo –según el *credo* apocalíptico que domina la obra– «Las niñas hermosas, allá donde van son acompañadas por el horror». Imitando los fábulas infantiles, CHLOÉ padecerá el martirio de los envidiosos o candidatos que la desean. Con este monólogo de ELSA, al estilo de cuento mantenido por la NARRADORA, se suma ELSA rompiendo el *tiempo/espacio hipotético* para subrayar el *tiempo/espacio real*, salto clave para la evolución de la *estrategia del exceso* (vid. cap. V. 5.3.)

SECUENCIA 13 (2 intervenciones) (p. 91)

La NARRADORA pasa la acción al interior del coche de los Palavrakis, parados frente a un accidente entre dos camiones. MATEO se interroga sobre la diferencia entre la muerte de una máquina y la de un hombre, en una suerte de *existencialismo apocalíptico*.

SECUENCIA 14 (15 intervenciones) (pp. 91-92)

La NARRADORA pasa a otro flashback para explicar cómo, a causa de «la brutal desaparición de la pequeña, se había masacrado la posibilidad de nacimiento de otros niños preciosos» (p. 91), un ejemplo de como la acción *subversiva* del *módulo* familiar de los Palavrakis había logrado la *exportación* del *axioma apocalíptico* a su *entorno social*. La NARRADORA sitúa la acción en el cumpleaños de CHLOÉ, presumiblemente el último, su séptimo cumpleaños, mientras MATEO expresa a ELSA su *angustia* frente a la imposibilidad de aislamiento del *entorno*, focalizando en su hija frente a una humanidad que Liddell dibuja plagada de acosadores:

MATEO.- Me preocupa la ventana de su habitación. Se enciende y se apaga cada noche. Y cuando se apaga hay veinte pares de ojos pendientes de esa ventana, esperando a que la niña crezca y la dejemos salir sola a la calle. ¿Y quién sabe cómo aparece nuestra hija en los sueños de esos perversos? ¿Cómo la imaginan? ¿Con qué camiones la visten? ¿O la desnudan? ¿Con qué artimañas aceleran el desarrollo de su cuerpo? A veces los escucho gemir, huelo a distancia sus manos embadurnadas, las sábanas sucias y pegajosas, cerdos, cerdos. No soporto esa ventana. El aire que la roza se convierte en vendaval, y los rayos de sol que la alcanzan en calderos del infierno. No me fío. Los denunciaría a todos por sus sueños repugnantes. Cerdos, cerdos. Hay que cambiarla de ventana. Mejor aún, hay que meter a la niña en una habitación sin ventana. (pp. 91-92).

La dialéctica de MATEO persigue justificar, ante ELSA, ante sí mismo y finalmente ante el público, el que sus deseos criminales resultan idénticos al del resto de los seres humanos, y por tanto persuadir de que esta criminalidad es intrínseca, *determinista* en la *naturaleza* humana, argumento que lo aparta de toda *responsabilidad* –tesis defendida tanto en las anteriores como en las posteriores obras de Liddell y en todas las entrevistas a la autora (Vid. Caps. V. 4.2. y V. 6.2.)–. ELSA se pone en alerta al ver peligrar la base de su proyecto de éxito del *Yo* frente al *entorno*:

MATEO.- Hubiera preferido una niña corriente, una niña como millones de niñas.
 ELSA.- No hay razón para tener miedo.
 MATEO.- No.
 ELSA.- ¿Hay razón o no la hay?
 MATEO.- No.

Ante la posibilidad de perder el *medio* de CHLOÉ, ELSA termina la sec. pidiendo a MATEO más hijos con los que mantener su búsqueda de *éxito*.

SECUENCIA 15 (48 intervenciones) (pp. 92-94)

Otro flashback traslada la acción hacia el futuro, con CHLOÉ ya muerta. ELSA prosigue con su *estrategia* de culpabilizar a MATEO por la *crisis* interna del *módulo* familiar,

asustándolo con que las sábanas de su difunta hija «están hechas pedazos», cortadas por el fantasma de su hija. «No hay descanso para ella», le dice, trasladando el *axioma apocalíptico* a un universo *metafísico*. (Recuérdese que en la Sec. 8, ELSA le pregunta a MATEO sobre unos misteriosos calambres que las sábanas producían a la niña, frente a lo que el padre se desentiende). ELSA trata de recriminar a MATEO la muerte de su hija aumentando su *angustia* mediante el supuesto fantasma de su hija. MATEO, coherente a su deseo original de aislamiento total, prefiere creer en la historia del fantasma –en tanto que *idea* que *niega* lo *real* que es incapaz de afrontar–, que asumir la *responsabilidad* de su crimen, lo que implicaría el reconocimiento de su *integración* con el *entorno social* al que rechaza. Tras el anuncio de las sábanas cortadas, MATEO pide ayuda a su mujer para evadirse completamente, provocando un segundo ataque:

ELSA.- No. No hay descanso para los malvados.

MATEO.- ¿Qué hemos hecho mal?

ELSA.- Todo. (pp. 92-93).

La intención de ELSA no es hacer justicia sino arrastrar a MATEO para que se ponga al servicio del proyecto ensimismado de ELSA. MATEO se defiende incorporando su universo imaginario a la discusión, con lo que se retoma el cauce *irracional* del *juego ritual*, insistiendo MATEO en que por lo importante es dejar caramelos a su hija fantasma. «Gracias a lo dulce fui capaz de sobrevivir.» (p. 70) ya habría afirmado MATEO al hablar sobre su infancia. ELSA busca romper la evasión de MATEO mediante el *exceso* de lo violento *real*: «Las niñas sin cabeza siempre están enfadadas» (p. 93), si bien provoca el enriquecimiento del universo imaginario de MATEO, alejándolo aún más de cualquier toma de *responsabilidad*, ya sea frente a ELSA o frente al *entorno*: «MATEO.- ¿Qué más has visto? ¿Qué hay en su habitación? ¿Qué más ha hecho?». ELSA recurre a lo físico para devolverlo a lo *real*, forzándolo a entrar en la habitación de la niña:

MATEO.- ¡No puedo!

ELSA.- ¿No puedes?

MATEO.- Dime, ¿qué hay?

ELSA.- Sólo las sábanas. Hechas migas. Nunca le gustaron las sábanas. Le daban calambres, ¿te acuerdas?

ELSA aparta las metáforas imaginarias y le aclara que sabe que los calambres de la niña las sábanas eran en realidad agresiones sexuales por parte de MATEO. El padre se evade, «MATEO.- No, no me acuerdo.», responde.

Llevando su estrategia al límite, ELSA propone a MATEO desenterrar a CHLOÉ para ponerlo cara a cara con lo físico. La sec. termina con un explícito «¡Mira!» (p. 94) de ELSA.

SECUENCIA 16 (2 intervenciones) (p. 94)

La NARRADORA enlaza la proposición mortuoria de ELSA con otro flashback: la madre, ante la tumba de su hija, trata de explicar su comportamiento como madre. Incapaz de agarrarse al *determinismo* que sí mantiene su marido, ELSA se justifica planteando como un exceso de amor los continuos pensamientos criminales que mantuvo hacia su hija:

Amarte fue angustioso, me hiciste absolutamente vulnerable, no te cuidé lo suficiente, lo sé, lo sé. Pero no hubo un segundo en que no estuviese angustiada por ti. No hubo un segundo en que no sudara sangre por ti. No hubo un segundo en que no te imaginara muerta.

Este argumento de ELSA remite a la sentencia de Aristóteles que MATEO lee a su mujer en la Sec. 8 mientras discuten sobre la manera de cuidar a su hija: «Un hijo o un esclavo son propiedad y nada de lo que se hace con la propiedad es injusto» (p. 82). También téngase en cuenta que para el personaje *marginal* liddelliano el Amor es sinónimo de *agresión* (Vid. Cap. V.3.2.) Acogiéndose a ello, ELSA trata de evadir su *responsabilidad* recordando que cada día cumple el último deseo de su hija muerta: comprarle caramelos. Por tanto, su *síndrome pseudopsicopático* actúa para justificarlo todo, lo que sin embargo no rebaja la *angustia* que provoca en ELSA la inminente relación con el *entorno*: «A veces no se me ocurre otra cosa que extinguirme» (p. 94).

SECUENCIA 17 (2 intervenciones) (pp. 94-95)

Regreso al presente de la acción. De vuelta a casa, ELSA sale de la ducha y se encuentra con que MATEO ha «acuchillado al perro hasta triturarlo» (p. 95). Tras ello se dirige a ELSA en un tono de confesión religiosa, retomando el *determinismo biológico* de las secs. anteriores que lo evadiría de toda *responsabilidad*: «Todos nacemos más o menos culpables, más o menos crueles o malvados. [...] En según qué circunstancias cualquiera puede aliarse con el diablo.» (p. 95). Teniendo en cuenta su confesión paralela frente a la tumba de su hija en la sec. anterior, ELSA se acoge al planteamiento de su marido: el ser humano es de naturaleza *apocalíptica* por lo que el *fin histórico de lo humano* es la muerte: «MATEO.- Llegará el día en que los hombres se degüellen los unos a los otros

por puro asco de sí mismos». He aquí el credo *historicista* de la *ideología* de Liddell, lo que únicamente el *tiempo de la perversión* (Liddell, 2004a: 124; Hartwig, 2003b: 64; Vid. Cap. V. 6.1.) puede acelerar.

SECUENCIA 18 (40 intervenciones) (pp. 95-99)

En la última secuencia, la NARRADORA explica como los Palavrakis recibieron una llamada del salón de baile para ir a recoger el trofeo olvidado y de regreso a casa sufrieron un accidente de coche en el que MATEO falleció en el acto. Posteriormente traslada la escena a una comisaría en donde ELSA, ilesa, es interrogada por la policía, personaje que asume la NARRADORA en un ejercicio de *TDT de la simultaneidad de los contrarios* (Gray, 2011: 59-60), creando, por tanto, un tercer nivel «en el que hace desaparecer la barrera de los dos niveles originarios fusionándose en una rara mezcla de realidad y ficción» (*Ibíd.*). Bajo esta nueva máscara, la NARRADORA obvia el accidente de coche y se centra en la hija asesinada. Las primeras nueve preguntas del interrogatorio responden directamente a la «Hoja de notificación de maltrato físico y abandono» del Instituto del Menor y la Familia y, dado su carácter de violencia explícita, se acoplan perfectamente a la dinámica de la obra. ELSA responde contundentemente “Sí” a todas las preguntas, revelando con todo detalle el martirio al que MATEO sometió a su hija. Al descubrir el conocimiento del crimen por parte de la madre, la policía/NARRADORA extenderá su acusación a ELSA: «¿Por qué no denunció a su marido, señora Palavrakis? (Pausa)» (p. 97). Tras esta acotación, la sec. cambia del referente real de las preguntas al imaginario de los cuentos populares:

NARRADORA.- ¿Por qué no denunció a su marido, señora Palavrakis? (Pausa) ¿Tenía la niña mordeduras humanas?

ELSA.- No, eso no.

NARRADORA.- Pero su marido era el lobo, ¿comprende, señora Palavrakis? El lobo.

La NARRADORA presiona a ELSA para que admita su responsabilidad en lo sucedido. ELSA confiesa el placer que sintió al contemplar a su hija junto a «toda aquella inmundicia», relacionándolo con el *antecedente* de su juventud contemplando como los perros lamían los genitales de los bebés a los que cuidaba –*disidencia* frente a la *agresión* de su padre–. La historia de los perros se presenta como símbolo de su status de víctima del *trauma temprano* como causa de este proceso de «aflicción» que se presenta como *circular*. El interrogatorio culmina con la *anagnórisis* de ELSA que trata

de exportar al *receptor* de la obra: todo intento de *integración* en un *entorno social racional* carece de sentido. Su experiencia le ha demostrado que el *entorno* humano es *irracional* por la *naturaleza* criminal del ser humano. El *entorno* se ha demostrado conformado por individuos iguales a MATEO y ella misma. Así que corroborado el *axioma apocalíptico* y ella liberada de toda *responsabilidad*. Para culminar su *síntesis* tomará unas frases de MATEO en la Sec. 4:

NARRADORA.- ¿Nunca sospechó de su marido?

ELSA.- Bueno, Mateo, no lo sé. Hay muchos seres humanos juntos. Algo tiene que pasar cuando hay tantos seres humanos juntos, y todos destruidos, y todos aniquilados, y todos enfermos. ¿Y si la culpa es de todos esos seres humanos juntos, juntos, juntos? ¿Usted no está destruida, aniquilada, enferma? ¿Usted no es responsable de nada? ¿Nunca se asusta de sí misma? (p. 98).

La conclusión expuesta se remata con un flashback de MATEO, el momento en el que «Chloé aún estaba viva» y su padre la describe como algo sanguinolento, reforzando la visión del ser humano como *materia putrefacta* (Vid. apartado 1.4.B. Y Cap. V. 5. 2.; Bounan, 2012: 519) y preparando el *exceso* final, cuando se descubre que

NARRADORA.- ¿Sabe lo que hemos encontrado en la cartera del señor Palavrakis? ¿Sabe lo que ha llevado guardado en la cartera durante todo este tiempo?

ELSA.- Sí. Lo sé.

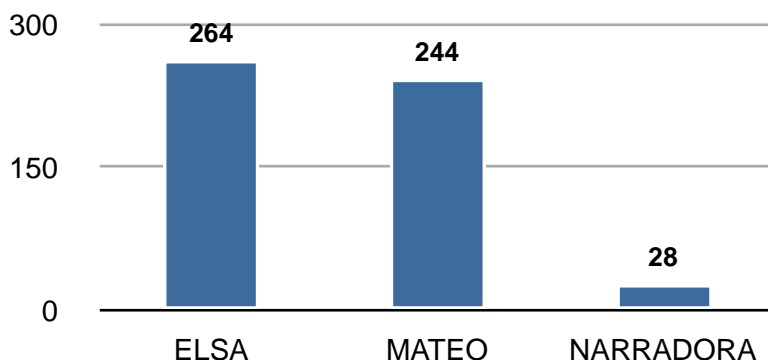
en referencia al corazón de su hija muerta. La NARRADORA culmina contando la muerte de ELSA e incidiendo en el tópico de la *materia putrefacta*:

NARRADORA.- La señora Palavrakis murió tras pronunciar estas palabras. Su pobre corazón no pudo soportarlo. Desde la muerte de los señores Palavrakis los habitantes del pueblo se quedaron mucho más quietos. Mucho más quietos. Por muy extraño que parezca jamás volvió a soplar el viento. Ni una sola hoja se movió. Todos se empezaron a comunicar mediante monosílabos. Siguieron convocando el concurso de baile pero no volvió a existir una pareja que recogiera el trofeo sonriendo. A partir de ciertas horas se podía ver a familias enteras frente al televisor, sin moverse, sin moverse, sin moverse, con los ojos tan vacíos como los de Edipo. Ahora ellos también conocían el horror. (pp. 98-99).

La última frase de la obra sintetiza el mensaje que se persigue transmitir, el súper-objetivo de la pieza: la asunción del *axioma apocalíptico*: «Ahora ellos también conocían el horror.»

IV. 1.3. LOS PERSONAJES

Atendiendo al resultado cuantitativo, ELSA deviene el personaje principal con 264 salidas, frente a las 244 de MATEO y las 38 de la NARRADORA.



Desde el punto de vista dramático también es ELSA la *protagonista* de la acción al ser quien trata de cambiar el statu quo frente a MATEO, *antagonista* que no evoluciona de *perspectiva* en toda la obra.

Atendiendo a sus *antecedentes*, ambos personajes provienen de un *entorno privado* agresor que parece estar cerrado a comunicaciones con el exterior, siendo el encuentro entre los protagonistas un hecho excepcional. Desde la primera situación expuesta cronológicamente, MATEO y ELSA deciden retirarse también y conformar una unidad (*módulo*) que rechaza tanto su *entorno privado* de origen, como el *entorno social* circundante y que tiene a ELSA como *líder* que impone su objetivo de reconocimiento por parte del *entorno social* frente a cierta resistencia de MATEO. Juntos funcionan como un *módulo* no aislado sino *marginal*, ya que requieren productos del *entorno* para subsistir, a pesar de los deseos de ruptura total de MATEO. A este *módulo* sólo accede su hija CHLOÉ, a causa de su filiación familiar, aunque sin que en ningún momento cobre derecho alguno.

A través de la NARRADORA, y de manera indirecta de los propios protagonistas, aparecen en la obra otros personajes o grupos que configuran el *entorno social* (vecindario, grupos, actividades y normas sociales).

De las 18 Secs. de la obra, sólo en 4 de ellas los personajes entran en contacto directo con el *entorno social*, por tanto, como experiencias anecdóticas –bagaje característico

de los *protagonistas* de Liddell—. MATEO será el primero en entablar comunicación directa con el *entorno social* en la Sec. 1, dirigiéndose a una niña en un espacio exterior a su casa familiar. En las Secs. 9 y 10 ambos estarán junto a otras personas en el concurso de baile, si bien sin establecer relación directa con nadie. De nuevo será MATEO el que comprenda y acuse la presencia de los otros: «MATEO.- Se lo están contando.» (p. 84). Por el contrario, ELSA no entablará relación alguna con el *entorno social* hasta el final de la obra, en la Sec. 18, cuando es interrogada por la Policía/NARRADORA. Esta primera experiencia *transindividual* de la protagonista marcará su fin.

Los Palavrakis desarrollan su vida bajo el universo cerrado de su *módulo marginal*, fundado desde la infancia mediante un *pacto* de defensa frente a «los asesinos de niños» que perciben tanto en el *entorno social* como *privado* —si bien carecen de experiencias externas—, y que, tras perder el primer concurso de baile —primera experiencia directa con el *entorno social*—, será ratificado con el embarazo de ELSA. El cumplimiento de este *pacto* supone la *marginación*.

La diferencia entre aislamiento y *marginación* se refleja en que durante las primeras 8 Secs. la principal temática de MATEO y ELSA será, precisamente, ese mismo *entorno social* que rechazan. A partir de la Sec. 9, exactamente la mitad de la obra, la temática de los diálogos girará en torno a la puesta en cuestión de su propio *módulo marginal* y sobre las acciones cometidas por ellos mismos —que a su vez reflejan aquel *entorno privado* agresor del que huyeron para conformar el suyo propio y que heredará y padecerá la niña CHLOÉ—. Con ello repetirán idéntico mecanismo al usado frente al *entorno social*. Ambos son planteados mediante un *axioma apocalíptico* sostenido en una experiencia anecdótica, por lo tanto, *axioma a priori*, bajo el que también la institución familiar es expuesta como un espacio de *agresión radical* para el desarrollo del ser humano.

El análisis cuantitativo evidencia una estructura perfectamente equilibrada bajo la apariencia de «fragmentación poemática» que «colisiona con las reglas de la peripecia, la lógica y la atemporalidad» cuya «propuesta es más un racimo de sugerencias que una historia cerrada» (Vizcaíno, *La Razón*, 24/02/01), como en su día observó la crítica.



Collage de Angélica Liddell realizado durante el periodo de creación de *El matrimonio Palavrakis*: una foto de una película porno “casera” en un bosque con un motivo religioso. El *entorno privado*, consagrado por el matrimonio religioso como símbolo de perversión y los personajes ocultos con una máscara.

IV. 1.3.A. ELSA

El nombre de Elsa proviene del Elsa hebreo *Elisheba*, formado por “El” que significa Dios y “sheba” que significa siete (el número de la perfección en sentido figurativo) y en suma, Elsa hace referencia a *Aquella lleva la perfección de Dios*. Liddell podría haber utilizado este nombre atendiendo al valor de la maternidad que configura el recorrido del personaje. El que su fertilidad termine siendo de muerte y destrucción, subvertiría el sentido de la perfección de Dios que, en el caso de lograr una criatura positiva, habría logrado una negativa en tanto que autodestructiva, como resulta del camino de fecundidad emprendido por ELSA Palavrakis.

También parece que Liddell pudiera haber recurrido a la Numerología para la elección del nombre, dado que la descripción que esta hace del nombre de Elsa coincide escrupulosamente con el personaje.

ELSA, tu número es el 1
“Líder”
Características positivas:

El numero uno se identifica con los líderes. Representa a personas con gran fuerza y ambición, con gran habilidad para ocupar puestos de mandos. Son entusiastas, creativas, originales y accionan para que sus ideas sean productivas. Sus dotes de mandos, capacidad de organización y cualidades directivas hacen que se encuentren entre los ejecutivos de cualquier empresa, al frente de grupos numerosos o manejando empresas familiares.

No se destacan en un campo en especial, tienen dotes para desarrollar su potencial en todos los ámbitos. Creen en sí mismos, son ambiciosos y viven intensamente.

La faceta mas marcada de la expresión del número uno se centra en la búsqueda de la perfección, pero teniendo claro lo que se considera correcto e incorrecto; usan su rapidez mental para encasillar los acontecimientos con rapidez y solo la experiencia les enseña que en la vida todos los sucesos son correctos.

Características negativas:

Puede llevar a extremos algunas cualidades hasta volverse dictadores e imprudentes en el trato con los demás. Este aspecto si se acentúa puede llevarle al fracaso. Sus logros y éxitos pueden transformarlo en egocéntrico, vanidoso, individualista, incapaz de escuchar consejos volviéndose terco y obstinado.²¹

Si ambos personajes coinciden en el “miedo” al *trauma temprano* como *motivo* de sus *estrategias* de supervivencia frente a un *entorno* que no son capaces de afrontar, ELSA – al contrario que MATEO– emprenderá *estrategias* irracionales y por tanto inadecuadas (Vid. cap. V. 2.) para buscar *perspectiva vital*, fracasando y arrastrando con ella a MATEO.

ELSA nace en un *entorno privado* condicionado por un padre que, atendiendo a las descripciones de su hija, mantendría un celo desmesurado hacia ella y que la desequilibraría sexualmente, generando en el personaje todo un comportamiento traumático, una *disfunción ejecutiva* (Vid. cap. V. 2.) con la función de protegerla del *entorno privado*, pero que condicionaría su capacidad de interrelación. Su turbia relación con los perros y la *angustia* (Vid. Goldberg, 2008:193) por la fecundidad serán consecuencias de ello. Como apunta Gutiérrez Carbajo, «La metáfora degradante “mi hija es un perro” es toda una declaración del afecto de la madre. Las palabras de Elsa nos transmiten la historia de una mujer que no ha superado el miedo que le hicieron vivir en su infancia. Un miedo atroz a la muerte y a su padre.» (2010b: 84)

Frente a un *entorno privado* que pone en peligro la supervivencia, ELSA buscará *perspectiva vital* en el *entorno social*, aunque ya sólo es capaz de relacionarse con quien comparte sus *motivos*, hallando a MATEO, alguien que, al contrario que ella, sí parece tener cierta experiencia en el *entorno social* –aunque en realidad ésta también venga condicionada por la *agresión*– y que le aporta a ELSA una explicación *total* de lo

²¹ Consulta en la web <http://numerologia.euroresidentes.es/nombre> [Consulta el 15/06/2013] El resto de análisis que atiendan a la Numerología provendrán de la misma fuente.

humano, lo que añadido a la experiencia del *entorno privado*, configura en ambos un prejuicio, el *axioma apocalíptico*.

ELSA.- ¿A cuántos niños se ha comido tu padre?
 MATEO.- A muchos, supongo. Creo que se comió a mis hermanos.
 ELSA.- ¿Y tú no tienes miedo?
 MATEO.- Un tren le cortó las piernas. Ya no puede correr detrás de mí.
Silencio
 ELSA.- ¿Me ayudas a cortarle las piernas a mi padre?
 MATEO.- También es un asesino de niños, ¿verdad?
 ELSA.- No lo sé.
 MATEO.- Recuerda, por dentro son invisibles.
 ELSA.- Pero yo a veces lo veo por dentro. Y es malo.
 MATEO.- Entonces es uno de ellos.
 ELSA.- ¿Me ayudarás a matarle? (p. 79).

Asimismo, su primera derrota en el concurso de baile supondrá para ambos la ratificación simbólica del rechazo a sus aspiraciones de éxito dentro del *entorno social*. Pero mientras MATEO desea aislarse totalmente, ELSA continúa con la *estrategia* iniciada al fugarse de su *entorno familiar*: buscar el éxito en el *entorno* para así reivindicar su *Yo Individual* frente a la figura simbólica de su padre, que limitaba sus deseos. Al mismo tiempo, si el fracaso inicial en el *entorno social* le cercena la *perspectiva vital* y amenaza con devolverla a la vida con su padre, la maternidad le representa el método con el que generar su propio *entorno privado*, un *módulo* desde donde proseguir con su *estrategia* de reivindicación del *Yo*:

ELSA.- ¡Y ganaremos el concurso de tartas! ¡Y el concurso de jardines! ¡Y el de canciones! ¡Y el de cartas de amor! ¡Y mis hijos crecerán tanto que atravesarán las nubes! ¡Mis hijos, mis hijos! ¡Y nadie volverá a morir, nunca más! ¡Nadie volverá a pudrirse en este cementerio! ¡Venceremos, venceremos a la muerte! ¡Necesitamos hijos hermosos para vencer a la muerte, para saltar por encima de ella! ¡Cien mil hijos hermosos! ¡Venceremos! (p. 73).

Fruto de la *estrategia* emprendida por ELSA será la obligación de asumir ciertas pautas de la institución familiar que, dentro de las particularidades del *módulo marginal*, serán “deformadas” por la violencia física, sexual y mortuoria, en definitiva, autodestructivas, ineficaces para ampliar su *perspectiva vital*. E.g. el ritual del arroz en la Sec. 3: «Si me amas coge un puñado de arroz y cómetelo» (p.73); el conflicto interno entre lo que debería ser, «Pero ahora el mundo debe ser hermoso» (p.76) y lo que es para el inconsciente de ELSA la maternidad relacionada con la *agresión sexual*: «Mi hijo es un pene asqueroso» (p. 81). La *irracionalidad* continuada en su *estrategia* se evidencia en que, a pesar de sufrir repugnancia con su maternidad (p. 86) y vincularla con la muerte, ELSA insiste en ella con la esperanza de lograr el éxito individual.



En este collage del periodo de creación de la obra, se identifica el personaje de ELSA como una procreadora de la muerte, evidenciando el objetivo a comunicar por la autora respecto a la institución familiar y la perpetuación del ser humano.

El fracaso de ELSA se debe a lo inadecuado de su «plan de acción de acuerdo con el fin» (Goldberg, 2008: 163; *Vid. Cap. 5. II.1.*), fruto de la *disfunción ejecutiva* que padece a causa de un *trauma temprano* (*motivo intrínseco*), y la carencia de experiencia en el *entorno social* (*motivo extrínseco*), ambos realimentados. Recuérdese que ELSA no tendrá relación directa con el *entorno social* hasta la última Sec. Por el contrario, la *tesis* de la obra trata de *persuadir* al receptor de la universalidad de la *anagnórisis* de ELSA, es decir, que ambos *motivos* son *transindividuales*, tesis inicial de MATEO fruto de su anecdótico conocimiento, también traumático, del *entorno social*:

NARRADORA.- ¿Nunca sospechó de su marido?

ELSA.- Bueno, Mateo, no lo sé. Hay muchos seres humanos juntos. Algo tiene que pasar cuando hay tantos seres humanos juntos, y todos destruidos, y todos aniquilados, y todos enfermos. ¿Y si la culpa es de todos esos seres humanos juntos, juntos, juntos? ¿Usted no está destruida, aniquilada, enferma? ¿Usted no es responsable de nada? ¿Nunca se asusta de sí misma? (p. 98).

El *arco* de ELSA simboliza el intento de *transindividualidad* de la pieza. Al inicio, tras un *trauma temprano*, busca *perspectiva vital* en el *entorno social* y halla a MATEO, quien compartirá *motivos* con ella y le ofrecerá una explicación para configurar su universo imaginario pero que, sin embargo, no romperá su deseo de éxito dentro del *entorno social* como oposición a su padre (*entorno privado*). En el viaje repetirá con mayor virulencia el modelo de su familia, culminando en una *ceremonia de martirio*,

que al confrontarla con el *entorno social*, y filtrada por sus particularidades, concluirá que su búsqueda de éxito en el *entorno* fue equivocada, ya que concluye que su experiencia traumática y particularidades no son individuales sino *transindividuales*, que lo íntimo y lo público son unidad y, por tanto, lo social y lo privado conforman una misma estructura de agresión al *Yo Individual*, demostrando el *axioma apocalíptico* de manera *total*, como al inicio le había planteado MATEO. La *estrategia* de la maternidad y la institución familiar como *perspectiva vital* del ser humano son condenados bajo la perspectiva de la protagonista liddelliana. Por tanto, ante la carencia *total* de *perspectiva vital*, ELSA propone la muerte con su ejemplo.

IV. 1.3.B. MATEO

El nombre de Mateo significa en su original hebreo *don de Dios*, lo que lo emparentaría con el nombre de Elsa en tanto que seres *ideales* que perfeccionan el designio divino del *Apocalipsis*.

La Numerología también aporta una descripción acorde con el personaje, si bien entendida desde la particular visión de Liddell.

MATEO, tu número es el 9

“Filósofo”

Características positivas:

Los números 9 son aquellos que tienen grandes cualidades para lo místico, las ciencias ocultas o el ocultismo; poseen una sensibilidad muy fina que les permite percibir los estados de ánimos de los otros; gozan con la música, los colores y las cosas bellas.

Desde el inicio, MATEO intenta aislarse en el mundo de ultra-tumba y, según la tesis de la obra, él desde el inicio es conocedor de la *gnosis* que ELSA no logra alcanzar hasta el final, *i.e.*, el *axioma apocalíptico*. Así mismo, recorre toda la obra reflexionando sobre ello. El análisis de la Numerología informa que

Tienen muy desarrollada la generosidad y la compasión, son personas que inspiran confianza y se sienten responsable por las personas menos afortunadas que ellos. Su generosidad los lleva a poner sus bienes en proyectos que tengan que ver con el bien común o en obras de carácter humanitario.

Desde el punto de vista ideológico de la obra, esto coincide con el comportamiento de MATEO, quien trata de persuadir a ELSA, e incluso al feto de su hija, de morir o aislarse de la vida para escapar de la *naturaleza* apocalíptica del ser humano.

Su carácter simpático, amistoso y agradable atrae a los demás, entablando amistad casi de inmediato. En sus relaciones prevalece su comportamiento amable y su franqueza. Encontramos números nuevos ocupados en trabajos relacionados con la justicia, como guías espirituales, maestros o educadores.

La única interrelación directa de MATEO con el exterior sucede con una niña a la que atraído hacia sí con simpatía, sin forzarla, y a la que persuade para conseguir su ropa interior. Desde idéntica perspectiva, se puede entender su insistencia por suministrar dulces a todos los niños.

Características negativas:

Cuidado con el dramatismo, dada su gran sensibilidad sobre las injusticias de la vida, puede caer en el dramatismo de las situaciones o por el contrario tratara de solucionar la situación dándolo todo, tanto sus bienes materiales, como su persona, olvidándose de su propia satisfacción. Ambos extremos son inapropiados, deberá encontrar un equilibrio entre el hacer y el dar por los demás.

Precisamente por su exceso de sensibilidad, MATEO se siente agredido por el *entorno*, arguyendo el *axioma apocalíptico* desde la infancia, lo que lo sume en un *pesimismo radical*. Asimismo, a pesar de estar en desacuerdo, accede al pacto de ELSA y termina entregando la vida por un proyecto ajeno.

MATEO parte de idénticos antecedentes que su esposa, si bien con una supremacía respecto al conocimiento del *entorno social*, basado, según se entrelee, en *transindividualizar* el comportamiento *agresor* de su padre con el del resto de padres del *entorno social*. En su primer encuentro de infancia con ELSA, sus dictámenes condicionan la configuración de su futura mujer:

ELSA.- ¿Asesinos de niños?

MATEO.- Sí.

ELSA.- ¿Y dónde están?

MATEO.- Cerca de los niños.

ELSA.- ¿Son invisibles?

MATEO.- Son invisibles por dentro.

ELSA.- ¿Y por fuera?

MATEO.- Por fuera son como todos, como nuestros padres. (p. 78).

En coherencia, ya como padre, desde la Sec. 1 se ve a MATEO ejerciendo como tal con una niña, en un espacio externo (un parque, un callejón...), corroborando una *visión del entorno social* (Goldmann, 1959: 26) como elemento *agresor*. Junto con los *motivos* comunes que configuran su *Yo Individual* de particularidades en las que todo valor se deforma por la violencia física y sexual, este rechazo total al mundo posibilita su unión con ELSA, al tiempo que la *visión totalitaria* de MATEO entra en conflicto con la *estrategia* de procreación de ELSA. La Sec. 2 sella el *pacto* de ambos personajes

mediante un *juego ritual* en una discordancia semántica que así lo permite. MATEO insiste en ir al cementerio mientras la réplica de ELSA busca el éxito en el *entorno* gracias a la maternidad: «¡Quiero que mis hijos sean tan hermosos como los rascacielos de Nueva York!». Esta contradicción se acentúa cuando MATEO le pregunta:

MATEO.- No se puede ir más allá de las tumbas. Estamos en el lugar más remoto de la tierra. ¿Te gusta, te gusta el final del mundo?

ELSA.- Aquí es donde quiero vivir.

MATEO.- ¡Nos quedamos! (p. 72).

Sin embargo, tras la decisión conjunta de aislarse, ELSA retoma su deseo por regresar a la actividad social:

ELSA.- ¡Nos quedamos! ¡Ganaremos, algún día ganaremos el maldito concurso, bailaremos mejor que nadie, ni siquiera tocaremos el suelo con los pies, volaremos por encima de sus estúpidas cabezas, les clavaremos los tacones en el cráneo! ¡Ganaremos y nos dedicaremos a odiar el mundo!

Liddell plantea esta Sec. como una especie de embrujo, atendiendo al diálogo y al espacio en el que se produce: el cementerio. MATEO es inducido, aunque su deseo vital sea el aislamiento definitivo. Desde aquí, ELSA se erige como *líder* y MATEO queda a su disposición, si bien con cierta disidencia que desaparecerá en los siguientes co-protagonistas de Liddell.

El deseo de aislamiento y la tendencia suicida de MATEO evidencian un *pesimismo radical*. De ahí que rechace cualquier intento por encontrar el éxito o reivindicar su *Yo Individual*, muy al contrario que ELSA, aspecto dual que sí continuará en las siguientes obras de Liddell. Consciente de sus bajas pasiones y convencido *totalmente* de la *transindividualidad* de las mismas, su intento de planificación sí irá acorde con su fin, aunque este último sea contradictorio y a todas miras *irracional*, fruto y prueba de su *disfunción ejecutiva*.

En su primera intervención, a la vez que actúa como pederasta de una niña de 12 años, trata de convencerla para que no perpetúe al ser humano: «Voy a decirte una cosa, nunca tengas hijos. ¡Nunca!» (p. 70). De este conflicto se halla ejemplos en las Secs. 4 (p. 74), 6 (p. 81), 13 (p. 91), 15 (p. 93), 17 (p. 95) y 18 (p. 98). El símbolo de ello se muestra en que a pesar de haber sido seducido por la belleza de una hija de la que abusa sexualmente desde sus primeros años, MATEO reduce a CHLOÉ a *materia putrefacta*

condensando a su vez a toda la especie humana en un claro *antihumanitarismo determinista*:

MATEO.- Me paso el día escarbando en la tristeza de los cuerpos, sostengo corazones enteros en las manos, los intestinos me resbalan por los guantes. Si a nuestra hija le arrancaran la piel no sería más que una herida. Chloé es una herida. Te lo aseguro. Por dentro es viscosa y horripilante. No es hermosa. No la distinguirías de un perro atropellado. Sólo materia, eso es, sólo materia. (p. 98).

A través de su *disfunción ejecutiva*, todo lo humanamente bello es visto como un hecho repugnante. Incluso el sexo, que en un principio ansía disfrutar con ELSA en el cementerio, acaba pasándolo bajo el mismo prisma:

MATEO.- ¡No puedo creer que insistas! ¿Quieres decir que permitirías que te follara, que metiera mi polla dentro de tu coño, que jadeara sobre ti, permitirías que te chorreara el semen entre los muslos, pegajoso y caliente, permitirías mis babas fétidas, permitirías todo eso a pesar de lo que nos hemos dicho, a pesar de lo que sentimos el uno por el otro? (p. 86).

Por ello, a pesar del *pacto* –el proyecto de buscar el éxito en el *entorno social* y acatar la *línea de acción* marcada por ELSA–, a causa de dichas pasiones *irracionales* –o *Atrabilis*, haciendo honor al nombre de la Cía. de Liddell–, MATEO mantendrá idéntico criterio durante toda la obra, con la consecuencia final de desbaratar el objetivo de ELSA:

MATEO.- Yo no quería un coche, ni una casa, ni un trabajo, ni vacaciones, ni salud, ni proyectos, ni recuerdos, ni profesión, ni familia, ni hijos, nunca quise tener hijos, ¿cómo iba a reproducirme si detestaba la vida? Yo sólo quería acabarme. Acabarme. Tú me obligaste a todo. (p. 85)

La última acción de MATEO, el acuchillamiento del perro, cobra valor de prueba final para ELSA respecto a la tesis de la *materia putrefacta*, que a su vez corrobora el *axioma apocalíptico* y, por tanto el error, del objetivo de ELSA: «Llegará el día en que los hombres se degüellen los unos a los otros.» (p. 95).

Esta lección maestra de MATEO persuadirá con rotundidad la mente de ELSA hasta tal punto de que cuando ésta descubre que su marido ha sido el verdugo de su hija, achacará la *responsabilidad* a la *naturaleza* del ser humano. Así mismo, la autora, corroborando este pensamiento, otorga a MATEO un momento de redención. Antes de cometer el infanticidio, éste se dirige directamente al feto de CHLOÉ para advertirle de dicha *naturaleza* humana y de las consecuencias de nacer, con el objeto de evitarle la propia existencia en un mundo *apocalíptico*. De esta forma Liddell convierte a MATEO en víctima, no ya del *entorno* –que sería la tesis inicial–, sino de la *naturaleza* humana

que Liddell propone. El *antihumanitarismo* es planteado a través de MATEO como la única solución:

MATEO.- ¿Sabes lo que pienso? Que los que intentan perpetuarse a cualquier precio apenas se distinguen de los animales.

ELSA.- Los degenerados. Los asesinos y los locos. Esos son los únicos que no intentan perpetuarse. Los que malgastan el semen con las ramerías. (p. 85).

Esta intervención, sumada a otras obras anteriores y a declaraciones de Liddell, evidencian la identificación de la voluntad de la autora con la expresada por MATEO:

experimento una franca simpatía por los suicidas y los asesinos porque en sus manos se encuentra la desaparición de la especie. Sólo un idiota se sentiría orgulloso de ser hombre, de vivir entre hombres y de perpetuarse en otro cuerpecillo absurdo. [...] En un mundo donde solamente nos queda la pasión por lo inexistente, el único acto de amor posible acaba siendo brutal y está dirigido a no continuar propagando la epidemia de vida. (Liddell, 2002a).

MATEO carece de evolución en sus postulados y su *arco* va ligado al de ELSA, si bien su fin proviene de la *tensión* generada entre su comportamiento *pseudo-psicopático* y la voluntad de ELSA por relacionarse con el *entorno*, lo que ya sea por una *célula de aislamiento* del propio *entorno* –como la cárcel– o ya por el incremento de la *angustia* en el propio personaje –causa del accidente de tráfico– MATEO terminaría auto-eliminado.

IV. 1.3.C. LA NARRADORA

Su función es contextualizar la acción y dar el estilo que caracteriza la obra. Los distintos cambios de situación, la construcción semántica y léxica de la historia proponen una estructura y un mundo simbólico de cuento popular, lo que contrasta con la violencia sexual y mortuoria de la acción en sí. Por otro lado, es importante subrayar que los cuentos populares españoles se han destacado por su violencia sangrienta, incluso excesiva²², de sus historias.

Así mismo, el género femenino del personaje y su calidad de “abuela” constata el estilo de narración oral infantil. La analogía con las fábulas infantiles se extiende también en

²² En “Estrellita de oro” –en RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (1986). *Cuentos maravillosos (cuentos populares andaluces y cuentos maravillosos españoles)*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, pp. 149-152–, la versión española de la Cenicienta, recogida por A. M. Espinosa en los años veinte (Rodríguez Almodóvar, pp.: 30), la madrastra mutila al rol “cenicienta”: “y se la llevaron al campo arrastrando y allí, sobre una piedra, la golpearon hasta que la creyeron muerta. Luego le sacaron los ojos y la lengua y la abandonaron.” (pp.: 151). Posteriormente se comerciará con la lengua y los ojos hasta que por medio de una ramita mágica le son reinjertados.

la temática, dado que *El matrimonio Palavrakis* es una obra sobre la infancia, una suerte *Hansel y Gretel* deformado y amoral.



En este collage compuesto por la autora durante la creación de la obra se plantea una subversión de la historia amorosa del príncipe y la doncella, en el que los niños son víctimas de la agresión sexual de sus progenitores.

La relación entre fábula e hiperrealismo se mantiene en tensión y complementándose a lo largo de toda la obra. El ejemplo más claro de su interacción se evidencia al final, cuando el personaje pasa a un *TDT de la simultaneidad de los contrarios*, tomando el papel de policía para interrogar a ELSA. Como explica Gray, con ello

se pretende crear un mundo estructural y psicológicamente más complejo a través de un proceso estético que implica dos efectos contrarios y simultáneos:

- El doblamiento estructural.
- El desdoblamiento estructural.

Estos efectos se consiguen en el TDT a través del uso de máscaras disfraces, y / o complementos diseñados y creados en infinitos formatos, materiales, estilos y culturas, con el fin de generar efectos de (des)figuración, que en la misma medida que esconden/revelan, impactan/emocionan, transforman/estructuran, hasta el despejo total de cada una de las máscaras [...] Esa doblez crea un diálogo interdependiente entre el objeto que ocultaba, y lo que se oculta (sujeto), que interactúa entre la realidad y la ficción produciendo efectos de tensión entre fuerzas contrarias propias del TDT de la SIMULTANEIDAD DE LOS CONTRARIOS, que a la vez que (des)personalizan, (des)enmascaran, (des)estructuran y (des)doblan.

Esta dialéctica consigue una profundidad tal, que impacta y provoca una fuerte actividad cerebral que transforma al espectador en un elemento proactivo en el proceso de la representación, que como tal asume esta complejidad aceptando la convención materializada en la que el teatro consiste y sin la cual el juego del actor que juega a ser otro y su personaje manifestándose ante los espectadores bajo diversas máscaras en función de sus deseos y proyectos, no tendría sentido alguno.

En el momento en que el actor se transforma en el otro, en la máscara, en el personaje la obra se construye la estructura del TDT de la SIMULTANEIDAD DE LOS CONTRARIOS que hace desaparecer la barrera de los dos niveles originarios fusionándose en una rara mezcla de realidad y ficción. De esta manera el TDT persigue un cambio que significa transformación de algo, que en el metateatro, está relacionado con un “más allá” de la realidad cotidiana. (2011: 59-60).

En él, la NARRADORA pasa de un cuestionario real –que hace sobrepasar el límite de violencia precisamente por su veracidad–, a retomar su papel de contadora de fábulas, con imágenes propias del género entroncadas con la acción: «Pero su marido era el lobo, ¿comprende, señora Palavrakis? El lobo» (p. 97).

Aunque en su puesta en escena, Angélica Liddell tomó la opción de tratar a la NARRADORA en voz en OFF, el diseño de personaje se presenta con mayores posibilidades a nivel escénico.

IV. 1.3.D. CHLOÉ

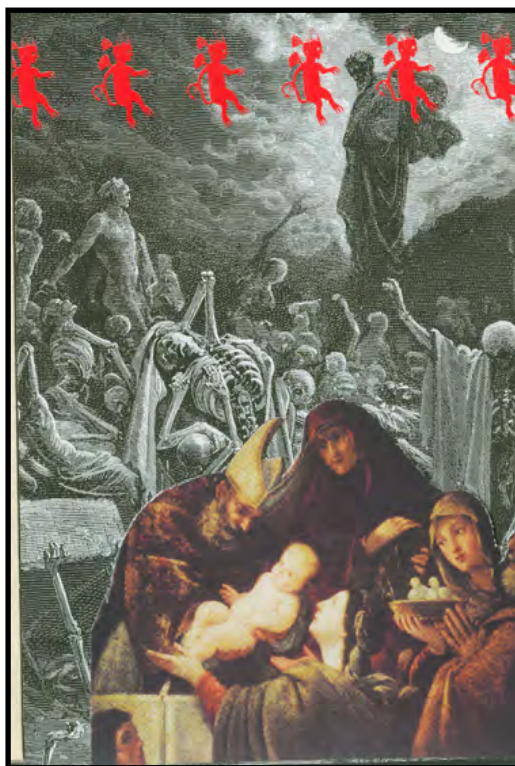
Por carecer de intervenciones y madurez para ello, no hay datos que muestren que este nombre haya sido barajado desde la Numerología.

Por otro lado, el nombre de Chloé remite a dos referencias que amplían el sentido de la obra. Nombre femenino del griego *khlóe*, significa *hierba verde*. Este nombre fue el apelativo ateniense de Démeter, la diosa de la naturaleza, y el de Venus, como protectora de las cosechas. Tradicionalmente se usó en literatura para referirse a mujeres muy jóvenes, por lo común pastoras o ninfas. En similitud, el personaje de Liddell no superará los 7 años de edad por un asesinato, fortaleciendo la tesis de que la *naturaleza* humana es *anti-humanitaria* y, en sintonía con el significado del nombre de sus padres, viene configurado por el designio divino: la autodestrucción de la especie, el *axioma apocalíptico*.

Otra referencia, efecto de la anterior, se encuentra (*vid.* IV. 1.1.B.) en la novela pastoril *Dafnis y Cloe* (1982), del autor griego Longo (s. III-IV). Si en la historia de Longo los pastorcillos están rodeados de naturaleza, de vida en una montaña, los Palavrakis hacen lo mismo pero en un campo opuesto: el cementerio. Por tanto, el nombre de Cloé remitiría también a la historia de sus padres.

A pesar de que la hija de los Palavrakis carece de intervenciones textuales, su presencia inunda toda la pieza. Su fecundación es lo que enfrenta a ELSA contra MATEO y detona la tragedia, de la que además será chivo expiatorio.

Su destino queda marcado al ser concebida en un cementerio, lo que de manera simbólica la relaciona continuamente con lo mortuario rechazando el Eros. Todavía como feto, MATEO trata de adoctrinarla en esta consciencia *apocalíptica* que relaciona el nacimiento con la muerte por medio de la *materia putrefacta*.



Este collage identifica el nacimiento con el dolor y la muerte:
Chloé Palavrakis será fecundada en un cementerio.

La descripción más completa de CHLOÉ proviene de ELSA quien la describe como una princesa de cuento tan «preciosa» que incluso poseía «la capacidad de reducir a sus semejantes a la más absoluta de las fealdades» (p. 91). La *estrategia artística* de Liddell no acepta ningún valor sin después relacionarlo con la *agresión*. Como relata su madre, las princesas de cuento «siempre llevan una manada de lobos a sus espaldas». También MATEO alerta sobre los espías que desean contemplarla a través de la «ventana de su habitación».

CHLOÉ como personaje unifica la *agresión* al *Yo individual* tanto del *entorno privado* (sus padres) como del *entorno social* (los vecinos) expuestos en la obra, corroborando el *axioma apocalíptico*. Sumado a que es asesinada a los 7 años, CHLOÉ simboliza la máxima liddelliana de la imposibilidad de *perspectiva vital* a causa del *determinismo* de su *naturaleza* autodestructiva. Como en este poema que escribirá dos años después, CHLOÉ es absorbida por un vampiro:

El día que las madres se agarren a los pezones de sus hijas les sorban la leche y
coágulos de venas inexploradas ese día las hijas darán de mamar a sus madres pero el
equilibrio no se restablecerá mi madre cuelga de mis pechos como un murciélago no
son relaciones convenientes (2007f: 56).

Esta tendencia de acusación de la madre e irresponsabilidad individual recoge el legado del “maldito” por antonomasia de la literatura española, L. M^a Panero, *mediación* y personaje al que Liddell citará explícitamente en obras futuras:

Una cucaracha recorre el jardín húmedo
de mi chambre y circula por entre las botellas vacías:
la miro a los ojos y veo tus dos ojos
azules, madre mía.
Y canta, cantas por las noches parecida a la locura,
velas
con tu maldición para que no me caiga dormido, para que no me olvide
y esté despierto para siempre frente a tus dos ojos,
madre mía. (Panero, 2004: 187-88).

IV. 1.4. ESTRUCTURA EXPLICATIVA

IV. 1.4.A. EL TIEMPO Y EL ESPACIO

El *tiempo hipotético* que recorre la obra salta sin orden cronológico por medio de *flashbacks* que, junto al *TDT* y el resto de elementos analizados en este apartado, «persiguen la ruptura entre la realidad y la ficción, que crea una nueva expectativa “de estar allí” (being there) participando del proceso a un nivel más profundo, más real, mostrándonos la materia prima de la ficción» (Gray, 2011: 52), en lo que supone un primer paso de lo que tras *El tríptico de la Aflicción* será la *negación* de la ficción.

Estos *flashbacks* pasan del presente de la victoria en el concurso de baile, a otros eventos de la vida de los Palavrakis. El único eje cronológico posible resulta al tomar el dato del asesinato de CHLOÉ a los siete años de edad, tomando en consideración que la victo-

ria en el salón de baile ocurre con dicho asesinato aún cercano. Con este dato se establece el marco temporal siguiente:

Sec. 1: Presente de la victoria → A unos 8 años antes → 7 años antes → Sec. 5: al tiempo indeterminado de la infancia de MATEO y ELSA → entre 7 y 8 años antes → Sec. 6: 7 años antes → Sec. 9: de vuelta al presente de la victoria en el concurso → Sec. 11: la noche anterior a la victoria → Sec. 12: de vuelta al presente ya de regreso a casa en coche → un tiempo indeterminado tras el asesinato de CHLOÉ → Sec. 14: poco antes del asesinato de CHLOÉ → Sec. 15: un tiempo indeterminado tras la muerte de CHLOÉ → Sec. 17: de vuelta al presente ya en casa, por la noche, tras el viaje en coche → Sec. 18: la madrugada de la noche de la victoria en el concurso.

Los *espacios hipotéticos* que visita la obra son variados, a la vez que los protagonistas no se relacionan directamente con ningún miembro de dicho *entorno social*: (1) una pista de baile, (2) un lugar indeterminado en la calle, (3) un cementerio, (4) una sala de parto, (5) distintas dependencias de la casa de los Palavrakis no concretadas, (6) un coche en medio de una autopista, (7) una comisaría y (8) cuatro espacios totalmente indeterminados.

El matrimonio Palavrakis carece de acotaciones y las pocas que posee versan sobre la acción dramática. Toda situación espacial y cronológica se descifra por los datos que provienen de las intervenciones de los personajes. Esta multi-espacio-temporalidad refleja una *perspectiva radical* del hecho teatral en sus parámetros de unidad de lugar y tiempo. Pero a pesar de situar la obra en tan variados espacios, la ausencia de acotaciones, la imposibilidad escenificarlos de manera naturalista –tanto en lo referente a la caracterización de los actores como en los cambios escenográficos– y la decidida indeterminación de diversos espacios y tiempos en el texto, traslada la acción dramática tradicional a la performativa.

Lo que se destaca en *El matrimonio Palavrakis* es el aquí y ahora en el presente de los propios intérpretes en escena, bajo de unas coordenadas simbólicas muy precisas y que envuelven y blindan el espacio, acotándolo de toda intromisión externa, en similitud con la *estructura cerrada* del *módulo marginal* de los protagonistas.

Una clave de ello se encuentra en dos de las acotaciones eliminadas en la tercera edición de la obra: «SOBRE UNA MONTAÑA DE MUÑECOS DESMEMBRADOS» y «LOS SEÑORES PALAVRAKIS RUEDAN SOBRE LA MONTAÑA DE MUÑECOS DESMEMBRADOS CON VELAS ENCENDIDAS EN LA BOCA» (*El Pateo*, n°7, p. 2). El espacio no es determinado por el texto dramático sino que se deja en función de la propuesta escénica, cuya única premisa es ajustarse a un espacio cerrado e indivisible en el que ejecutar la *ceremonia de martirio* que interpretan los actores.

Si la acción dramática funciona como una *ceremonia de martirio*, su progresión no implica necesariamente una evolución dramática causal y cronológica de la ficción, sino la realización de dicho *martirio*, paso por paso, en el *espacio/tiempo real* que constituye además su particular *espacio/tiempo imaginario*, en el que se incluye a todo el *entorno* exterior a la representación –incluido el público–, al que se dibuja como enemigo y colaborador de los actos criminales que allí acontecen, fomentando la fuga de espectadores como señal de éxito de la propuesta. El *axioma apocalíptico* se impone en todas las áreas. A pesar de los continuos *flashbacks*, el *tiempo* y el *espacio* se orquestan para dar la sensación sincrónica del ritual de dos individuos en la gran *ceremonia de martirio* del estamento familiar. De ahí que no sea posible entender la obra desde una colisión «con las reglas de la peripecia, la lógica y la atemporalidad», sino desde la asunción de una *estrategia artística* diferente de la que funciona bajo tales parámetros, como la de la *ceremonia de martirio* en *tiempo/espacio real* que propicia la *performance*.

IV. 1.4.B. LA TRAGEDIA CLÁSICA

Como apunta Garnier respecto a lo trágico en la producción de las dramaturgas españolas actuales, «lo trágico se aproxima a la esencia humana en la medida en que invita al espectador a experimentar una emoción metafísica relacionada con su propia consciencia de fragilidad, de irrisión y de impotencia de la condición humana frente a los elementos que la sobrepasan» (Garnier, 2012e: 23-4), que en el caso de Liddell puede definirse como un *entorno apocalíptico* bajo un «*fatum* caracterizado por una ausencia de intencionalidad negativa y cuyo efecto se ejercería *naturalmente* sobre el ser humano, en el sentido de que es consustancial a su naturaleza» (*Ibíd.*), que en

Liddell funciona como un comportamiento humano expuesto por una *Ley natural* que responde de manera *determinista* como *responsable* de dicho *entorno*.

Ya desde el título, el apellido griego apunta hacia la elección de *género* y la intención de adaptarlo a las particularidades grotescas del teatro liddelliano. Como define Aristóteles en su *Poetica*

[...] todos los casos en que los sucesos trágicos ocurren entre personas que son amigas, por ejemplo, un hermano que mata a su hermano o que está a punto de matarlo o comete contra él cualquier otra iniquidad de ese estilo, un hijo que obra así con su padre, una madre con su hijo o un hijo con su madre, eso son precisamente los casos que hay que buscar (Aristóteles, *Poetica*: 1453b 14).

El matrimonio Palavrakis –y como se verá, todo *El tríptico de la aflicción*– supone un intento por alcanzar el grado de *pathos* de la Tragedia Clásica para así «excitar el temor y la compasión» en un *receptor* demasiado acostumbrado a lo violento como para sentirse afectado. En palabras de la autora,

En este Tríptico profundizamos en las formas trágicas de los griegos. Buscamos nuevas formas para la tragedia de nuestros días. La tragedia tiene que ver ante todo con el dolor íntimo del hombre frente a la masa social indiferenciada, y la familia es el ámbito íntimo de la sociedad. (Liddell, 2002e).

Pero Liddell no busca únicamente el efectismo, sino una *catarsis* equivalente a la ática que resigne al ser humano frente a la inevitabilidad de su particular *fatum*. Al igual que con los *héroes trágicos*, Liddell plantea a sus personajes como arquetipos de las pasiones humanas. Con su *estrategia artística* trata de *persuadir* al receptor para que asuma al *líder liddelliano* como la *idealización* de dichas pasiones inherentes al ser humano. Alejados de un *género* de *naturalismo* psicológico, MATEO y ELSA encarnan arquetipos similares a los de sus anteriores piezas, en los que Liddell persigue aunar todas las pasiones violentas que recorren la planteada *naturaleza* humana dentro de la organización familiar.

La *estrategia del exceso* liddelliana se ajusta a los parámetros de mito que Nietzsche predica en su opera prima:

El mito parece querer susurrarnos, que la sabiduría y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza. (Nietzsche, 2000: 94).

Liddell hace propia la máxima de que únicamente se alcanza la sabiduría mediante «el abismo de la aniquilación», configurando la *filosofía del gánster* en su obra (Vid. Popper, 2006: 294; *cap. V. 4.3.*).

Al proponer un *espacio/tiempo imaginario* tendente a lo cotidiano, la pieza provoca la confusión de *género* respecto a los parámetros del *drama*, como le sucedió a la mayoría de los críticos que asistieron al estreno de *El Tríptico de la aflicción*. Como afirma Medina Vicario,

El género drama surge como respuesta a los intereses de una burguesía pujante. En su movimiento se traslación sobre la sociedad, el teatro no necesitó en este caso pactar con sus contemporáneos ni enfrentarse directamente a ellos; los intereses comunes parecían coincidir. En su movimiento de rotación sobre sí mismo se mezclaron los ingredientes necesarios, en la proporción adecuada, para mostrar lo que se le solicitaba: reflejar de forma real la vida cotidiana de los ciudadanos. A partir de la comedia moralista y sentimental inglesa, serían los filósofos, intelectuales y artistas franceses quienes estimularían el nuevo género. Ellos representaban el impulso renovador de una clase burguesa, noble en sus propósitos, y necesitaba de soportes conceptuales para culminar con éxito su cometido revolucionario. (Medina Vicario, 2000: 91).

Por el contrario, la *estrategia artística* de Liddell se sirve de la vida cotidiana para subvertirla y no para reflejarla. Todo el teatro de Liddell implica una *negación* de ese *sistema* burgués que propició el advenimiento de los proyectos democráticos; *sistema* que es presentado desde el filtro del *axioma apocalíptico*. De ahí que cualquier análisis bajo el punto de vista del *drama* como *género* en Liddell, resulte infructuoso y desconcertante. La *catarsis* busca la asunción del *fatum ideológico* de Liddell: un *naturalismo biológico* y por tanto *determinista* basado en la perspectiva del *axioma apocalíptico*.

También se observan diferencias respecto a la traslación de sus puntos dramáticos respecto a los del *drama*:

1. Se inicia la obra con un pederasta en acción que adquiere la ropa interior de una niña de doce años. En un *drama*, una situación tan explícita no se descubriría hasta casi el *nudo* de la obra y no en su *planteamiento*, por lo que esto supone un *exceso*. Así mismo, el descubrimiento por parte de ELSA de que su marido es un pederasta debería formar parte de la mitad del *drama*, pero es dado por hecho desde el principio, como se desprende de la Sec. 4 en que ELSA se alerta ante la posibilidad de que su hijo nazca fémina y MATEO pueda agredirla sexualmente.

2. El descubrimiento del brutal asesinato de una hija por parte de su padre supondría el *desenlace* de un *drama*, si bien aquí es trasladado aproximadamente al tercer cuarto de la obra, a la Sec. 12. Además, es narrado por alguien no implicado en el acontecimiento, a modo de *Mensajero*, de tal forma que se distancie del *pathos* dramático, en aras de un desenlace trágico posterior, relacionado con el *fatum*, i.e., la *naturaleza humana determinista*. Por tanto, aún restan 6 Secs. más para intensificar los conflictos abiertos.

Esta elección guarda como propósito lograr la *catarsis* en el espectador mediante la *agresión*, la *acusación* y la *persuasión* al receptor:

- A. *agresión* para quebrar sus límites morales: romper la «masa social indiferenciada» frente al «dolor íntimo del hombre» (Liddell, 2002e).
- B. *acusación* a todo hombre, al poseer una *naturaleza* humana que es presentada a través de los personajes como el equivalente al *fatum* griego.
- C. *persuasión* del *axioma apocalíptico* y sus consecuencias como Verdad absoluta.

También el planteamiento del conflicto se ajusta al de la Tragedia Clásica según Aristóteles:

La *presentación* de la obra muestra a dos personajes absolutamente alejados de la *virtud* (Sec. 1) que caen en desgracia por «un cierto error» (Aristóteles, *Poetica*: 1453a 13) que cometen al decidir tener un hijo, detonante de la Tragedia (Sec. 2) →
→el *nudo* se sitúa justo a la mitad de la obra (Sec. 8), cuando los padres no saben como criar y educar a su hija →
→y la *resolución*, que contendría la *anagnórisis*, simultánea a la *peripecia* y, por tanto, la mejor manera de ejecución según Aristóteles, ocurre en la última sec. (Sec. 18) con el descubrimiento en ELSA de la universalidad de su problemática y en conclusión, de su rendición respecto a cualquier búsqueda de *perspectiva vital* como ser humano, cumpliendo su objetivo predeterminado.//

La división por secuencias de la obra supone una adaptación de los *episodios* griegos llevados al *exceso*, en este caso rítmico, como plantea la estructura de *flashbacks*, más acorde con las formas en las que el ciudadano de era tecnológica capitalista recibe la información, *i.e.*, aglomeración de datos a gran velocidad, bombardeo de imágenes y situaciones, etc. Por tanto, el número de sucesos desastrosos, *pathos*, elemento imprescindible para la Tragedia, se multiplica cuantitativamente en comparación con las Tragedias Clásicas, constituyendo esto el hallazgo de la *estrategia artística* de Liddell: el *exceso*.

Por otro lado, estos *episodios* en apariencia inconexos, se mantienen unidos mediante las imágenes verbales y el tema, generando una casuística perfecta del primero al segundo y así el resto, acordes con la progresión de *ceremonia de martirio* expuesta.

E.g. el tránsito de la Sec. 5 a la 6. Al final de la Sec. 5 los niños ELSA y MATEO firman su primer pacto de unión con un *juego ritual* que utiliza dichos infantiles degradados:

MATEO.- ¡El ratón clavado en el tacón!
 ELSA.- ¡La cucaracha aplastada en el pie!
 MATEO.- ¡La lagartija sin rabo!
 ELSA.- ¡Y el caracol sin cuernos al sol!
 MATEO.- Por una cola de escorpión...
 ELSA.- Un millón de abrazos.
 MATEO.- Y por unas piernas cortadas...
 ELSA.- Un millón de besos.
 MATEO.- Más.
 ELSA.- Esto.
 MATEO.- Para el que más resista.
 ELSA.- Para el que más resista. (p. 80).

En el futuro este pacto dará lugar a una hija común. Pero esta unión es firmada con elementos caracterizados por su repugnancia. Así, en la siguiente sec., los adultos ELSA y MATEO relatan pesadillas en las que aparece su hijo naciendo bajo elementos nauseabundos de índole necrofílica. Lo que en un principio parecía inconexo, resulta unido, tanto a nivel narrativo como simbólico.

Y si Aristóteles define que «El episodio es una parte completa de la tragedia que está entre dos cantos corales completos» (Aristóteles, *Poetica*: 1452b 11), cada sec. de Palavrakis es introducida y cerrada por la NARRADORA, quien asume a todos los efectos el papel del Coro. Ella aclara y reflexiona sobre lo acontecido en escena, incluso

ejerciendo de Corifeo al final de la obra para dialogar con la protagonista y conducirla hacia la *anagnórisis*.

La *trama* trata de imitar a la de *Edipo rey* de Sófocles, en donde un mal entendido, producido a través de un *juego ritual* de desentendimiento semántico pero entendimiento sintáctico, genera la ceguera necesaria para conducir al héroe al *pathos*. En la *tragedia lidelliana*, la confesión de ELSA a la policía/NARRADORA será la que involucre al *entorno social*, «la masa social indiferenciada», «los habitantes del pueblo» (p. 98), mediante un proceso de *catarsis* en el que víctima, verdugo y público “indiferente” se identificarán mediante el *temor* y la *compasión*; finalmente ELSA somos todos quiere decirnos. ELSA y MATEO son planteados como víctimas y verdugos de esta tragedia causada por la *naturaleza determinista* del ser humano, frente a la que cualquier demanda de *responsabilidad* se describe como absurda.

IV. 1.4.C. EL USO DEL LENGUAJE: LA ANIMALIDAD Y LA MATERIA PUTREFACTA

Cada uno de los elementos de la obra se conforma mediante la *subversión en negativo*, tanto del *ser humano* como de su *entorno*. Cada actividad humana es llevada a lo escatológico y lo violento.

El texto mantiene una preponderancia de lo animal frente a lo humano. La lista contiene: gatos, anguilas, larvas, conejos, ratones, cucarachas, lagartijas, caracoles, escorpiones, gusanos, sapos, pirañas, pulpos, cerdos, bichos y “peces repulsivos”. Esta animalidad se caracteriza por su común cualidad de repugnancia, intensificando la *agresión* hacia el *receptor*.

El animal más utilizado es el perro, característica reiterativa en toda la obra Liddell – como subraya Gutiérrez Carbajo (2010b: 84-4)–, con 34 entradas directas. Del “perro” se generan los dos universos imaginarios antagónicos de ELSA y MATEO. Mientras para ELSA el perro representa placer, fecundidad y rebeldía:

un perro me chupó los muslos [...] Mi hija es un perro (p. 71).

hijos aullando por salir (p. 85).

MATEO.- Metiste a los perros en la cama” (p. 86)

NARRADORA.- ¿Disfrutaba observando cómo los perros lamían los genitales de los bebés?
ELSA.- Sí, creo que sí.” (p.98).

... para MATEO lo son de dolor, muerte y represión:

Te compadecen como a un perro (p. 84).
Querías tener siempre la barriga llena de bolas peludas, y empujar, y echarlas, y tener más.
Querías parir a todos los perros del mundo. Hueles a perro. Tienes ojos de perro. Y vientre de perra. (p. 86).

El uso del perro ejemplifica el método de *subversión* practicado por Liddell, la transformación de un elemento cotidiano, como el animal de compañía, en una fuente abierta de simbología sobre la degradación del ser humano. Idéntica técnica se practica respecto al estamento familiar. Los Palavrakis representan el *exceso* de toda problemática familiar, reduciendo el estamento a dicha problemática, escenificándola mediante un *expresionismo* que traspase el límite de lo soportable en el *receptor*, quebrando sus barreras sensitivas, agrediéndolas para que asuma la verdad allí expuesta: una *persuasión total* (Vid. Platón, *La República*: 414b, c y d).

Todo esta *subversión* en *negativo* encuentra su esencia en la tesis expuesta, tanto en esta pieza como en toda la dramaturgia de Liddell, que define al ser humano como *materia putrefacta*, y que –siguiendo a Céline– justifica el desprecio a lo humano mismo y confirma, como fundamento inmutable, el escaso valor de la vida humana, afianzando el *axioma apocalíptico*. Esto explica el uso reiterado de animales con cualidad de repugnancia como resonadores de la *materia putrefacta* humana. Como afirma MATEO sobre su hija, «por dentro es viscosa y horripilante. No es hermosa. No la distinguirías de un perro atropellado. Sólo materia, eso es, sólo materia.» (p. 98), de ahí que, atendiendo a ello, carezca de importancia y libere de toda *responsabilidad* el que un día «los hombres se degüellen los unos a los otros.» (p. 95), pensamiento propio de la *filosofía del gánster*.

Esta defensa anti-humanitaria opera en el texto bajo continuas alusiones que reducen lo humano a órganos o animales repugnantes. También la escenografía toma como principio esta idea, conformando el suelo de la escena con un mar de miembros amputados de muñecos de muñecos de goma, símbolo de esta *materia putrefacta* con la que se trata de representar al ser humano –encarnado en el nacimiento de CHLOÉ

Palavrakis– y que los personajes pisan durante toda la representación sin darle la menor importancia.



Imagen del montaje de *Atra Bilis* del 2000 en el momento en que Mateo trata de persuadir a su hija aún no nacida de que no «venir al mundo» (p. 74).

Esta visión de lo humano debe su estética al libro de anatomía del s. XVI de Andrea Vesalius, *De Humani corpori fabrica*, en el que se disecciona cada parte del cuerpo humano, pero colocando las figuras en posiciones típicas de la escultura clásica. Sus imágenes serán usadas por Liddell a lo largo de todos sus montajes para superponer sus diseños de vestuario. Sobre ellas, la creadora encuentra el *dualismo idealista* que le es propio, representando el desprecio por el ser humano y la exaltación por el Arte como *esencias* que lo contradicen. El *Dossier personal de Palavrakis* contiene ocho imágenes de este libro de anatomía.

Ante tal desmesura de violencia, resulta razonable plantear el que se logre una suerte de *Verfremdungseffekt*, distanciamiento pero a la inversa, *i.e.*, el que el *receptor* necesite distanciarse de la acción para poder continuar expuesto a ella. Esta suele ser una de las respuestas comunes ante la *estrategia artística* del Liddell, junto con la de rechazo absoluto. Es típico ver a espectadores abandonando la sala en todos sus espectáculos. En todo caso, sea cual fuera la posición adoptada por el *receptor* –y sin que Liddell haya expuesto hasta la fecha teoría alguna sobre su deseo particular– ambas mantendrían como fin la reflexión del *receptor* respecto a la tesis allí expuesta: el cuestionamiento de

la *responsabilidad* del crimen debido al determinismo de la *naturaleza* humana. En palabras de MATEO Palavrakis:

MATEO.-Todos nacemos más o menos culpables, más o menos crueles o malvados. No existe mayor cantidad de maldad en mí que en el resto de los hombres. Todo ser desea la muerte de otro ser en algún momento de sus vidas y siembra de cadáveres sus peores sueños. En según qué circunstancias cualquiera puede aliarse con el diablo. El solitario va en busca del solitario. Y de entre todos los solitarios el diablo es el que está más solo. Algunas veces el infierno es un buen refugio. Supongo que es una cuestión de movimiento. Hay unos que permanecen quietos y son inofensivos. Sin embargo hay otros que practican la acción. Se mueven. La culpa es del movimiento. La culpa es del movimiento. La sangre se mueve sin parar, recorre nuestro cuerpo una y otra vez. [...] Llegará el día en que los hombres se degüellen los unos a los otros por puro asco de sí mismos. (p. 95).



Imagen de Andrea Vesalius, *De Humani corpori fabrica* extraída del Dossier de *El matrimonio Palavrakis*.

Otra interpretación posible y defendida por Vidal, responde a la tesis de *ejemplificar con lo negativo* (Vidal, 2010: 574) que será cuestionada más adelante (Vid. Cap. V. 5.1. ; Conclusión XIX). Sin embargo, el que Liddell esté planteando al ser humano mediante un *exceso* no contradice el que a la vez refleje su *visión del mundo*, ya que, como apunta Marcuse respecto a Brecht, «Para enseñar lo que realmente es el mundo contemporáneo detrás del velo ideológico y material y cómo puede cambiarse, el teatro debe romper la

identificación del espectador con los sucesos que ocurren en escena» (Marcuse, 1968:97).

Consciente del intento de *persuasión* de Liddell respecto a su particular visión y experiencia de lo humano, López Mozo señalará los problemas de una *estrategia del exceso* que aún no habría encontrado la capacidad de lograr sus fines con rotundidad:

El *Tríptico de la Aflicción* es un demoledor retrato de la institución familiar. [...] El espectador puede estar de acuerdo en que la institución familiar no es un modelo de buen funcionamiento, en que, a menudo, es más campo de batalla, que feliz lugar de encuentro, pero es probable que la vea de forma distinta a como lo hace la autora. Aunque el tema es de interés general, no lo es en los términos en que lo plantea ella, pues lo hace desde una perspectiva personal y una experiencia que pocos comparten. Tal vez ahí resida la falta de sintonía con el público y la ausencia de emoción. (López Mozo, 2001).

IV. 1.5. ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA: LA MARGINACIÓN

El matrimonio Palavrakis se desarrolla bajo el universo cerrado de ELSA y MATEO, dos individuos que, agredidos por su familia (*entorno privado*) desde la infancia, se unen para conformar un *módulo marginal* con el fin de protegerse. Sin embargo, ya en el momento de la *génesis* del *módulo*, ELSA y MATEO comparten *motivos* pero difieren en su objetivo. Mientras MATEO pretende el aislamiento de tendencia suicida, completamente convencido de la inexistencia de *perspectiva vital* para el ser humano, ELSA, que viene condicionada por carecer de experiencia de interacción con el *entorno social*, desea lograr el éxito dentro del *entorno*, para así reivindicarse frente a su padre. Acorde con la visión *determinista* de la pieza, la *naturaleza* sexual de MATEO le hará ceder frente al liderazgo de ELSA, quien impone su proyecto, consiguiendo que MATEO la deje embarazada para así formalizar su matrimonio, *i.e.*, la *sostenibilidad* del grupo que conforman, si bien MATEO mantendrá cierta disidencia que irá *in crescendo*.

Como matrimonio continuarán sin mantener relaciones *racionales* con el exterior, constituyéndose como un *módulo marginal* que, al tiempo que los protege de la *agresión* de sus antecesores, les capacita –gracias a su recién nacida CHLOÉ– a realizar anecdóticas *incursiones* de carácter *subversivo* en el *entorno social*, sin que éste los neutralice.

Es importante subrayar que en ningún momento ELSA busca mejorar el *entorno* sino *subvertirlo*, como rebelión contra la normas agresoras que le impuso su padre. Su venganza consiste en *exportar* su propio *Yo Individual* –violento y autodestructivo– al *entorno social*, y que este lo ratifique como modelo *ideológico*, por tanto, el éxito de su *Yo* en tanto que *Yo*.

A nivel interno, la estructura familiar de los Palavrakis –completamente condicionada por su *disfunción ejecutiva*–, también se convertirá en agresora de su hija CHLOÉ. Serán ejecutores idénticos a sus predecesores, si bien con mayor virulencia y saña.

En MATEO, la paternidad y su responsabilidad para la *sostenibilidad* del *módulo* le obligarán a realizar *incursiones parciales* en el *entorno social*, ya que de lo contrario serían detectadas sus particularidades agresivas y probablemente neutralizado por una *célula de control y aislamiento* (la cárcel o un centro psiquiátrico). De igual forma que le ocurrió al aceptar el *pacto* de ELSA, aunque consciente del riesgo de su comportamiento criminal, no es capaz de reprimir su *pseudo-psicopatía* y aprovecha dichas *incursiones* para actuar como pederasta, además de con su hija, a la que terminará asesinando. Esto provocará el fracaso del proyecto de ELSA, precisamente por las características autodestructivas e *irracionales* que conforman su *módulo marginal* y lo hacen insostenible.

Sin embargo, atendiendo a la *anagnórisis* de la obra, MATEO no será acusado de *responsable* de sus crímenes sino exaltado como una *suerte* de *profeta* que, mediante sus acciones *subversivas*, ha desmantelado la máscara oculta de una humanidad constituida por «lobos», como afirma MATEO, de idénticas tendencias a las suyas, pero que el *sistema* trata de ocultar.

La *mediación* biográfica padecida en la fábula, le hacen concluir a ELSA que, como profetizó Mateo, su fracaso es de índole *transindividual*, ya que sus características no son particulares sino universales, demostrando la imposibilidad de *perspectiva vital* en la especie humana, dada su *naturaleza* autodestructiva, de la que además el *sistema* es tanto causa, como efecto, según concluye la propia Elsa –«Algo tiene que pasar cuando hay tantos seres humanos juntos y todos destruidos, y todos aniquilados, y todos enfermos. ¿Y si la culpa es de todos esos seres humanos juntos, juntos, juntos?» (p.

98)–, abocando la condición humana a un radical *pesimismo* (Vid. Cap. V. 3.3.). Por tanto, todo proyecto humano, salvo el aislamiento suicida, resulta inútil y la familia, en tanto que núcleo y representante doméstico del *sistema*, es quien perpetua el crimen.

Estas dos conclusiones que conforman la tesis de *El matrimonio Palavrakis* abren una tercera vía por conclusión lógica –la lógica que da pie a todo *idealismo*–. Dado que, atendiendo a la tesis de la obra, el *axioma apocalíptico* funciona de manera circular – como causa y efecto el *sistema* del ser humano y viceversa, realimentándose–, la posibilidad de un ser humano libre a tal *axioma apocalíptico* pasaría por nacer fuera del *sistema*, fuera de la institución familiar que compone el *sistema*, para lo que se hace imprescindible *borrar totalmente del Lienzo* (Vid. Cap. V. 3.2.; Platón, *La República*: 500d-501a, 541a; *El Político*: 293c-e), i.e., la erradicación total del del ser humano en su estado actual, para propiciar así el advenimiento del nuevo superhombre con una nueva *naturaleza* proveniente de un *entorno ideal*.

El que una tesis tan *pesimista* posea una *recepción* positiva encuentra su razón en la falta de *perspectiva vital* que muestra la obra y en su *radical* carga crítica contra la institución familiar, sobre la que se hace caer la carga del funcionamiento del *sistema* y de toda *disfunción* del ser humano, liberando al individuo con *disfunción* de la *responsabilidad* de su propio *Yo*. Esto resulta atrayente y aporta una *respuesta significativa* a las generaciones de finales del s. XX que, educadas bajo los valores de las modernas democracias –libertad, igualdad, solidaridad– que les auguraban una sociedad del bienestar, garantía de su éxito individual, ven frustrada su *perspectiva vital* frente a un *sistema* en continuo cambio que no son capaces de gestionar y al que no logran adaptarse, produciéndoles una *tensión* que el *axioma apocalíptico* y el *idealismo radical* disminuye, liberándolos de toda *responsabilidad* frente al *entorno* determinado.

IV. 1.6. OBRA GRÁFICA: DOSSIER PERSONAL DE *El matrimonio Palavrakis*

Este dossier que fue facilitado por la autora para la redacción de este trabajo. Lo forman fotocopias de imágenes de toda índole que recorren muchas de las obsesiones que inspiraron a Liddell durante la escritura y producción de *El matrimonio Palavrakis*. Estas eran guardadas por Angélica Liddell en una subcarpeta de plástico que tras ser escaneada fue devuelta a su autora. A continuación se mantiene el orden tal y como fue encontrado en la carpeta original.



St. George and the dragon de Lewis Carroll, 1875

La inocencia infantil no exenta de situaciones perversas en las fotografías de Lewis Carroll fue una de las *mediaciones estéticas* de toda la trilogía.



Untitled 316 de Cindy Sherman, 1995.

En el dossier aparece esta fotocopia ennegrecida de esta obra a la que se ha superpuesto una imagen nítida para que pueda ser apreciada. La fragilidad degradada del trabajo con muñecos de Cindy Sherman no sólo quedó plasmada en el texto sino que fundamenta toda la puesta en escena que realizó Atra Bilis.





Untitled 314b de Cindy Sherman, 1995



Untitled, Diane Arbus

La monstruosidad introducida en situaciones cotidianas, principio de trabajo de Diane Arbus (1923-1971), es tomado por Liddell para llevarlo a la máxima de plantear la cotidianidad como monstruosa.



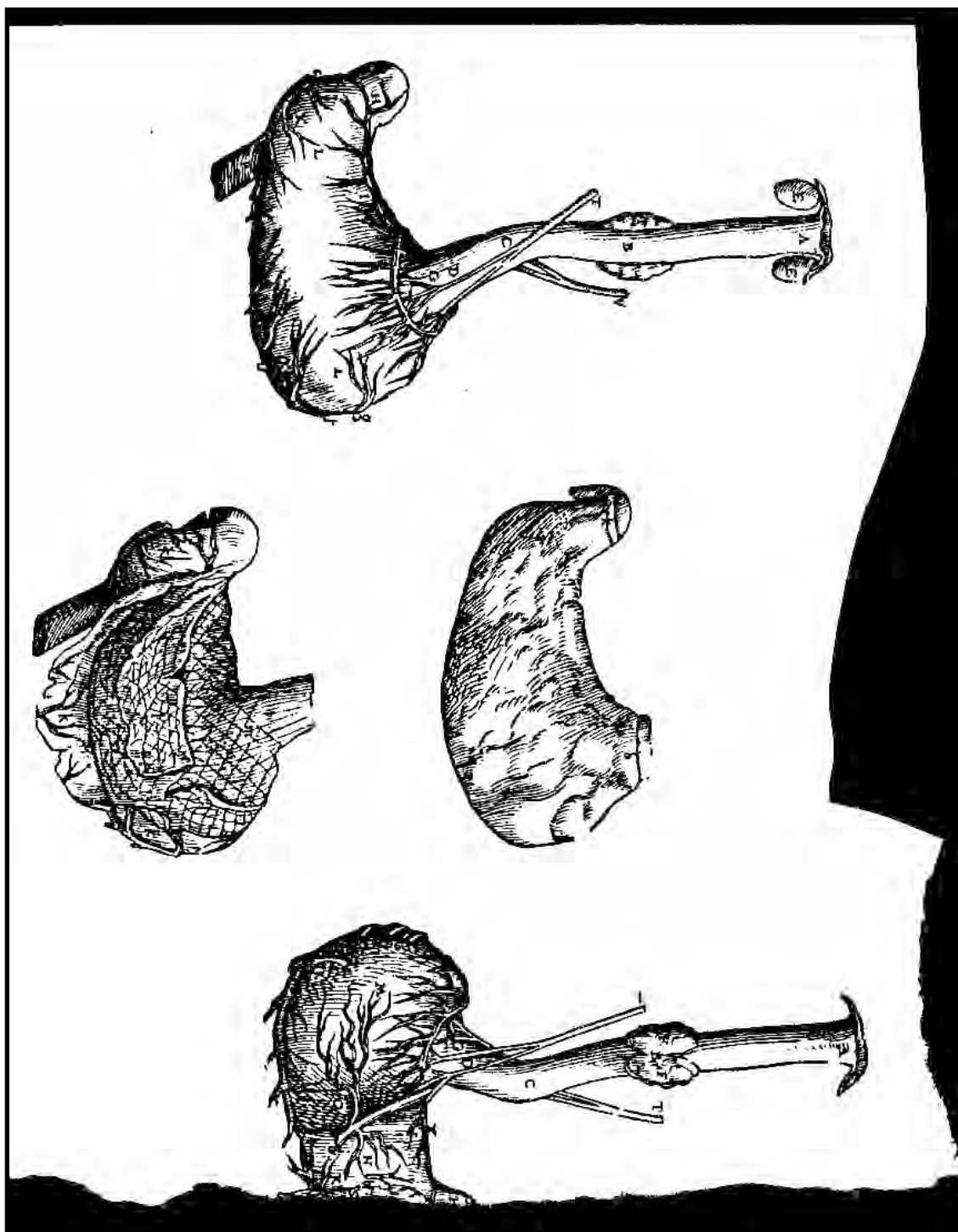
Untitled, Diane Arbus



Untitled, Diane Arbus

Imagen no identificada que guarda relación con el performativismo de Gina Pane (1939-1990), en el que la automutilación se propone como la única posibilidad de sinceridad artística.



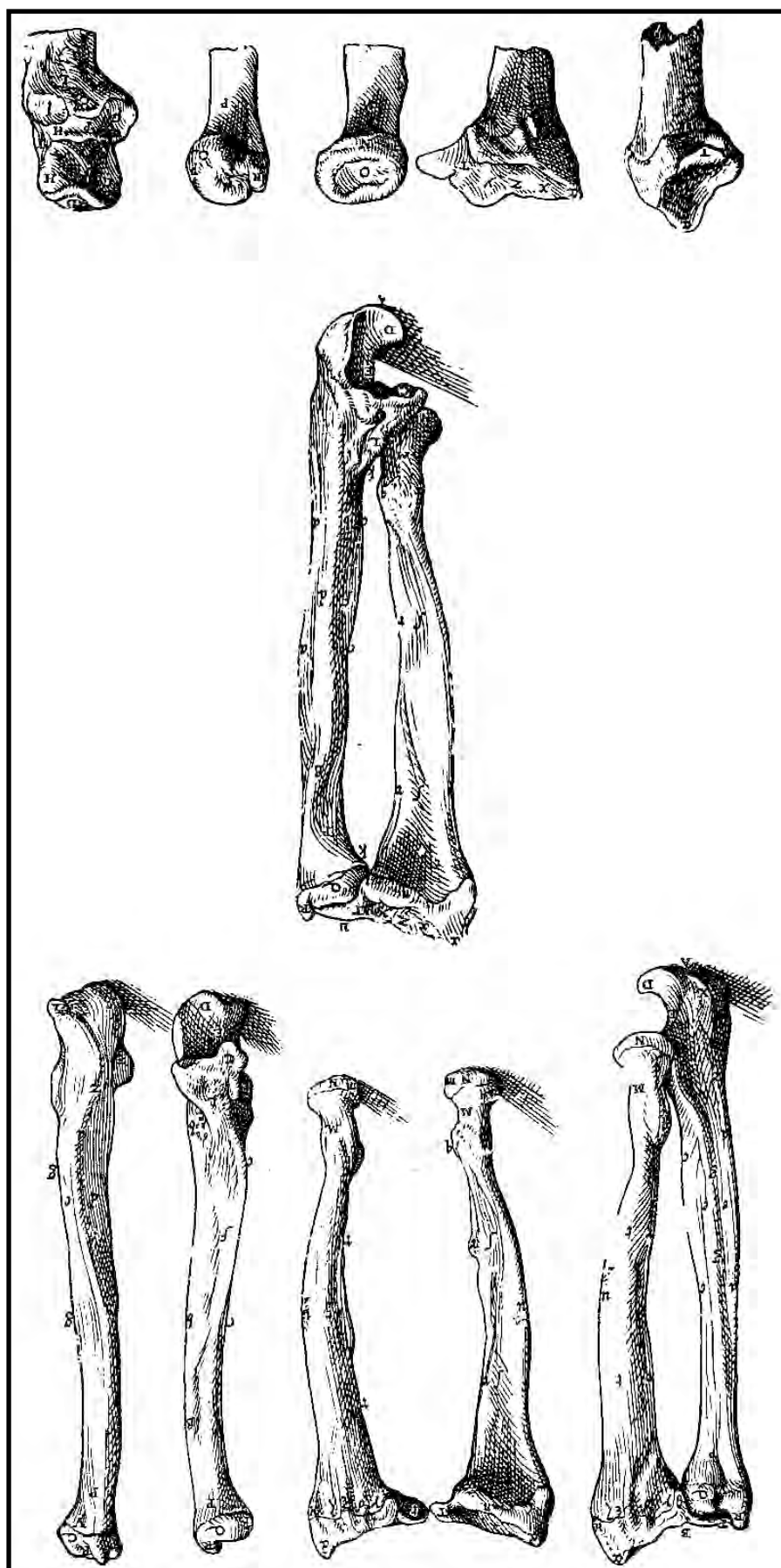


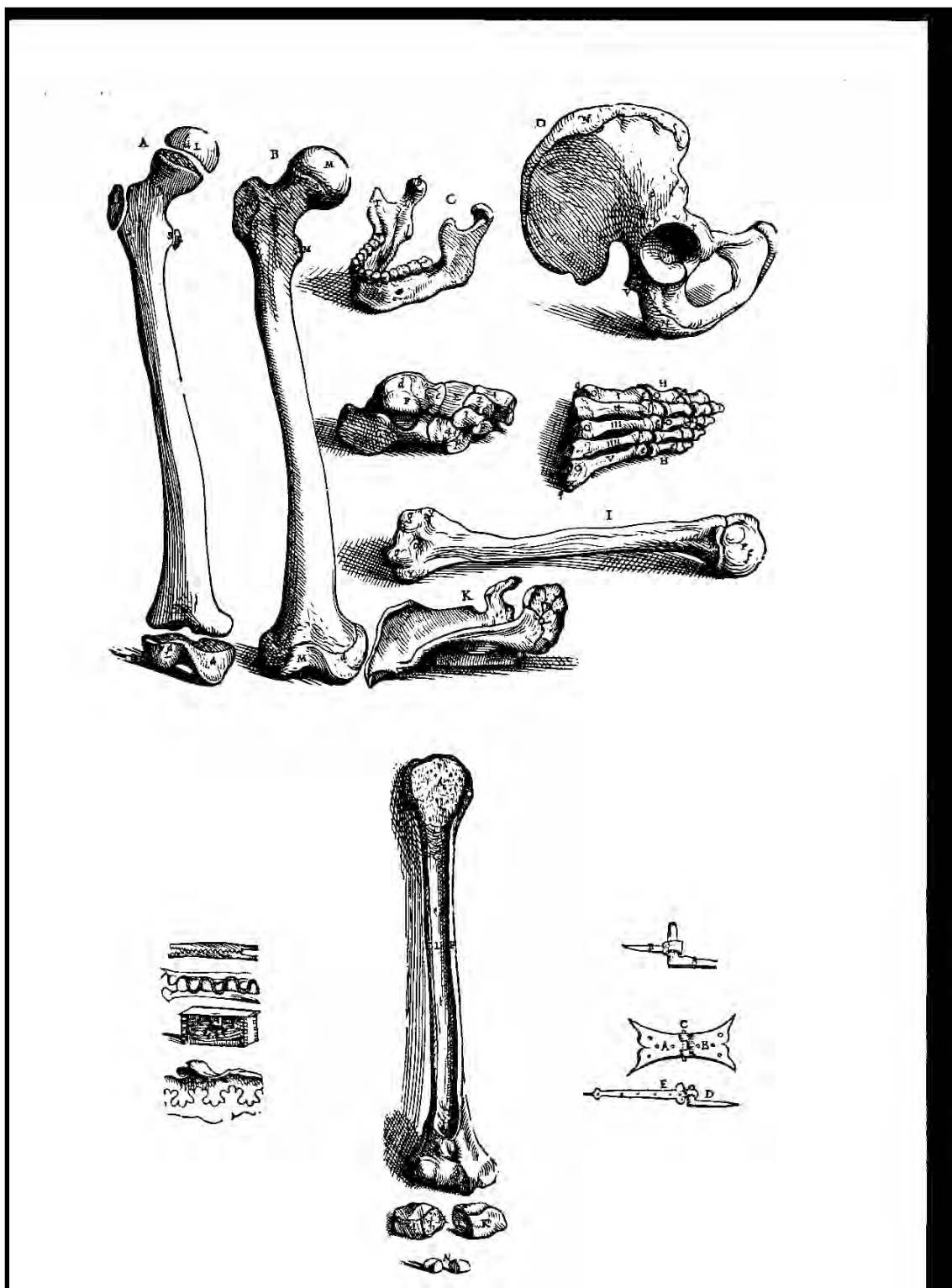
Una de las obsesiones que recorrerán toda la obra Angélica Liddell: la anatomía renacentista de Andrea Vesalius (1514-1564) en *De Humani corpori fabrica*. Un ejemplo estético de su visión del ser humano como *materia putrefacta*. Al eliminar el uso cientí-

fico del tratado, este deviene pornografía en la definición de «Carácter obsceno de obras literarias o artísticas» (RAE).



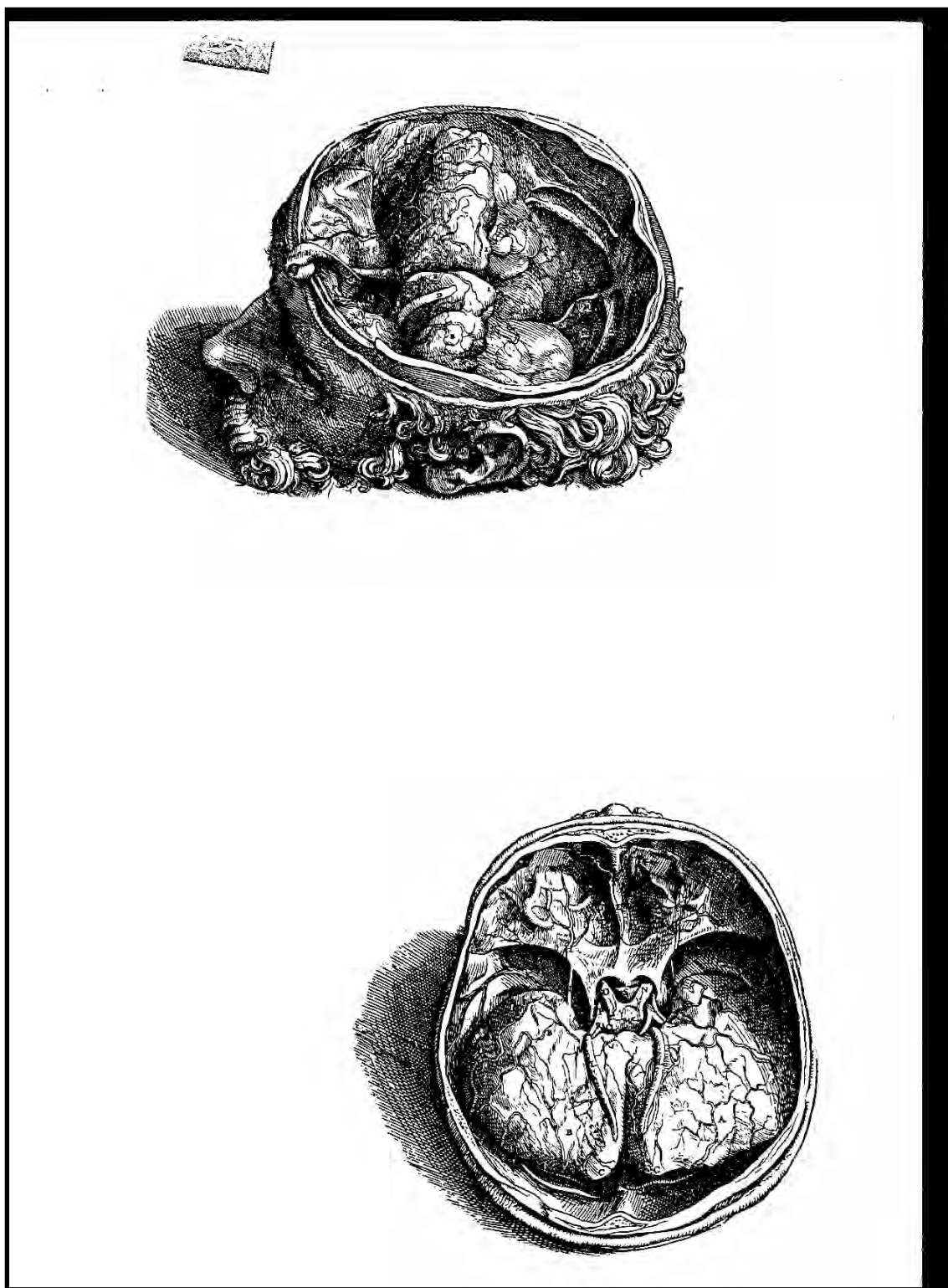
En la portada del tratado se materializa al ser humano, identificándolo con la muerte.



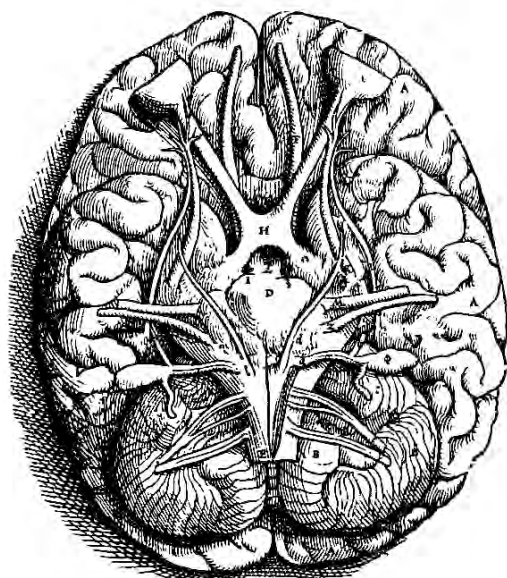


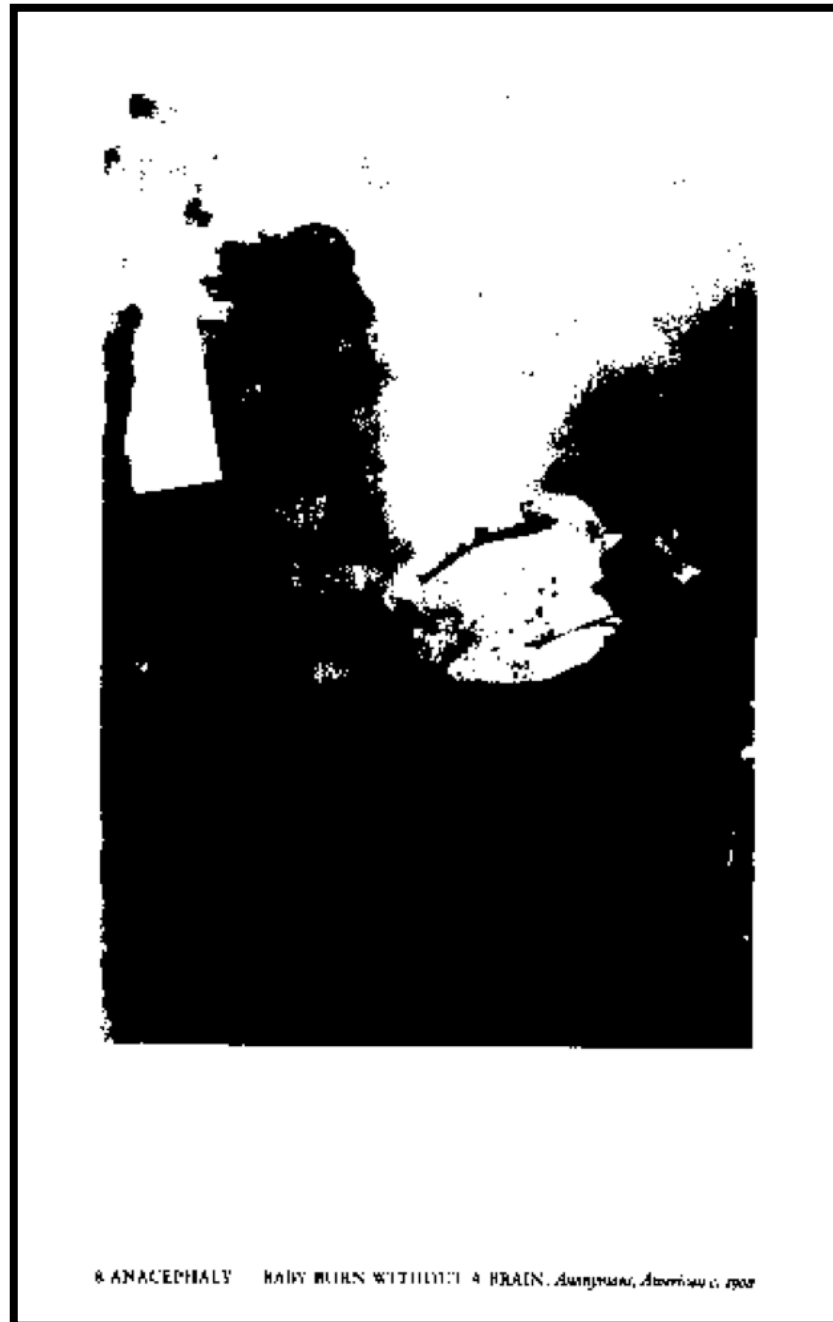


De nuevo otra fotocopia de la portada aunque de peor calidad.

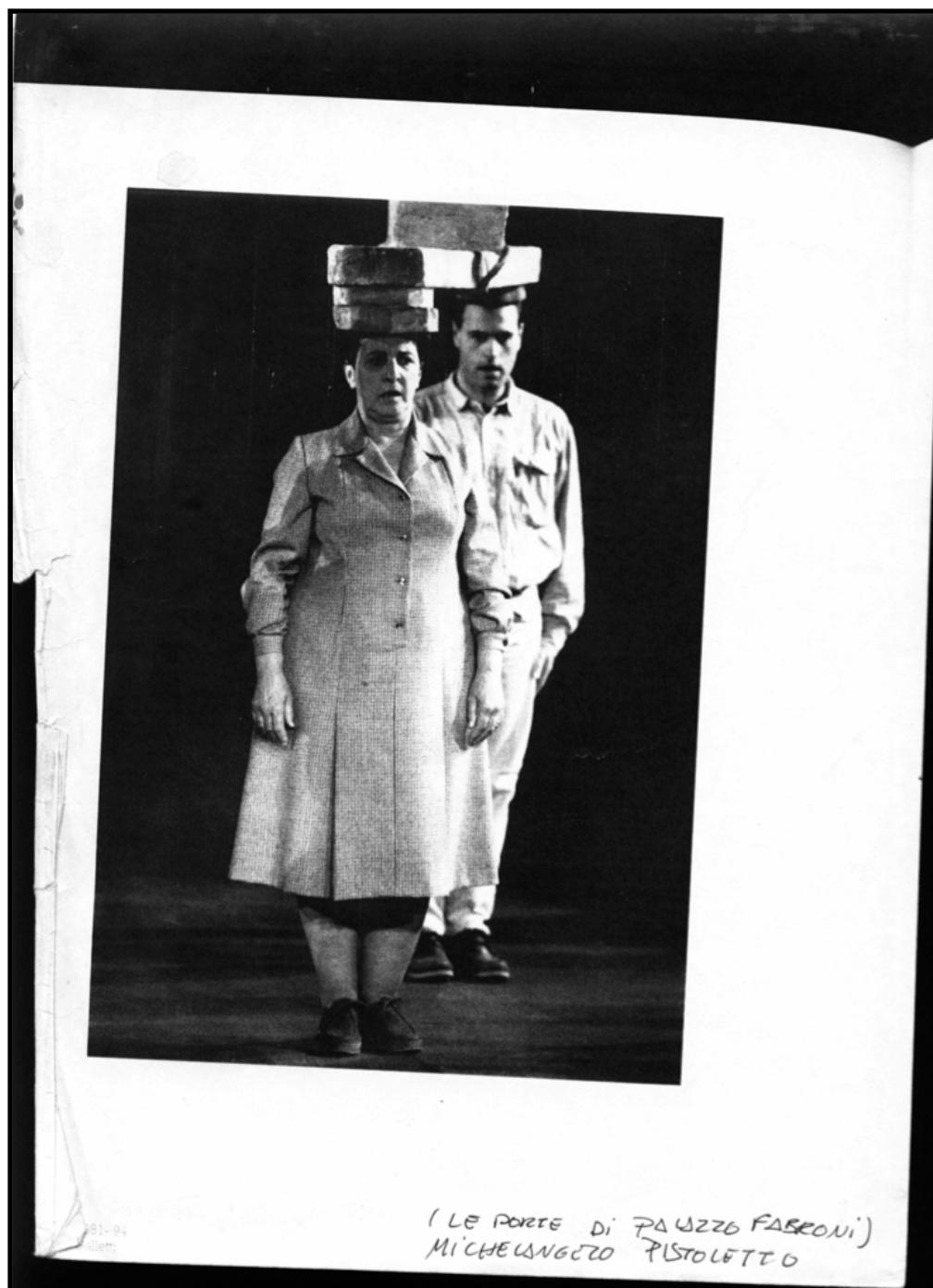




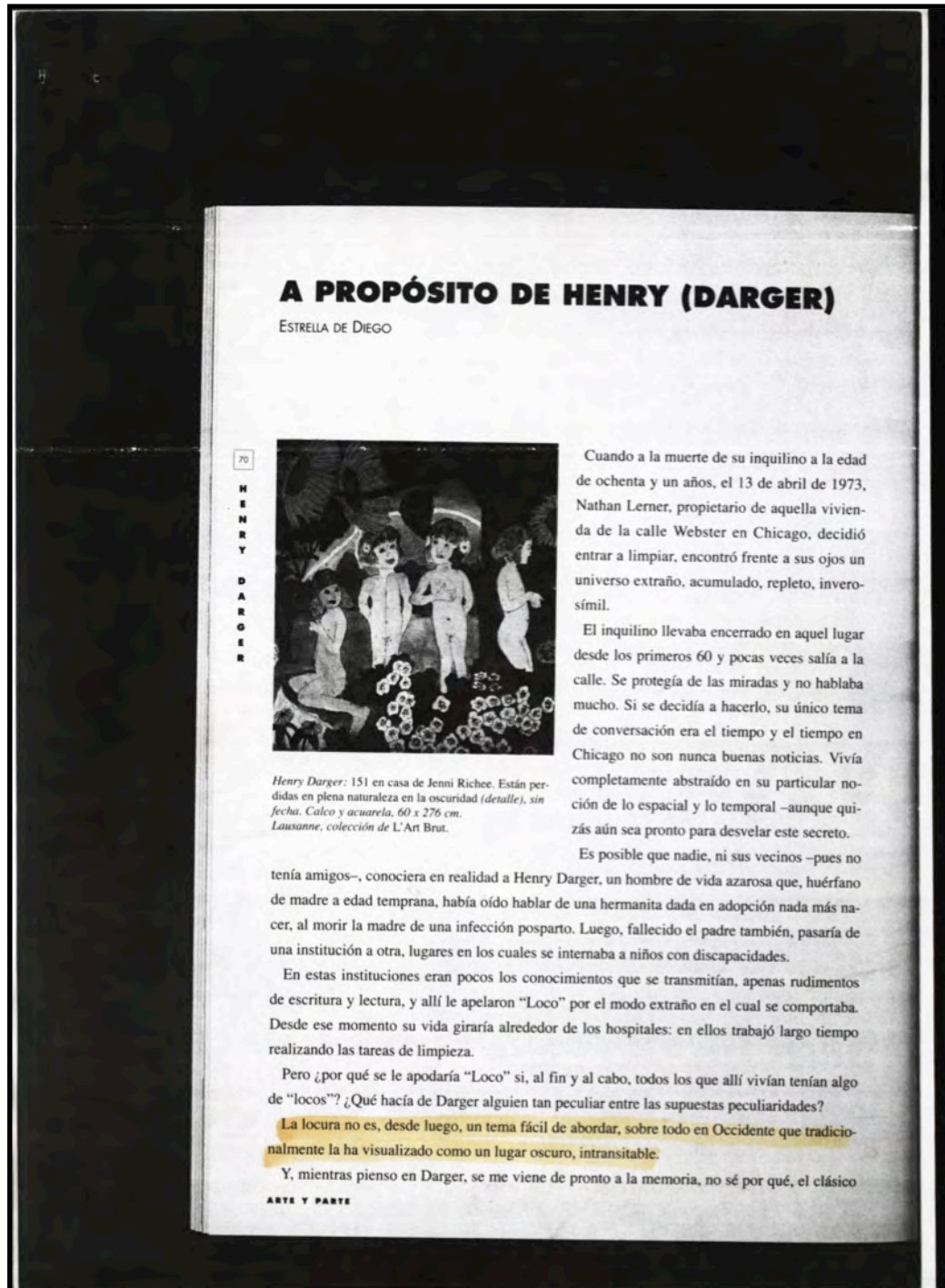




Una fotocopia de escasa resolución de imagen no identificada en la que se puede leer el título *Anacephaly -Baby born without brain*, Anónimo americano, 1900. Lo deforme y lo monstruoso es planteado por Liddell como profético en tanto que es capaz de *subvertir el sistema* que pretende *negar* con sus obras. Esto también formará parte de la *mediación biográfica* tras haber pasado varios veranos de su infancia en Las Hurdes, jugando con niños que sufrían patologías de este tipo (Liddell, *Entrevista personal*, 2007).



Con una anotación de la propia Liddell, un momento de la representación de la performance *Le porte di Palazzo Fabroni* de Michelangelo Pistoletto (Pistoia, Palazzo Fabroni, 18/11/95 a 11/02/96) en el que los intérpretes sostienen piedras sobre la cabeza. No hay convenciones, el peso es real y la acción enfrenta al receptor al *espacio/tiempo real* que privilegiará Liddell. La autora probablemente conocería a este autor a través de la exposición celebrada en el MACBA (Barcelona) del 27/01/2000 al 29/03/2000.



Fotocopia del artículo «A propósito de Henry (Darger)» (de Diego Otero: 70-76).

Henry Darger (1892-1973), es uno de los ídolos artísticos de Angélica Liddell. En este artículo se observan elementos subrayados en los que Liddell identifica diferentes motivos biográficos y artísticos de Darger con los suyos propios.

estudio sobre la esquizofrenia en el cual Minkowski recoge uno de los primeros casos descritos por Jung. Se trata de una anciana internada en un manicomio desde hace años, tantos, que nadie conoce en realidad su historia. Ya no queda en la institución personal que recuerde el día en que ingresara: los directores han ido cambiando, las enfermeras y los médicos también. No parece tener familia, ni amigos, personas que la visiten y puedan relatar algo sobre su vida.

La mujer permanece abstraída en su rincón, sumergida en un tiempo privado, repitiendo ese gesto estereotipado que nadie sabe interpretar: se frota las manos, tiene callos en las palmas. Sólo una enfermera, antigua trabajadora del hospital, parece recordar cómo ese gesto se pareció, en el momento de su llegada, al de los zapateros cuando trabajan.

Una tarde la paciente muere y un primo anciano acude para asistir a las exequias. Jung le pregunta sobre la vida de la mujer, tratando de hallar la causa del trastorno. El hombre remueve los recuerdos y, por fin, le viene a la memoria una decepción amorosa de la prima: el amigo que la abandonó era zapatero.

Ese gesto es, por tanto, un vestigio, la última huella del pasado que la anciana preserva en su tiempo privado, esos tiempos particulares de los psicóticos que Minkowski analiza en *El tiempo vivido* de 1933, las complejas relaciones que sus pacientes establecen entre el pasado, el presente y el futuro. Tienen algo en común con el abismo entre el tiempo privado y el público que Kafka apunta en la *Metamorfosis*.

Sin embargo, lo verdaderamente fascinante, lo que atañe a la representación pictórica, es el modo en que la distorsión del tiempo, el establecimiento del tiempo privado, modifica los parámetros espaciales. Se trata además, en el caso de los psicóticos, de espacios fuera del tiempo, perfectamente materializados en las instituciones mentales donde la rutina diaria en ese lugar aparte, aislado, condiciona a su vez la propia noción del transcurso.



Henry Darger: Quemando las imágenes locas esparcidas en todas las direcciones por la explosión (detalle), sin fecha. Calco, acuarela y collage, 80 x 321 cm. Lausanne, colección de L'Art Brut.

71

HENRY DARGER

ARTE Y PARTE



Henry Darger: En los retiros de lo irreal (Puncha I). En la batalla de Poltergeistberg. Ellos están bajo el fuego de los cañones, armados en un voluntariado muy intenso.

Entre los cientos de papeles que poblaban la habitación, el casero encontró las páginas de un libro, *La historia de mi vida*, esa autobiografía que Darger había ido escribiendo desde su retiro en 1963. Se trataba de ocho volúmenes que develaban la vida que aquel personaje, el "Loco", poniendo al descubierto cómo, privado de afecto y de lecturas e instrucción desde su infancia a causa de lo que hoy llamaríamos un "falso diagnóstico" —no se trataba de un discapacitado mental—, Darger se había visto obligado a escucharse en su propia fantasía, inventando un mundo sólo suyo que había ido malizando con cuidado cada noche, en su retiro de Chicago. Y así, ante los asombrados ojos de Lerner, aparecían además 15.145 hojas dactilografiadas que describían el mundo único de Darger y cuyo título, *En los retiros de lo irreal*, dejaba clara la capacidad del "Loco" para distinguir lo real de lo irreal, la imaginación de lo tangible. Quizá, al fin y al cabo, Henry Darger no estaba tan loco.

El mundo alternativo de Darger, el de sus retiros de lo irreal, tenía como protagonistas a las siete hermanas Vivian, niñas increíblemente bondadosas, bellas, "como flores" llega a decir en uno de los textos, que se veían obligadas a combatir contra unos malvados adultos que las torturaban y abusaban de ellas.

No obstante, por si ese descubrimiento del trabajo de toda una vida, nunca antes visto por nadie, fuera poco, Lerner encontraba los dibujos que ilustraban el libro, unas obras fascinantes, la mayor parte conservadas en la Collection de l'Art Brut, en las cuales niñas, flores, seres extraños, aparecen formando increíbles composiciones, sobre todo teniendo en cuenta que cada uno de los elementos que conforman las escenas ha sido previamente calculado de anuncios publicitarios o de materiales publicados en periódicos.

Cualquiera que haya tenido la fortuna de ver las obras de Darger se ha quedado, sin duda, atrapado por ellas. Es extraordinario su modo de concebir las escenas, a veces fotografiaba la

ARTES Y PARTES



Henry Darger: En los retiros de lo irreal (Puncha II). A Annie Riches. Se dan a la fuga en el momento en el que se desmoronará la tormenta.

ba necesario para la composición, facilitando la tarea del calco. El espectador se queda perplejo ante tan singular planteamiento del espacio. No obstante, convendría aclarar cómo no se trata del espacio de un psicótico, ya que en Darger rige una lógica no sólo interna sino posible de adivinar desde el exterior. Su espacio es, más bien, producto de una estrategia para resolver los problemas que su falta de refinamiento en pintura le va planteando.

Pese a tal aclaración, no quiere esto decir que los dibujos no confronten al público con un complejo entramado psicológico difícil de delimitar.

Ciertamente, la cruzada de Darger contra la violencia es, si no otra cosa, paradójica: hay momentos en que se tiene la impresión de que es sólo una excusa para abundar en la violencia misma, para hablar de la "violencia". Así, entre los recortes conservados por Darger aparecen noticias de niñas desaparecidas o asesinadas, personajes reales que él convierte en excusa literaria a través de ese estilo personalísimo en el contenido y en la forma, la "escritura brut", como la llama uno de los principales estudiosos del artista, John McGregor, pues aunque Darger escribe bien, puntúa a veces de un modo poco ortodoxo que, en todo caso, contribuye a su maravilloso y terrible universo poético.

Las descripciones del texto son a veces de una violencia flagrante: "encontró a otra niña con un brazo roto, la nariz rota y toda la cara azul y negra por los golpes. Un soldado que fue capturado al rescatarla, finalmente admitió después de ser quemado de forma consistente, que su amo tenía la costumbre de levantar a la niña del pelo de la cabeza con una mano, mientras permitía que los soldados la golpearan con los puños como si fuera un saco" (*La vida de las niñas escenas*).

Del mismo modo, para poner de relieve la bondad de las protagonistas de la historia y la perversidad de los adultos, recurre con frecuencia a escenas donde las Vivian son maniatadas y torturadas, contraponiendo estas escenas escalofrantes a otras bucolicas en las cuales las niñas juegan felices.

ARTES Y PARTES

76

H
E
N
R
Y

D
A
R
G
E
R



Henry Darger: En los reinos de lo irreal. (Plancha XVI). Sin título.

¿Por qué esta obsesión? ¿Por qué esta estrategia? ¿Por qué este espacio oscuro?

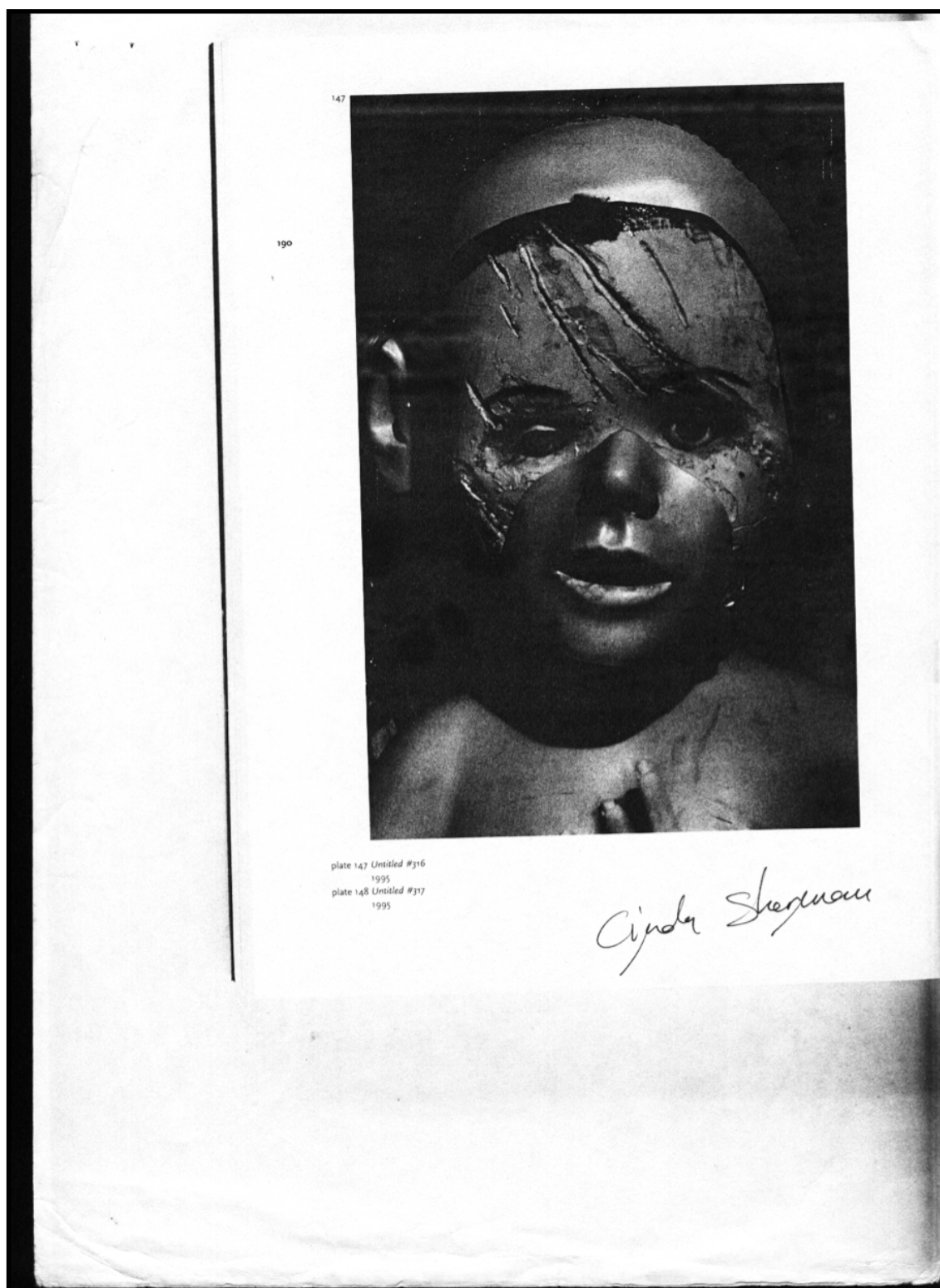
Yo podría explicarles que nunca superó el trauma de la hermana perdida, del relato de la hermana perdida, que recreó y amplificó a causa de la soledad que sus estancias entre "locos" le fue imponiendo. Podría argumentar que era víctima de una tremenda falta de amor y podría añadir que su espacio poético –diferente– fue, más que fruto de la locura, consecuencia de ese "falso diagnóstico" que le relegó una buena parte de su vida entre "locos" y cómo, para salvarse, construyó ese espacio intermedio que, como en el caso de los psicóticos estaba aparte, con una lógica propia, si bien, frente al de los psicóticos tenía una función terapéutica. Tal vez, al escudarse en sus mundos irreales, Darger intentaba sobre todo no volverse loco.

Sin embargo, prefiero preservar velado ese poderoso espacio poético, difícil de atrapar, al cual, tal vez, apela Jung y que, seguramente, se parece mucho al de cualquiera de nosotros, escribiendo de noche, acumulando historias, calcando imágenes, construyendo un mundo a salvo de los vecinos que puede tener 15.000 páginas o 7. Y que, a veces, muy a menudo, no es siquiera el testigo fidedigno de la pasión que sostenía Darger día a día, porque, como le sucedía a la vieja de Minkovski, como nos sucede al resto de nosotros, no soportaba la realidad. Lo excepcional de Darger es que, él al menos, encontró la fórmula para rebelarse y, como era perfecta, logró mantenerla a salvo de los intrusos. Es mucho más de lo que podemos decir de la mayoría, "locos" también.

ARTE Y PARTE



Imagen no relacionada directamente con *El Tríptico de la Aflicción*, se puede identificar con trabajos posteriores como *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim*, en la que Liddell cuestiona la actitud mesiánica del artista (Liddell, 2003c: 73).



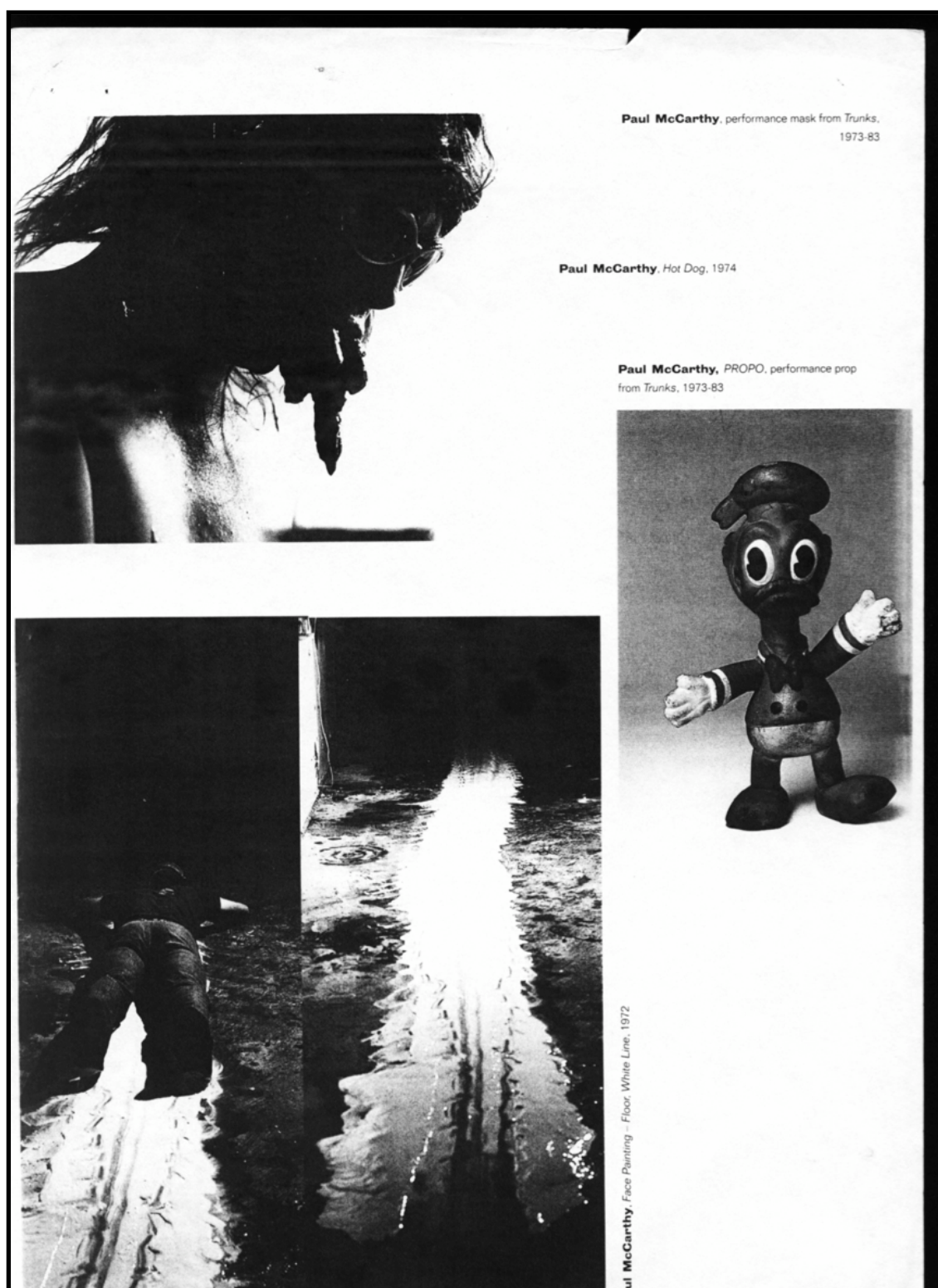
Una imagen que se repite y subraya la obsesión de Liddell por la inocencia infantil una grado más de perdida, mutilada.

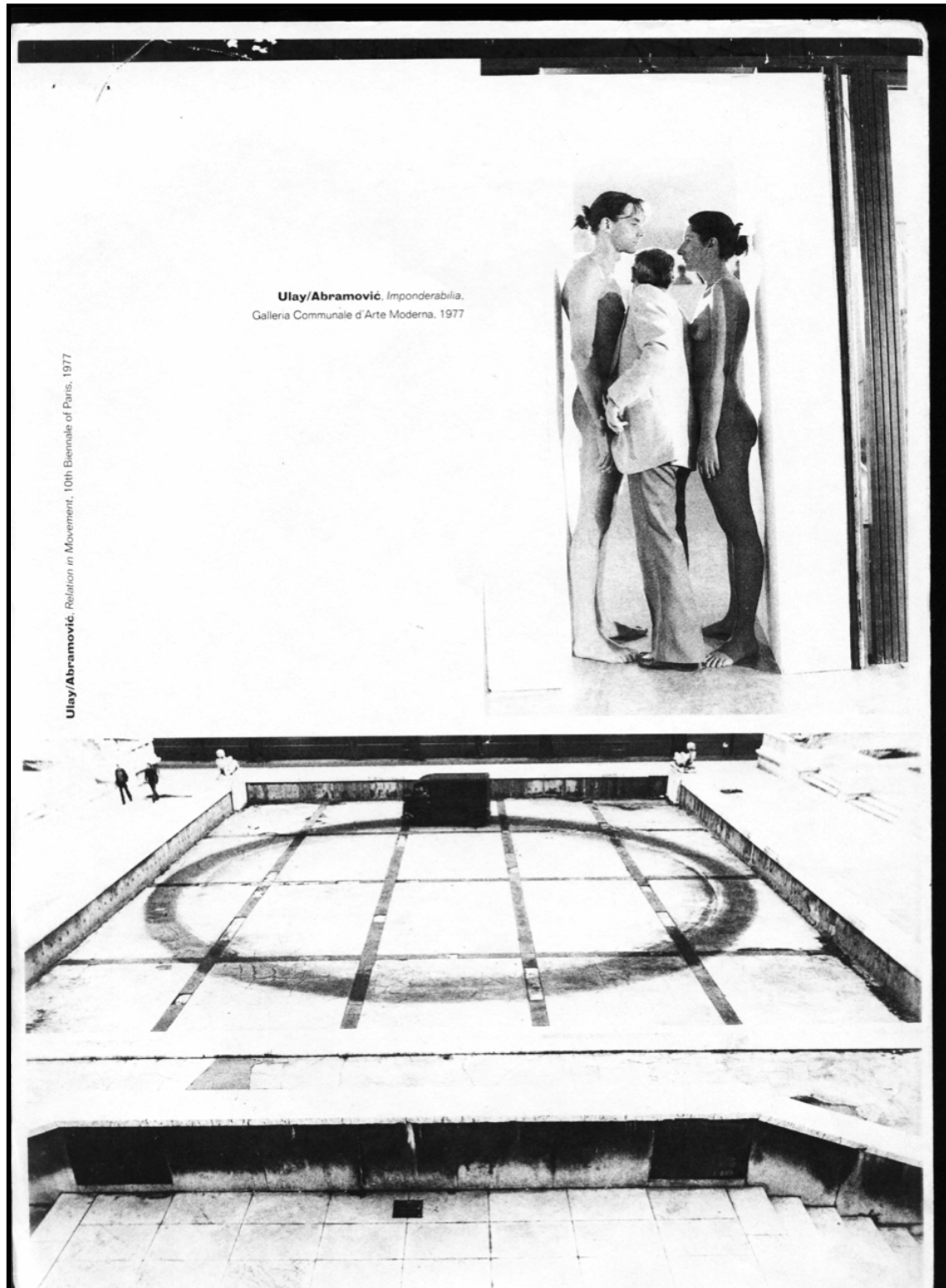


Esta página contiene una fotocopia del cuadro *El silencio* (1799-1805) de Johan Heinrich Füssli. Abajo se reproduce una imagen más nítida debido a la escasa calidad de la fotocopia. El arte pictórico del Romanticismo es de los predilectos de Liddell, precisamente por compartir el *dualismo idealista*. Aquí se muestra a una mujer aislada del *entorno* y que habita en su propio universo imaginario, al igual de Henry Darger y los personajes de *El Tríptico de la Aflicción*.



A partir de ahora comienza una serie sobre artistas performativos, importante *mediación* en Liddell al plantear la acción en el *espacio/tiempo real* y bajo un sentido *subversivo*.

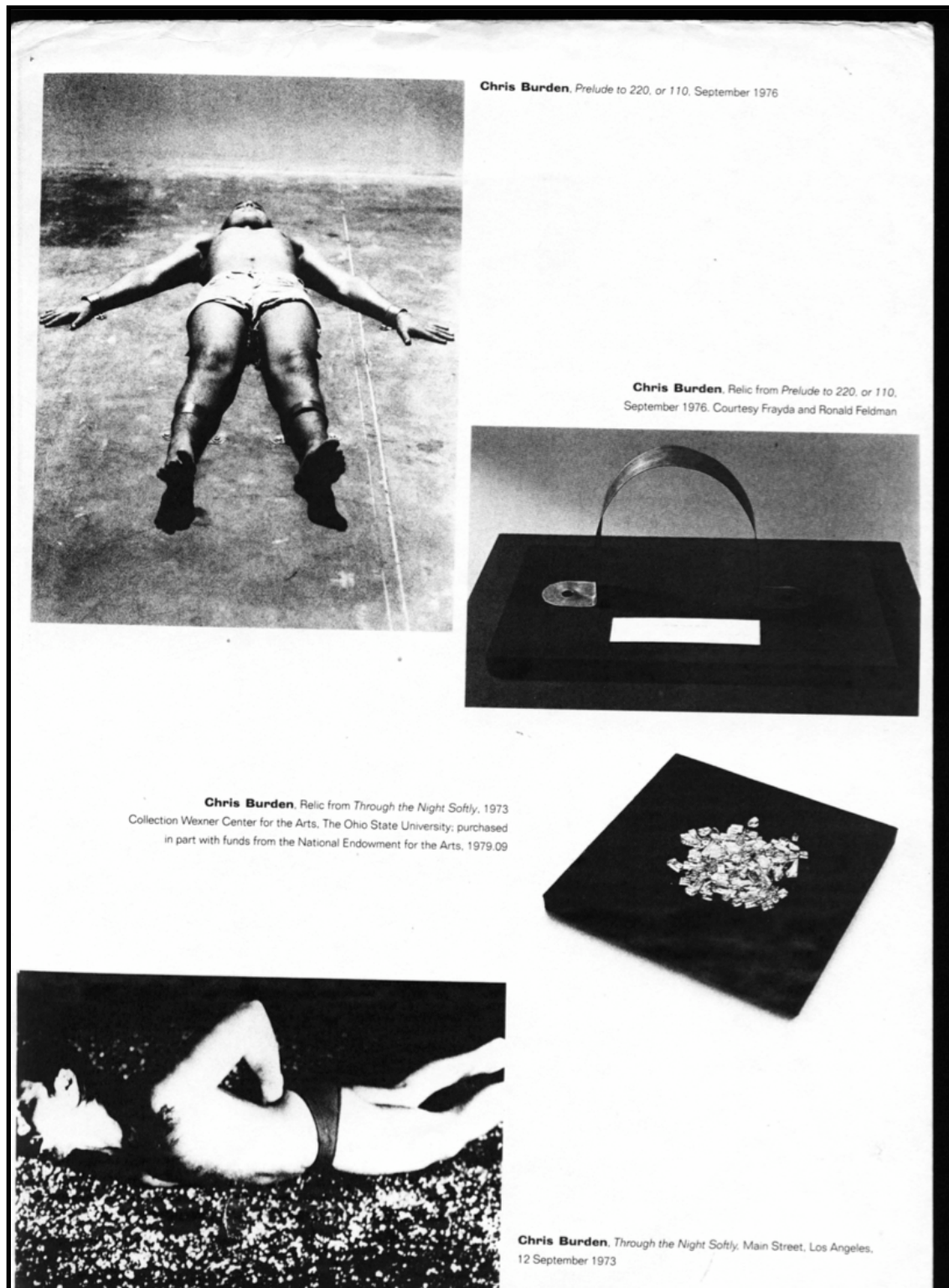




Sobre la influencia de Abramovic en la obra de Liddell *vid.* (Vidal, 2010: 173-75)



La artista performativa Gina Pane (1939-1990) en los años 60 se inició con *performances* de mutilación con cuchillas de afeitar. Su premisa es la del dolor físico como medio de conocimiento (*filosofía del gánster*). Liddell aplicará esta máxima para todos sus protagonistas y una vez entrado en el ciclo de teatro confesional, pasará a mutilarse en escena.



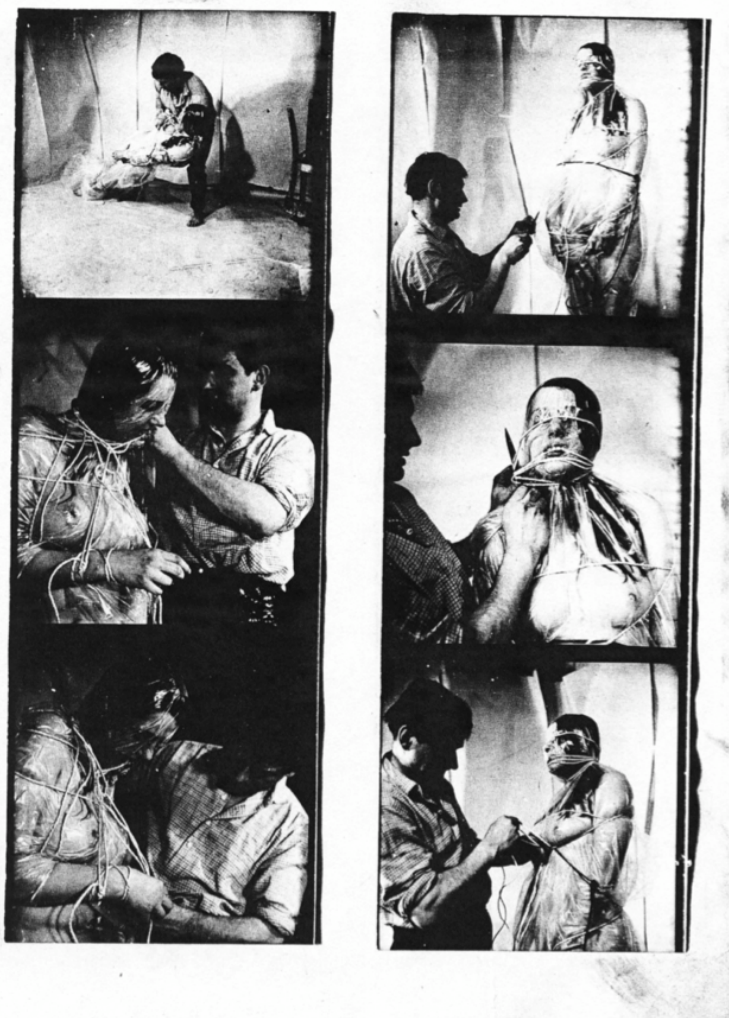
Chris Burden (1946), otro artista que aplica la máxima del dolor físico como medio de conocimiento y *subversión del sistema*. Relevantes fueron sus *performances* contra la guerra de Vietnam, *Shoot* (1971) en la que él mismo era disparado por un compañero con una escopeta real.



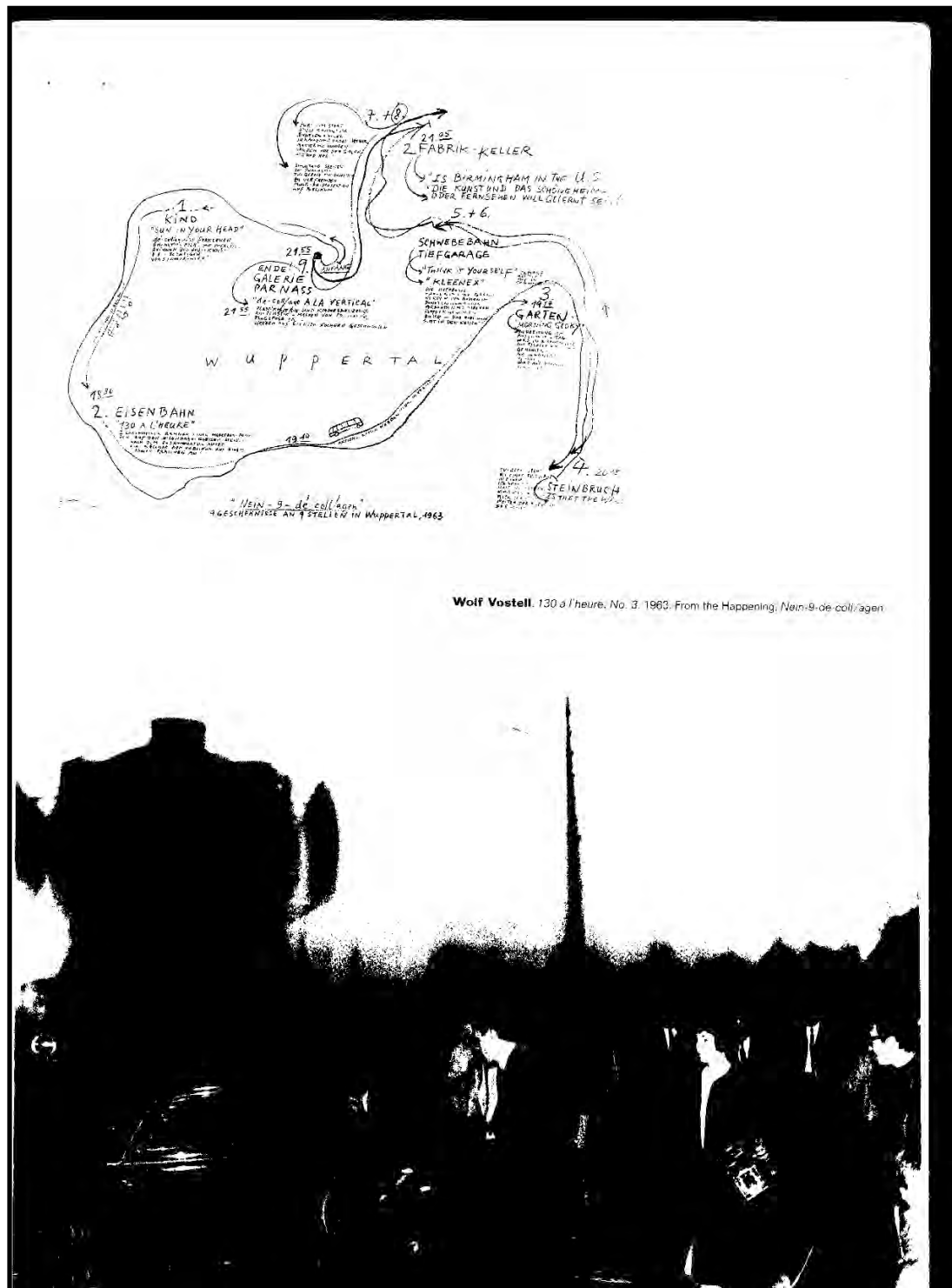
Otto Muehl
Aktonfilme, *Mama und Papa*,
1964-1972
Film VHS
Cortesia P.A.P. Kunstgalerie,
Munich

290 Juegos eróticos

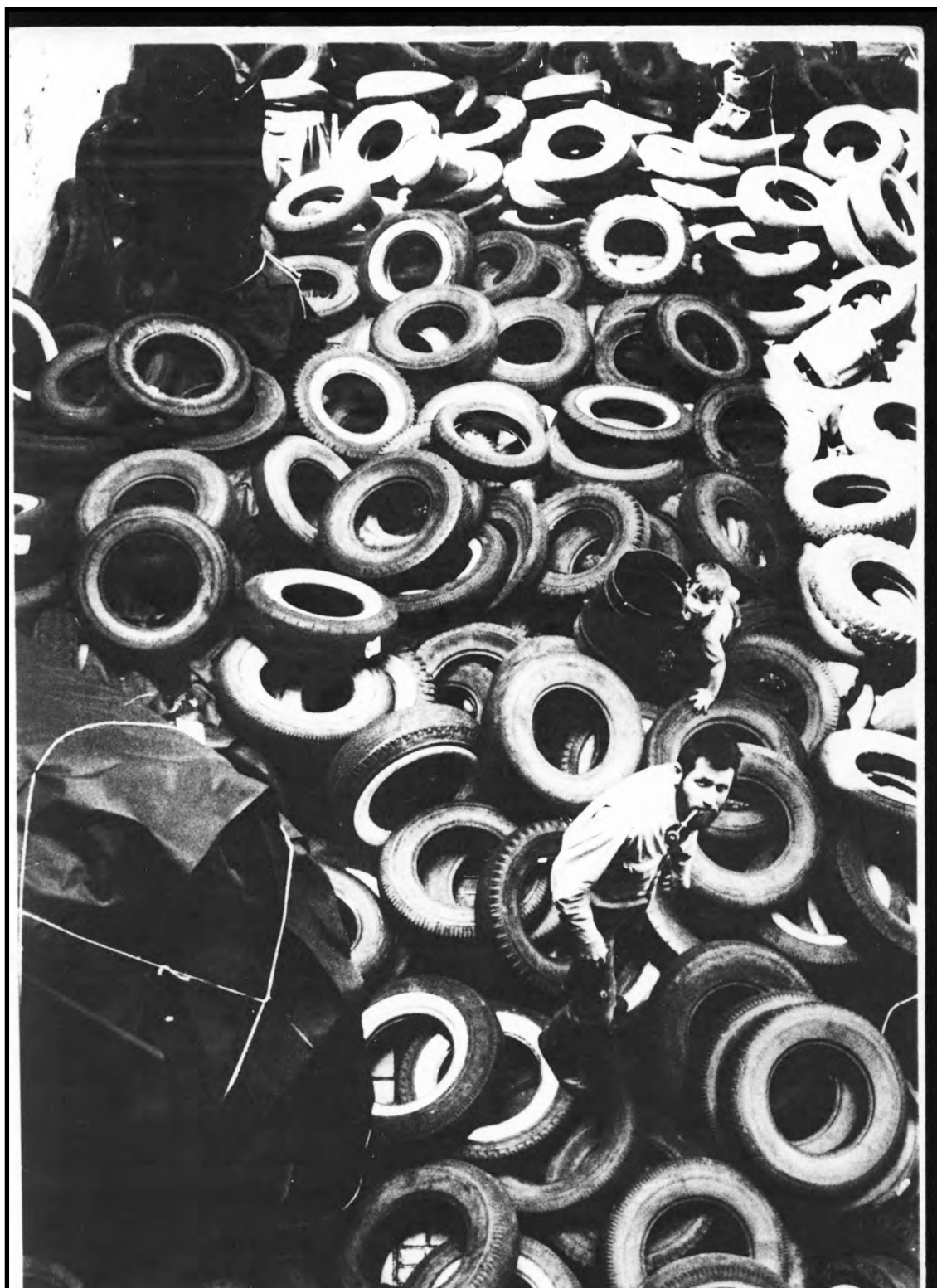
El austríaco Otto Muehl (1925-2013), otro de los héroes de Liddell. Fue uno de los principales impulsores del *Wiener Aktionismus*, bajo su propuesta de «Arte en la vida». Cumplió 7 años de cárcel por pedofilia y posteriormente en Viena se le dedicó un monográfico en el Museo de Artes aplicadas.



Otto Muehl, *Materialaktion*, 1965. Collection Julius Hummel, Vienna



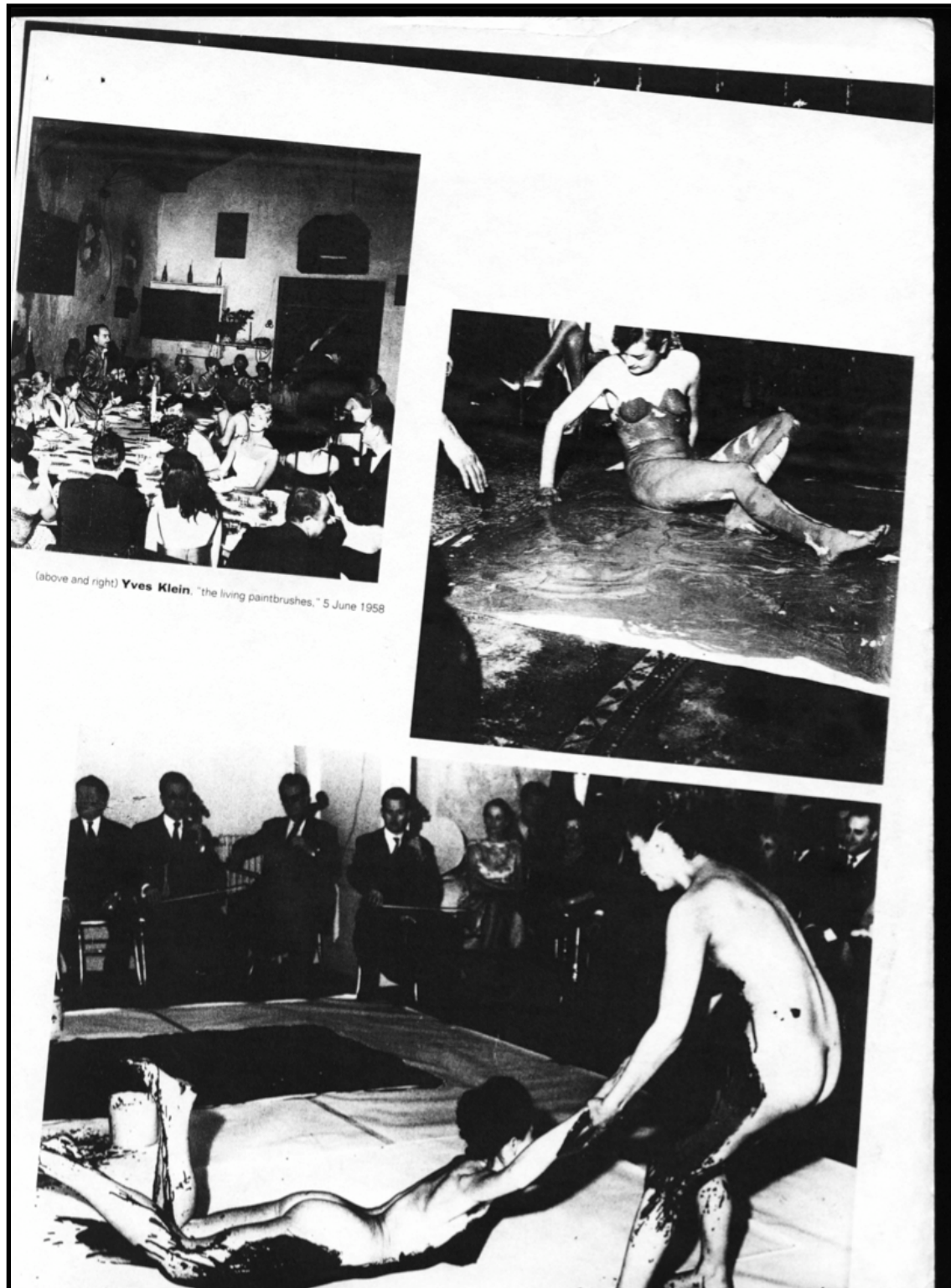
Wolf Vostell (1932-1998) es uno de los fotógrafos emblemáticos anticapitalistas. Liddell utilizó en todos los espectáculos de *Actos de Resistencia contra la muerte* su fotografía *Miss America* (1960) en la que se ve a una niña vietnamita huyendo desnuda, en una clara denuncia *humanitaria* que Liddell usará como *solidaridad negativa* (Vid. Cap. V. 4.5.).



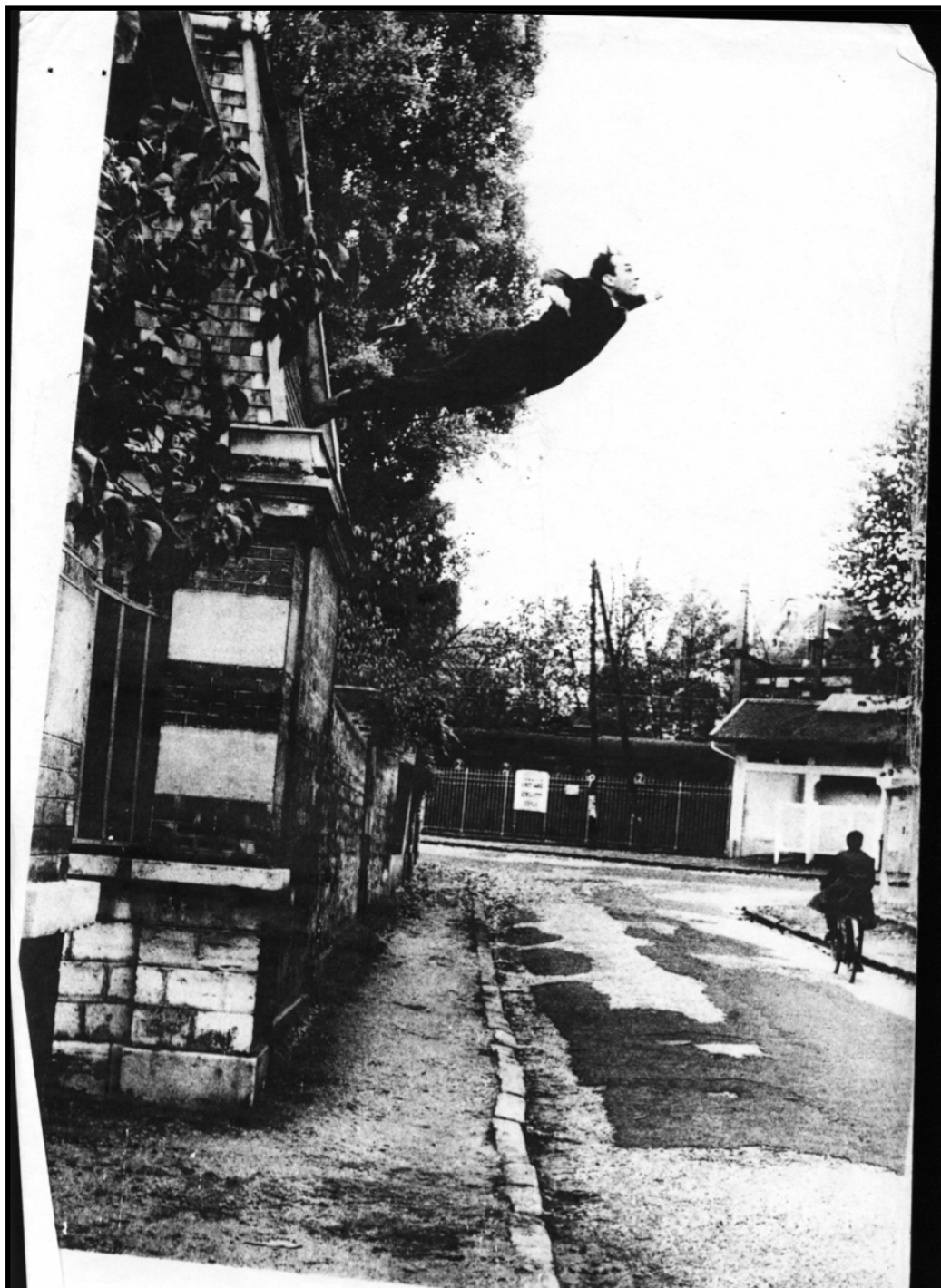
Allan Kaprow (1927-2006), considerado el fundador del Happening, utilizaba objetos cotidianos en grandes cantidades para envolver al espectador. Esta fotografía, *Yard* (1961) lleva a la escenografía de *El matrimonio Palavrakis*, en la que toda la escena está cubierta con miembros desenchajados de muñecos bebé.



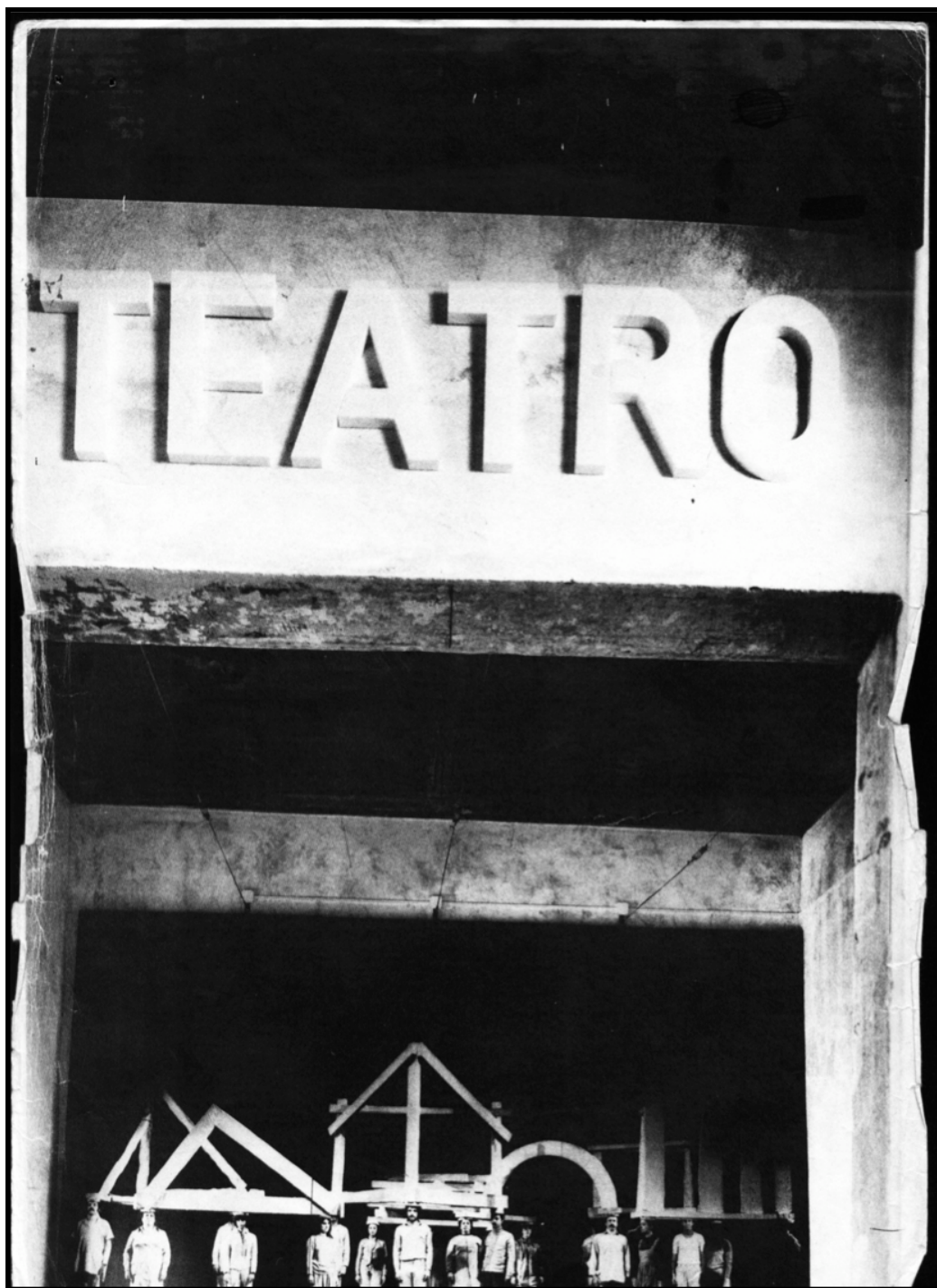
Piero Manzoni (1933-1963), fue pionero del arte conceptual. Su obra *Mierda de artista* (1961) inspira a Liddell respecto a la doble actitud del arte como autoconfesión del propio artista y el rechazo, tanto a sí mismo, como a la validez de la obra, como método de *sublimación* (Vid. Cap. V. 5.), lo que Liddell aplicará directamente en su *estrategia*.



Yves Klein (1928-1962), líder del neo-dadaísmo, del que Liddell tomará su concepto primario performativo.



Saut dans le vide de Yves Klein.



Otra imagen de *Le porte di Palazzo Fabroni* de Michelangelo Pistoletto (Pistoia, Palazzo Fabroni, 18 novembre-11 febbraio 1996)

IV. 2. ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA O HIJOS MIRANDO AL INFIERNO

IV. 2.1. DATOS DE LA OBRA

IV. 2.1.A. CRONOLOGÍA & RECEPCIÓN

Escrita en el 2000, antes de haber estrenado *El matrimonio Palavrakis*, subió a escena el 19 de septiembre del 2002 en el Teatro Pradillo de Madrid. Contó con 8 funciones, para terminar el 28 del mismo mes (Vallejo, *El País*, 20/09/02). La ficha técnica y artística rezaba:

Intérpretes: Gumersindo Puche, Angélica González, Leonardo Fuentes.
Intérpretes vídeo: Elisa Sanz, Jesús Barranco, Álvaro Alcalde, Mateo Feijóo, Pilar Blasco.
Foto de Simón: Natxo Laborda.
Escenario: Angélica González.
Vestuario: Gabriela Hilario.
Iluminación: Oscar Villegas.
Banda sonora: José Carreiro.
Edición de vídeo: Salva Martínez.
Dirección: Angélica González.
Producción: Atra Bilis teatro, Iaquinandí S.L.

Ese mismo año, Madrid contaría en cartel con tres textos de Liddell. El 10 de mayo, en la Sala LaGrada de Madrid, se estrenaba una versión de *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas* (Liddell, 1996), dirigida por Mateo Feijóo bajo el título *Las Condenadas*. Feijóo había sido compañero de estudios de Liddell en la RESAD y actor en dos montajes de Liddell, *Leda* en 1996 y *Haemorroísa* (2001b), que sería reestrenada justo al día siguiente del estreno de *Once upon a time in West Asphixia* en el Teatro Pradillo, tras haber pasado por el Café Candilejas ese mismo año. Su relación con Feijóo continuaría, siendo éste director del Festival Escena Contemporánea de Madrid de 2003 a 2007, tiempo en el que programaría el Ciclo Perfil Angélica Liddell, con todo *El Tríptico de la Aflicción* y *Lesiones incompatibles con la vida*, siendo éste el primer espaldarazo con cierta cobertura mediática para la autora, además de seguir estrenando piezas en las siguientes ediciones del Festival. Posteriormente, con la marcha de Feijóo a Asturias para hacerse cargo del Teatro de la Laboral de Gijón, de 2007 a 2010, también programaría una por una las obras posteriores de Liddell, hasta *La casa de la fuerza* (2011a).



Feijóo y Angélica Liddell en la Laboral en octubre de 2009, en la presentación del espectáculo *La Casa de la Fuerza* (Foto: J. PAÑEDA)²³

Sin embargo, en aquel año 2001, y a pesar de la aparente presencia de Liddell en la cartelera madrileña, sus esfuerzos como directora, autora y actriz siguieron manteniendo una recepción minoritaria, casi anecdótica. Sobre ello habla una de las críticas recibidas por la obra:

Angélica Liddell y su compañía, –Atrabilis– vuelven a un teatro después de que, de manera incomprensible, su último espectáculo –El matrimonio Palavrakis–, desapareciera de la cartelera el año pasado tras tan sólo cuatro funciones. Aquel mal sueño, con forma de cuento y estructura descompuesta, fue la primera parte del tríptico sobre la familia que Liddell ha creado y del que ahora podremos ver la segunda parte: «Once upon a time in West Asphixia». Su escritura dramática –negra y sin concesiones–, su utilización del espacio como reino de la pesadilla, y el trabajo “patológico-orgánico” de los actores son tres factores que hicieron que ni las salas alternativas se atrevieran a apostar por ella. (Caruana, *La Razón*, 18/09/02).

Contra todo pronóstico para una obra teatral que apenas permanece en cartel dos semanas, y en una pequeña sala alternativa del norte de Madrid, Liddell es entrevistada a doble página, con retrato fotográfico incluido, para el periódico de mayor tirada en España (Vallejo, *El País*, 20/09/02). Javier Vallejo consigue en esta entrevista los primeros datos de la biografía de la autora publicados hasta esa fecha. *La Razón*, con la crítica de Pablo Caruana citada anteriormente, también le dedicaría una página entera con la foto de Liddell a torso desnudo, agarrando un oso de peluche y un revolver de juguete.

²³ *Tonelada y medio de carbón en el escenario del teatro de la Laboral*, [URL] <http://www.elcomercio.es/20091015/cultura/tonelada-media-carbon-escenario-20091015.html> [Consulta: 15/10/2009]



A pesar del tamaño de los artículos, únicamente la crítica de Vizcaíno haría referencia concreta a elementos del espectáculo:

En «Once upon a time... » (una parodia negra y amarga de nuestra comedia y falsamente puritana civilización) más de la mitad del texto se escucha grabado en audio o en vídeo; es una rémora para la palabra dramática. Las frases que más huella dejan son las que proclaman tan rotundamente los actores en escena, y que no son precisamente las consignas más afortunadas de la obra. Exigir responsabilidades directas de esta vorágine que nos lleva, a los padres y a los profesores –presentados como verdugos del sueño– resulta como mínimo, ingenuo. Confundir a otras víctimas con los ejecutores entraña un serio peligro para los contenidos del espectáculo. Quizá la autora debería profundizar en su discurso y preocuparse más de que se entienda su hermosa palabra dramática, en vez de seguir explorando ávidamente la voracidad elocuente de los objetos, los espejos, o los reflejos, porque éstos representan los trucos y apariencias del teatro, y no su parte más reveladora. (Vizcaíno, *La Razón*, 29/09/02).

En su crítica, Vizcaíno subraya el intento de Liddell por persuadir al receptor sobre la verdad del *axioma apocalíptico* descrito en el anterior análisis. Asimismo, constata idénticas características formales a las de sus anteriores montajes y que fueron narradas por Tecglen, López Mozo o el propio Vizcaíno (*Vid. Bibl.*). Liddell proseguiría con la máxima que le guiará hasta su *paradigma*: «insistir en el error y pulirlo hasta convertirlo en estilo» (Liddell, 1998c: 43).

Once upon a time in West Asphixia fue repuesta el 20 de febrero del año siguiente con motivo del ya citado Ciclo Perfil: Angélica Liddell, del festival Escena Contemporánea 2003. Tardaría en publicarse un año más, en la revista *Acotaciones* nº 12, del año 2004, que recogería todo *El Tríptico de la Aflicción*. En abril del 2004, la revista digital

portuguesa *Incomunidade* colgaría en la red una edición bilingüe a cargo de A.A. Miranda. El análisis seguirá la edición de Acotaciones nº12.

IV. 2.1.B. ANTECEDENTES

En la entrevista realizada por Javier Vallejo, Liddell informa sobre la gestación de la pieza:

«Llegué a una edad, no pienso decir cuál, en la que he decidido no tener hijos. No quiero crear una familia. La familia es como el Far West: un territorio salvaje donde florecen el odio, la venganza y todo tipo de abusos. Podría haber elegido hablar de la felicidad, pero prefiero esta historia de dos amigas que se destruyen al intentar destruir el mundo adulto».

¿Te has inspirado en hechos reales?

«No. La empecé a escribir a raíz de un Estrenos TV sobre dos asesinas, y cuando la terminé sucedieron el crimen de la catana, en el que un chaval mató a sus padres y su hermana, y el protagonizado por dos chicas que decidieron imitarle» (Vallejo, *El País*, 20/09/2002).

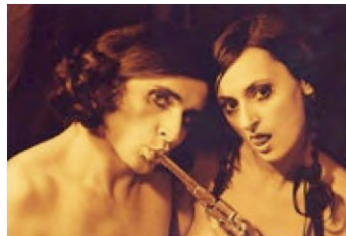
Liddell se refiere al programa de TVE *Documentos TV*, que desde 1986 se emitía TVE2. Tomando como base esta declaración y los encuentros que para la realización de este trabajo se mantuvieron con la autora, Liddell culminaría la redacción del texto aproximadamente en marzo del 2000, ya que, el llamado “crimen de la katana”, en el que un adolescente llamado José Rabadán asesinaba con una espada japonesa a sus padres y hermana, tuvo lugar a principios de abril del año 2000; y el asesinato con 35 puñaladas de Clara García, de 16 años, por parte de Iría y Raquel R. ocurrió a principios de junio de ese mismo año.

Pero la principal *mediación* de la obra no provendría de hechos reales, a pesar de que las consonancias con los sucesos del “crimen de la katana” y otros muchos de los que cada día muestran los informativos sean evidentes. Debajo la sostiene toda una “literatura apocalíptica” (Caruana, *La Razón*, 18/09/02) muy cercana a la *estrategia* liddelliana y los planteamientos filosóficos *irracionalistas* que Liddell aplica en el teatro. Ella misma se encarga de citar las obras en el *Dossier de prensa de Once Upon...* (2002f): *Sangre Sabia* de F. O’Connor, *Las vírgenes suicidas* de J. Eugenides, *Claus y Lucas* de A. Kristof, *Casa de Campo* de José Donoso, *El Jardín de cemento* de Ian McEwan, *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, *Los niños terribles* de Jean Cocteau, *Hijos de Dios* y *Meridiano de sangre* de Cormac McCarthy y *Lolita* de Nabokov (Vid. Bibliografía). Todas estas historias son protagonizadas por individuos que, por sus particularidades, presentan problemas para relacionarse racionalmente con el *entorno*, de ahí que

carezcan de *perspectiva vital*, tanto en los sistemas establecidos como en los módulos marginales que ellos se crean como reacción. Asimismo, todos ellos terminarán incursionando en el *entorno* con una violencia desmesurada, excesiva que les abocará a *células de control* o la extinción, idéntico recorrido a los personajes liddellianos.

IV. 2.1.C. RESUMEN DE LA OBRA

A través de la narración de los supervivientes, se narra la vida de NATACHA y REBECA, dos adolescentes que se conocen en el entierro de SIMÓN Alopardi, un niño parricida y suicida. La fascinación por SIMÓN le mueve a constituir un grupo cerrado, con un sistema de funcionamiento criminal acorde al de su ídolo. La abuela de SIMÓN les facilitará revistas porno con el objeto de iniciarlas en el sexo y así aportarles un código moral que legitime el odio hacia los padres. Tras ello, NATACHA y REBECA trazan una *estrategia* con el fin de subvertir su *entorno*. Convertirán en pederastas a su profesor de instituto, al padre adoptivo de NATACHA y a un psiquiatra, además de mutilar a JONÁS, un adolescente enamorado al que manipularán psicológicamente para que ejecute idénticas acciones a las suyas. Al regreso de unas vacaciones, también lograrán que la abuela de SIMÓN trate de suicidarse, asesinarán a martillazos al padre adoptivo de NATACHA y, mediante una brutal agresión, provocarán un aborto a OLIVIA, madre adoptiva de NATACHA, que sobrevivirá a la matanza gracias a fingirse muerta. Finalmente, NATACHA y REBECA tratarán de crear un ejército de niños que sigan su doctrina, estableciendo la base del grupo a las puertas del manicomio en donde habría estado encerrada la madre de NATACHA. Sin embargo, la ausencia de *perspectiva vital* hará rendirse a REBECA, por lo que OLIVIA culminará la pieza narrando como NATACHA acabó aplastando la cabeza de REBECA con una piedra, para posteriormente ahorcarse.



Gumersindo Puche y Angélica Liddell como Rebeca y Natacha en *Once upon a time in West Asphixia*

IV. 2.2. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Once upon a time in West Asphixia se presenta dividida en:

1. «ORACIONES» (p. 103).
2. «TESTIMONIOS» (pp. 103-105). [(1) y (2) suponen una suerte de presentación de la obra.]
3. «PRIMERA PARTE» (pp. 106-126) que recorre la mayoría del texto.
4. «SEGUNDA PARTE» (pp. 124-131) que muestra la resolución de la acción.
5. FINAL (p. 132) a modo de epílogo.

Al igual que su predecesora, *Once upon...* opera en un *TDT* con narradores a público, *i.e.*, un *circuito externo* (metaficción) compuesto por entrevistas de tipo documental audiovisual en la que un coro de testigos presenta las distintas situaciones en *flashbacks* cronológicos. Estos *flashbacks* conforman el *circuito interno* (ficción) en el que se desarrolla la historia de REBECA y NATACHA. Para su análisis se ha dividido la obra en un Prólogo, 11 Secuencias flashback, 9 Secuencias de Entrevistas y un Epílogo. Así mismo, en la parte dedicada a la estructura formal de la obra, se verá su concordancia con la Tragedia griega.

PRÓLOGO (2 intervenciones) [p. 103]

Se presenta a REBECA y NATACHA alabando a «Simón» para que las proteja de los valores de su *entorno*, «Protégenos de la alegría», y propicie el advenimiento de la *subversión total*, simbolizada en la naturaleza: «Haz que los sapos fornicquen con las ratas, las culebras con los hurones, los cangrejos con las lombrices Simón».

ENTREVISTA 1 (5 intervenciones) [pp. 103-105]

Por medio de acotaciones en forma de títulos, es presentado cada personaje. OLIVIA, madre de NATACHA (p. 103), narra el primer encuentro de las protagonistas, acaecido en el entierro de SIMÓN, un niño que mató a sus padres y posteriormente se suicidó. El PROFESOR KUBELKA, profesor de las niñas, aclara que la profunda amistad que unía a

las niñas provenía de sus *motivos* comunes, «pensamientos repugnantes» (p. 104). Prosigue JONÁS, amigo de las niñas, confesando como, enamorado de ambas, ellas lo llevaron un día a una vía de tren obsoleta en donde halló a su perro partido por la mitad. El DOCTOR TAYARA, Médico Psiquiatra, cuenta el placer que le daba observar a las niñas solían pasearse junto al psiquiátrico. Termina La SEÑORA ALOPARDI, abuela de SIMÓN, (p. 105), justificando el parricidio de su nieto arguyendo que sus padres eran unos «egoístas y envidiosos». Narra como las niñas se presentaron en su casa y ella les regaló postales porno para «que lo sepan todo cuanto antes».

SECUENCIA 1 (83 intervenciones) [pp. 106-109]

REBECA y NATACHA salmodian los enunciados porno facilitados por la SEÑORA ALOPARDI en un *juego ritual* iniciático sexual. Asumido el lenguaje, irrumpe el padre de NATACHA y ambas fingen que REBECA se ha sentado sobre un hormiguero, excusa con la que ponen en práctica lo aprendido, iniciando otro *juego ritual* de índole sadomasoquista en el que NATACHA «Azota el culo de Rebeca» (p. 108) y ambas desnudan su torso para excitar al padre. A las niñas no se les escapa la reacción del adulto:

REBECA.- Se está tocando.

NATACHA.- No soporta los pantalones.

El episodio termina con REBECA y NATACHA besándose mientras se declaran amor y se comprometen a preparar *estrategias* sexuales con las que subvertir a sus allegados.

ENTREVISTA 2 (2 intervenciones) [p. 109]

En la siguiente entrevista se narra como NATACHA, tras superar el periodo sexual iniciático de lo sexual, ha comenzado a ponerlo en práctica con fines subversivos. El PROFESOR KUBELKA confiesa que NATACHA se bajaba las bragas ante él «todas las veces» (p. 109) y, aunque se reconoce culpable ya que él era el adulto, lo justifica con que «ella lo sabía y me utilizaba. Era muy cruel conmigo». En una intervención de NATACHA a modo de flashback, aclara el objetivo de sus acciones: «acabar con la fealdad de la tierra»; *el borrar completamente el Lienzo*.

SECUENCIA 2 (61 intervenciones) [pp. 109-111]

Se regresa al presente del documental, JONÁS explica el porqué de su intento de afiliación con aquellas niñas. Ante las «enormes palizas por fracasar en los estudios» de sus padres (*trauma temprano*), las niñas le ofrecían una *estrategia* para aumentar su *perspectiva vital*. Le propusieron hacerle una herida que exaltara su condición de víctima y así lograr la compasión de sus padres, *estrategia* que la propia Liddell aplicará sobre sí misma (*Vid. Caps. IV.6.4.B. y V. 5. 3-4*).

Un flashback traslada la escena al momento de dicha acción. Mediante un *juego ritual* de salmodias hipnóticas, REBECA y NATACHA inducen a JONÁS para que se haga una herida tan grande que lo aparte del colegio con el fin de que sus padres no puedan azotarlo por suspender. Además ganará tiempo para formarse en los valores *subversivos* e *ideales* que ellas manejan, como aprender «el nombre de todas las cosas» (p. 110) con el objeto de convertirse en *superhombre marginal* y eludir lo que pretenden los maestros del colegio: que las personas se integren en el *entorno* trabajando “en una fábrica de tornillos” (p. 111). La Sec. finaliza retornando al presente del documental con otra intervención de JONÁS: «Utilizaron piedras y cuchillos. Me destrozaron el brazo. Dije que había sido un accidente. Tuvieron que amputarlo».

ENTREVISTA 3 (4 intervenciones) [pp. 111-112]

Abre la SEÑORA ALOPARDI acusando a los padres de aprovecharse «del sentimiento de culpa de los hijos, así se lo dije a las niñas», en referencia a las madres de REBECA y NATACHA. A REBECA su madre le cortó el pelo, dejándoselo lleno de trasquilones para que todo el mundo se enterase de que estaba loca. Por su parte, OLIVIA cuenta como un día, borracha, le confesó a NATACHA que era adoptada y que su madre biológica había muerto en un manicomio. En situación escénica, NATACHA le responde, «Deberías haber criado víboras» (p. 112), con un claro sentido de profecía.

SECUENCIA 3 (7 intervenciones) [pp. 112-113]

El DOCTOR TAYARA narra como REBECA y NATACHA acudían cada día a su centro psiquiátrico a contemplar a los enfermos, «Jamás conocí a alguien con semejante vocación por la locura.» (p.112) Además confiesa su deseo por las niñas. Un día les dejó «un libro de casos clínicos al pie del árbol [...] lleno de fotografías de locas.», y se pasa

al flashback de dicho momento. REBECA y NATACHA realizan un *juego ritual* iniciático sobre la locura –nueva obsesión de NATACHA tras conocer la verdad sobre su madre–, lo que ya la va prefigurando como *líder*. Bajo aquel árbol, leen, a modo de salmodia, la historia de seis enfermas mentales. Los seis casos coincidirán en contar con protagonistas femeninas y un detonante amoroso.

ENTREVISTA 4 (16 intervenciones) [113-114]

La SEÑORA ALOPARDI se lamenta de que en verano dejaron de visitarla a causa de las vacaciones, «Tenerlas a ellas era como tener a Simón» (p. 113), dando pie al siguiente flashback en el que, REBECA y NATACHA ruegan religiosamente a SIMÓN para que las configure. JONÁS devuelve la acción al presente del documental y certifica su compromiso con la propuesta que le hicieron las niñas. Se pasó todo el verano formándose en la doctrina de la *marginación* para demostrarles su amor.

SECUENCIA 4 (69 intervenciones) [pp. 114-116]

OLIVIA presenta la dramática despedida por vacaciones de REBECA y NATACHA, junto a la tumba de SIMÓN. Así se pasa al flashback en el que las niñas se abrazan y golpean hasta 50 veces, por los 50 días de su futura separación, en un *juego ritual* en el que se invoca el nombre de SIMÓN como fuente de fuerza.

ENTREVISTA 5 (4 intervenciones) [p. 116]

El DOCTOR TAYARA cuenta que, cuando las niñas fueron a despedirse, él les dejó un libro de poemas y la biografía de su autora, a lo que sigue un pequeño flashback de REBECA interrogándose sobre los deseos del «ogro desconocido», como apodaron al DOCTOR TAYARA: «nos ama, pero desea que estemos muertas.» (p. 116), evidenciando que los *motivos* compartidos con las niñas. Interviene el PROFESOR KUBELKA y confiesa como a causa del abandono de NATACHA, necesitó buscar a otras niñas. Con ello, los dos referentes institucionales del *entorno* quedan señalados de incapaces e hipócritas en su intento por corregir una tendencia agresiva que ellos mismo poseen, reafirmando el *naturalismo* con el que el *El Tríptico de la Aflicción* plantea al ser humano. Por ello, NATACHA acusa a su profesor de arruinar toda *perspectiva vital* a los niños. Por el

contrario, NATACHA es dibujada como víctima de un panorama humano en el que toma papel de profeta y *testigo de la verdad* de la *naturaleza* y el fin histórico del hombre.

SECUENCIA 5 (11 intervenciones) [pp. 117-118]

OLIVIA atestigua que durante su separación las niñas se escribieron 50 cartas de amor, mientras en West Asphixia, el pueblo de origen, no dejó de llover en esos 50 días. Un flashback traslada la acción al juego ritual de las cartas de amor en el que REBECA y NATACHA leen mostrando la índole violenta de su relación: «Quiero cortarme las venas a mordiscos», «Tengo las lágrimas prendidas a la cara como por alfileres» (p. 117). Sus intervenciones resultan similares, pero NATACHA, ratificándose como *líder*, formaliza el objetivo que las cohesionará como *módulo marginal* de filosofía *idealista*:

NATACHA.- Estamos destinadas para algo superior. Somos seres privilegiados, estamos por encima del resto y tenemos que aprovecharnos de ello. Debes mirar a los demás como a un nido de piosos. Ahora más que nunca, piensa en Simón. (p. 118).

Todas sus salmodias culminan con la invocación a SIMÓN, remarcando el tinte pseudo-religioso que cohesiona su *módulo marginal* (Vid. Cap. V. 3.2.), característica típica de la *sociedad cerrada*.

ENTREVISTA 6 (2 intervenciones) [p. 118]

OLIVIA explica que al volver de vacaciones se enteró de su embarazo pero decidió guardarlo en secreto por miedo a NATACHA. Le sigue un flashback en el que NATACHA se asume como *líder* frente a REBECA, a la que ahora debe adoctrinar con persuasión para que no decaiga su fe respecto al proyecto ideado por NATACHA. De ser así, debería *borrarla del Lienzo* por el bien del proyecto: «Si algún día le fallarán las fuerzas [...] si yo tuviera que hacer algo horrible», afirma a modo de profecía.

SECUENCIA 6 (59 intervenciones) [pp. 118-120]

Esta secuencia inaugura la segunda mitad de la obra, en cuanto a estructura dramática y cuantitativa. A partir de aquí, REBECA y NATACHA, al comprobar que con sus vacaciones ha mermado su poder frente al *entorno*, emprenden una línea de acción más agresiva que en la Primera Parte. JONÁS contextualiza la situación que las niñas se encuentran al volver. Tras sacar mejores notas en septiembre, su familia vivía en armonía. Desde aquí

se entra en un flashback en el que las dos amigas, al no poder soportar la reconciliación familiar de JONÁS, le increpan su traición. Para ello recurren a persuadirlo mediante una propuesta mágica: la *subversión* del *sistema* familiar como método para que le crezca el brazo que ellas le cortaron.

NATACHA.- Si odiaras a tus padres te crecería tanto el brazo que podrías saltar a la comba. Y jugar con nosotras. (p. 119).

He aquí el símbolo de la *negación* del proyecto marginal respecto a lo *real*, imponiendo su propio universo imaginario en el *entorno*.

REBECA.- Hacemos peligrar su pequeño mundo.

NATACHA.- Lo adulteramos hasta envenenarlo.

REBECA y NATACHA sacan provecho del miedo de JONÁS al fracaso en el *entorno* y logran que se afilie a su *módulo marginal* en carácter de *lacayo*. Las características de esta *afiliación* se formaliza con la primera propuesta de integración, al ofrecerle al niño manco su cuerda para saltar.

SECUENCIA 7 (36 intervenciones) [pp. 120-121]

El DOCTOR TAYARA narra el efecto de aquel aumento de intensidad en la *estrategia* de las niñas tras las vacaciones: «Se les notaba un cansancio, un profundo malestar, una amargura recóndita. Por un instante me dio la impresión de que venían a pedir ayuda, de que deseaban estar dentro.» (p. 120). Con ello también se marca el espacio del manicomio, *célula de control* en el que se permite la disidencia imaginaria, como modelo para el proyecto de las protagonistas. De ahí que el DOCTOR TAYARA quisiera aprovecharse de su *disfunción ejecutiva*: «me moría por tenerlas en mis manos. Les dejé una camisa de fuerza bajo el árbol». De aquí se salta al flashback en el que, con un *juego ritual*, REBECA se identifica con los locos, subvirtiendo la enfermedad mental peligrosa, de negativa a positiva, abrochándose la camisa de fuerza como *ceremonia* con la que comunicarse con el «dulce ogro».

Sin embargo, el rito lleva a NATACHA a identificar a REBECA con su madre biológica, aumentando la angustia de NATACHA respecto a su *trauma temprano*, y evidenciando ante su compañera la irrealidad del proyecto *ideal* y sus *motivos*. Frente a la apariencia de universal, en realidad es un proyecto radicalmente ensimismado: la reivindicación de

NATACHA frente a la autora de su *trauma temprano*, su madre biológica. La acción termina con la alucinación de NATACHA al confundir a REBECA con su madre biológica y su petición de sufrir por ella.

SECUENCIA 8 (39 intervenciones) [pp. 121-122]

Recogiendo la causalidad dramática, se comienza con la invocación de otro muerto, SIMÓN. La SEÑORA ALOPARDI se congratula de que REBECA y NATACHA le ayudaban a recordar a su nieto, repitiendo los rituales que practicaba con SIMÓN:

SEÑORA ALOPARDI.- Se disfrazaban de vírgenes, me sacaban a bailar, ellas hacían de hombre y yo de mujer, era un juego, solamente un juego. (p. 121).

Se salta al flashback en el que REBECA y NATACHA se divierten con la abuelita. Las jóvenes formulan 38 preguntas sobre las preferencias sexuales de la Señora Alopardi, pasando por tendencias violentas, escatológicas, fetichistas y zoofílicas. Las frases, cortas y sin espera de respuesta, evidencian que las protagonistas ya han alcanzado una superioridad de transgresión sexual respecto a su mentora la SEÑORA ALOPARDI.

ENTREVISTA 7 (5 intervenciones) [pp. 122-123]

En una sucesión de entrevistas, se narra la pérdida progresiva de control de REBECA y NATACHA hacia aquellos individuos a los que consiguieron subvertir. El PROFESOR KUBELKA confiesa que debido a NATACHA se «sentía incapaz de sobrevivir sin el sexo» (p. 122), culpándola de haberlo convertido en pederasta. Una tónica en los personajes de Liddell será la de no asumir responsabilidad alguna hasta que finalmente todo se justifique mediante el *determinismo* de la *naturaleza apocalíptica* del hombre. Sin embargo, NATACHA no se conforma con la simple demostración de su hipótesis, sino que, como idealista radical, su fin último es *borrar completamente el Lienzo*. Su objetivo no es parcial sino total, de ahí que afirme su deseo de «aniquilar al profesor porque tengo que acabar con la fealdad sobre la tierra.» (p. 109). Al sentir puesto en duda su control *totalitario*, cuenta el PROFESOR KUBELKA que NATACHA «empezó a soltar espuma por la boca y salieron de su garganta una especie de graznidos horripilantes» (p. 122), corroborando la *disfunción* de su control volutivo de la que «depende de nuestra capacidad para dominar la angustia, la emoción negativa que proviene de una incapacidad de encontrar gratificación inmediata. (Goldberg, 2008:193)

ante toda interrelación social, otra característica del síndrome pseudopsicopático de NATACHA que responde con un «comportamiento sexual agresivo» (Goldberg, 2008: 189). Por ello, ataca al PROFESOR KUBELKA con una de las frases más violentas de la obra:

deberías mutilarte, mutilarte ahora mismo y pasear por todas las calles y llamar a la puerta de todas las casas con tu fétido sexo amputado colgando de la boca, deberías mutilarte y masticar ese apéndice tuyo, mugriento y hediondo hasta vomitarlo hecho sangre. (p. 123).

Es importante subrayar que toda la acción apunta a que el *motivo* de NATACHA para esta acusación responde a la frustración por su gratificación instantánea y no a un deseo de mejorar el *entorno*.

Se retoma la narración documental con OLIVIA que explica como por aquel tiempo los padres de REBECA murieron en un accidente de tráfico y esta se fue a vivir con ellos, lo que la afianzó para seguir ocultando su embarazo. Debido a haber alcanzado el límite de *tensión* frente al *entorno*, REBECA termina poniendo todas sus expectativas en su amiga y *líder* NATACHA. Un flashback termina la sec. con REBECA que agradece a SIMÓN por la muerte de sus padres y la recompensa de poder mudarse junto a NATACHA.

SECUENCIA 9 (37 intervenciones) [124-125]

Se inicia el bloque titulado «SEGUNDA PARTE». OLIVIA narra una anécdota –de un tiempo cronológicamente más avanzado que las anteriores secs– en la que el sorprender a REBECA masturbando a su marido, comenzó a chillar. Como venganza, reveló a todos su embarazo. «Sois basura, ¡basura! Me dais asco» (p. 124), les dijo a ellas y a su marido. «Al día siguiente desaparecieron» todos de la casa. Con esto se pasa al flashback en el que NATACHA y REBECA salmodian a SIMÓN para que les ilumine para confrontar esta *crisis*.

SECUENCIA 10 (24 intervenciones) [pp. 125-126]

La SEÑORA ALOPARDI explica que en sus visitas las niñas eran poseídas por SIMÓN. Su *disfunción* alucinatoria, similar a la de NATACHA, le llevó a tratar de suicidarse debido a la petición del supuesto espíritu de SIMÓN: «No sé si me engañaban. No sé si todo era pura maldad. ¿Cómo podían contener tanta maldad unos cuerpos tan pequeños?» (p. 125). Se pasa al flashback en el que NATACHA simula estar poseída por SIMÓN, mientras

REBECA le interroga sobre la soledad que padece, en clara *estrategia* para que la abuela se suicide, lo que NATACHA “poseída” le pide explícitamente.

ENTREVISTA 8 (11 intervenciones) [p. 126]

En una sucesión de entrevistas, los testigos narran sus encuentros con las niñas tras la fuga de la casa de OLIVIA. El PROFESOR KUBELKA confiesa como NATACHA, con el objetivo de volver a someterlo, se le echó encima y le hizo una felación con los ojos en blanco y llorando y «dijo algo horrible, horrible, nadie me había hecho tanto daño jamás», consiguiendo su fin ya que el PROFESOR KUBELKA da muestras claras de seguir dependiente de NATACHA. Se salta al flashback en el que NATACHA le aclara que su objetivo es destruirlo y «que la fealdad desaparezca de este asqueroso mundo», haciendo explícito su objetivo totalitario. Retoma la narración JONÁS para describir el aspecto de las niñas en su primer día de fuga,

pálidas, como si vivieran en una caverna. No pertenecían al mundo. Pero yo no les tenía miedo. Hubiera hecho lo que me hubieran pedido. El día que fuimos al río pasaron cosas increíbles.

Liddell deja pistas de su platonismo. Una vez fuera de su *entorno privado*, liberadas de la cueva desde dónde sólo podían acceder a las sombras, las niñas por fin alcanzan la *gnosis* de lo “inefable” que tanto ansía Liddell, la belleza que NATACHA contrapone a la fealdad de la tierra, de ahí que sus rostros ya fueran similares a los de los “profetas” del manicomio. En el flashback, REBECA convence a JONÁS para mirar en dirección al Sol porque allí está el espíritu de SIMÓN. De regreso al presente del documental, JONÁS cuenta que vio a SIMÓN «caminando sobre las aguas», lo que corrobora la capacidad adquirida por el *módulo marginal* para *persuadir*. En este grupo de entrevistas –al igual que en la sec. Anterior–, se constata que las protagonistas han tomado la decisión final de destruir completamente su *entorno social* con vistas a la humanidad entera.

SECUENCIA 11 (67 intervenciones) [129-130]

La intervención del DOCTOR TAYARA traslada la acción a las puertas del manicomio, en donde NATACHA y REBECA adoctrinan a todos los niños de alrededor para que crean y pongan en práctica su *ideología*. El DOCTOR TAYARA, todavía mediatizado por las protagonistas, las exculpa, acusando al *entorno* por agredirlas y forzarlas a sus acciones criminales: «Quién sabe las torturas a las que estaban sometidas aquellas criaturas».

Se salta al flashback más largo de la obra en el que ambas predicán a todos los niños. NATACHA, como *líder*, dirige el discurso al que REBECA, en su papel de *lacayo*, y por tanto, sin responsabilidades ejecutivas, añade frases sueltas para aplaudir las largas intervenciones de NATACHA. En este flashback se muestran las directrices, ya maduras y codificadas, de su *ideología totalitaria* que, para cumplirse, requiere de *borrar completamente el Lienzo*:

1. Exigen la destrucción de la institución familiar, al ser núcleo del sistema, «¡Hay que meter un tigre en sus colchones!» (p. 127).
2. Proclaman la *filosofía del gánster* como único medio de *gnosis*, el dolor como única fuente verdadera de conocimiento; lo que lleva a la tercera propuesta.
3. La sublimación del loco, presentado como profeta del mundo *ideal*, *héroe* que «lo sabe todo sobre el dolor» y por tanto, atendiendo a (2), a la Verdad *ideal*.
4. Todo ello enmascara el verdadero objeto de NATACHA, su propia *sublimación*, el éxito de su *Yo* en tanto que *Yo*, al evidenciar con su retórica que ella se identifica con los “locos”. Esta *sublimación* se entronca con (1) y (2) ya que «Somos hijas de la enfermedad, porque la enfermedad es necesaria para alcanzar la lucidez. Y yo pregunto, ¿quién es entonces nuestro padre, quién es entonces nuestra madre?» (p. 128)
5. Una vez *persuadido*, se retoma al inicio imprescindible para el adoctrinamiento en la *ideología* de NATACHA: la ruptura con el *entorno*, un apartamiento que cierre al aspirante de toda posibilidad de otros puntos de vista, *i.e.*, de pensamiento crítico.

He aquí la propuesta vital de las protagonistas, *ideología* que será expuesta bajo distintos escenarios y metáforas en toda la obra artística de Liddell. El discurso culmina con la intervención de REBECA invocando a SIMÓN, con el fin de blindar todo su planteamiento con un elemento mágico propio del *idealismo*.

Inesperadamente, REBECA rompe el *juego ritual* y pone en cuestión la *mentira noble* (Platón, *La República*: 414c) de NATACHA, imprescindible para la cohesión modular (Vid. Cap. V. 3. 2.). REBECA objeta el que con el proyecto del *módulo marginal* se

obtenga una *perspectiva vital* mayor que la que les ofrecía la *integración*, de ahí que reprenda a la *líder* «¿Por qué mentimos tanto?» (p. 129). NATACHA luchará para que REBECA no se rinda y sea fiel al *ideal* mediante un *juego ritual* en el que NATACHA trata de que REBECA no se quede dormida bajo el árbol desde el que contemplaban el manicomio. Sin embargo, REBECA ya ha comprendido que el *módulo marginal* sólo conduce a la extinción y se arrepiente del camino criminal emprendido, «Quiero ser como los demás» le increpa a NATACHA, aunque la simbología de la escena muestra que ya no se contempla vuelta atrás. REBECA se duerme ante la desesperación de NATACHA.

ENTREVISTA 9 (5 intervenciones) [pp. 130-131]

En las declaraciones de este último grupo de entrevistas, los supervivientes coinciden en que NATACHA y REBECA destruyeron todo su *entorno*, el pueblo denominado West Asphixia. «De repente un día se quedaron calladas, quietas» (p. 130) afirma OLIVIA. El PROFESOR KUBELKA vive obsesionado por la pederastia. El DOCTOR TAYARA ha abandonado su profesión y ha caído en un *pesimismo* radical respecto al ser humano. La SEÑORA ALOPARDI continúa obsesionada con suicidarse para reencontrarse con su nieto y JONÁS madura convencido la *ideología* aprendida de las niñas como único medio para alcanzar *perspectiva vital*.

EPÍLOGO (2 intervenciones) [p. 132]

OLIVIA narra el final de la historia. Tras asesinar a su marido y perder su embarazo a causa de las patadas que NATACHA le propinó en el estómago, ella sobrevivió fingiéndose muerta. A NATACHA y REBECA

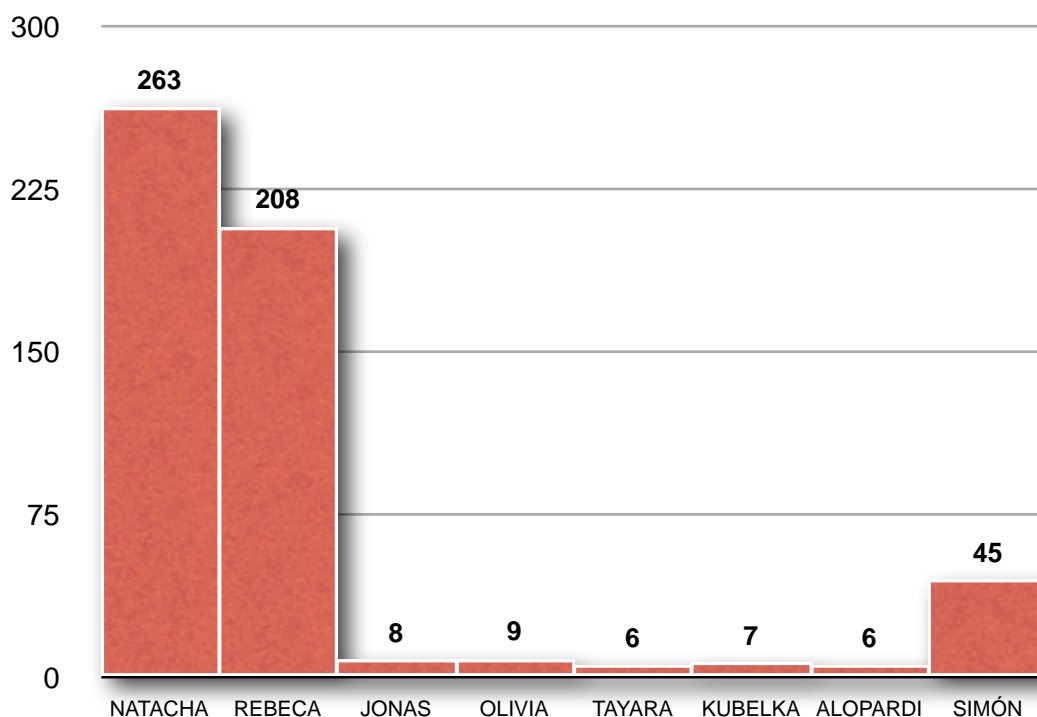
Las encontraron frente al muro del manicomio. Rebeca con la cabeza aplastada por una piedra. Y Natacha colgando del árbol. Antes de colgarse Natacha había escrito en el suelo el nombre de su madre, de su verdadera madre, y al lado, mamá...
NATACHA.- Yo no soy así, mamá. Te quiero.

Con esta epitafio, NATACHA aclara su *anagnórisis*. Afirmando, «Yo no soy así», evade su *responsabilidad* –al igual que el resto de personajes–, con una *anagnórisis* en la que distinguiera su *naturaleza ideal* de la *sensible*, acusando al *sistema*, en concreto a la estructura familiar, de haberla corrompido. Ello unido al testimonio del resto de personajes, esta conclusión exculpa a todos, culpando a la *naturaleza* del ser humano

como irremediablemente *apocalíptica*, dejando abierta la esperanza a una *limpieza total del Lienzo* que borrara toda *mediación*.

IV. 2.3. LOS PERSONAJES

Esta segunda parte de *El Tríptico de la aflicción* presenta una complejidad mayor de relaciones sociales que su antecesora, *El matrimonio Palavrakis*. Se trazará el análisis de personajes a partir del universo *transindividual* al que pertenezcan y su vinculación con las protagonistas para así dilucidar en qué medida los diferentes *Yo* viven y evolucionan condicionados por la interacción. NATACHA resulta el *protagonista* tanto en lo dramático como en lo cuantitativo:



IV. 2.3.A. LOS MARGINADOS

Este grupo, el principal de la obra, lo forma SIMÓN, NATACHA y REBECA. Todos ellos transitan su experiencia como adolescentes, *i.e.*, en un tiempo en el que la fisiología pasa por un periodo adaptativo que les impide relacionarse adecuadamente con el *entorno*, por lo que buscan *estrategias* de reivindicación del *Yo*. Por ello, esta edad aparece como una suerte una edad simbólica del propio *Yo* artístico liddelliano. El adolescente se diferencia del niño en que ha dejado de ser un apéndice de sus padres,

aunque al no estar dotados de pleno derecho social, sus acciones quedan al margen, pertenecen al *sistema* pero carecen de valor ejecutivo, lo que también les otorga impunidad, siempre y cuando no afecten al *sistema*. Su vida pasa a la *marginación*. Desde ahí se les permite dos líneas de acción, a veces superpuestas: la lucha por la *integración* o la radicalización en posturas marginales, el rechazo.

De acuerdo con la Estructura Argumental, estos tres personajes optan por la segunda línea de acción, de ahí que en su evolución requieran generar un *universo imaginario* opuesto al *entorno*, el *módulo marginal*, con unas leyes de funcionamiento semántico, sintáctico y filosófico *idealista* –y por tanto *subversivo* respecto al *entorno*– que se formalizan en el denominado *juego ritual*, su principal mecanismo de comunicación durante la obra. La relación entre los miembros de este grupo es de absoluta *fraternidad* (Vid. Cap. V. 22). La soledad o la desaparición de uno de sus miembros implica la extinción del *módulo* por *insostenibilidad*.

IV. 2.3.A.I. NATACHA

Su nombre recoge la simbología respecto al nacimiento de *El Matrimonio Palavrakis*. Del latín *natalis-dies*, día del nacimiento, proviene de la misma raíz que termina derivando la Natividad. El hecho de que NATACHA se suicide ahonda en la idea de *El Tríptico de la Aflicción* sobre la *naturaleza* apocalíptica del ser humano. Respecto a la Natividad o Navidad, emparenta al personaje con el Mesías en tanto que modelo a seguir que propone el teatro de Liddell (Vid. Cap. IV. 6.4.B.). Asimismo, el detonante para el incremento de violencia en NATACHA proviene del descubrimiento de que su madre biológica no es Olivia sino una enferma mental, que en el universo liddelliano es sinónimo de *profeta* o *testigo de la verdad*, convirtiendo el día de su nacimiento en el epicentro de toda su acción.

Otra simbología a considerar es el que Liddell proponga el nombre en su versión rusa, mientras que en el título de la obra alude a un contexto norteamericano, con lo que también podría cobrar un sentido subversivo, como el de un comunista ruso dentro de un *entorno* arquetípico de los EE. UU.

Según la Numerología, resulta un 3, un Comunicador

Los números 3 son aquellos que resuelven sus problemas a través de la palabra, la expresión de sí mismo es la verdadera felicidad, pues la vida y las interacciones están inspiradas por su ser interior. Son mentalmente autónomos y están libres de las construcciones mentales que los definen, su personalidad sociable los lleva a desarrollar actividades artísticas, como dedicarse a la música, teatro o danza.

NATACHA *persuade* con la palabra, erigiéndose al final de la obra como oradora ante la muchedumbre de niños. Como *líder liddelliano*, todo su proyecto –aunque trate de convencer respecto a su *transindividual*– responde a sus conflictos internos, a las interacciones de su *Yo Individual*. SIMÓN es un instrumento *tribal* ya que le ofrece un reflejo de su *Yo* y una autoridad *irracionalista* necesaria para todo proyecto *totalitario*. Por tanto, su *módulo marginal* es absolutamente solipsista. Asimismo, sus *estrategias* siempre requieren de la *ceremonia*, lo que presenta como poeta.

La amistad es muy importante para los números tres, se sumerge en la vida social, pero su introspección y fuerte imagen exterior impide que los demás les acepten como son.

La faceta mas marcada de la expresión del tres se centra en la búsqueda de la expresión verbal, la capacidad para ver la belleza y el encanto en todas las cosas.

Características negativas:

Su gran enemigo es la soledad, su tendencia a las manías extremas, como su exigencia con el orden y la limpieza, la pulcritud personal; hacen del numero 3 una pareja difícil, huyen de las relaciones prolongadas y profundas por miedo al abandono. Tiene muchísimas relaciones, amigos, conocidos y otros tipos de vínculos, pero ninguna verdadera.

A causa de su *psique* solipsista, sus amistades empiezan y se reducen en REBECA, precisamente porque le ofrece un reflejo de sí misma, a la vez que *sostenibilidad*, de ahí la dependencia que finalmente el proyecto de la *líder* tiene de su *lacayo*. Todo en NATACHA es elaborado. Cuando algo escapa de su control entra en *crisis*. Siguiendo la descripción de la Numerología, en sus *motivos* figura el abandono de su madre, lo que se reflejará en su miedo al abandono de REBECA. En lo referente a la sociabilidad del 3, dicha característica queda rota por el *trauma temprano*, si bien se mantiene en su capacidad para el dominio de masas.

Desde un punto de vista cuantitativo, es el personaje principal de la obra con 263 intervenciones. Además, en los *sucesos* posee el papel *protagonista*, por ser motor e ideóloga de todas las acciones que cambian el statu quo de la obra. NATACHA parte de una *marginación genética*: es huérfana, hija adoptiva y con una posible herencia genética de *disfunción ejecutiva*, de ahí su “naturaleza” *subversiva*. La falta de amor materno y la *agresión* por parte del *entorno privado* –que, dadas sus particularidades, no le aporta lo que su *Yo Individual* demanda–, añadido a su falta de *control volitivo* frente a la *angustia* inherente a su marca genética, configuran los *motivos* de su *marginación*

como *estrategia* de supervivencia para quien es incapaz de relacionarse *racionalmente* con el *entorno* salvo mediante la *subversión* –que en ella deviene una forma de adaptar el mundo a su problemática individual–. Así, desde el inicio, confiesa a REBECA la forma en que se relaciona con su padre:

NATACHA.- Y yo me pongo a cuatro patas, como si se me hubiera caído algo. (p. 107).

Con el fin de inducir a REBECA hacia su proyecto:

NATACHA.- Enséñale las bragas. (p. 108).

Ella adoctrinará a REBECA en el programa para la destrucción del *entorno*:

NATACHA.- Estamos destinadas para algo superior. Somos seres privilegiados, estamos por encima del resto y tenemos que aprovecharnos de ello. Debes mirar a los demás como a un nido de piosos. Ahora más que nunca, piensa en Simón. (p. 118).

La *visión del entorno* de NATACHA está absolutamente condicionada por el *axioma apocalíptico* que ha asumido con experiencias anecdóticas, dada su joven edad y posición social. El que emprenda un plan, a todas miras destructivo, lo sostiene en su total convencimiento de que el ser humano carece de *perspectiva vital*, de ahí que pretenda su *total* derrocamiento, comenzando por su *núcleo*: la familia.

Sus *motivos* le provocan una *manía persecutoria* propia del *axioma apocalíptico* (Entrevista 6, p. 118), «Quieren acabar con nosotras» (p. 114), advierte a REBECA, sentencia definitiva en ella. Su seguridad en el *axioma apocalíptico* es lo que la diferencia de REBECA, quién más bien parece aceptar y conformar su comportamiento como espejo de NATACHA, lo que da mayor seguridad a REBECA al delegar toda la responsabilidad en su *líder*. Por ello, al contrario que su amiga, NATACHA sí sufre momentos de flaqueza en los que toma consciencia de su *irracionalidad* y de las consecuencias que podría ocasionar en el caso de *insostenibilidad*:

NATACHA.- Yo te amo de una forma monstruosa. Tengo miedo.

REBECA.- Yo no tengo miedo. (p. 109).

NATACHA trata de erigirse como *heroína* bajo el presupuesto de que su causa –demostrar que el *axioma apocalíptico* rige al ser humano y en consecuencia sólo destruyéndolo todo logrará erigir a un nuevo hombre– es causa *transindividual* y está por encima de sí misma.

NATACHA.- Lloro por las otras, por las niñas que vendrán después de mí, por todas esas niñas que sufrirán tanto, es preciso, es preciso sacrificar a algunas para destrozarte y extinguirte, a ti, maldito profesor, para que la fealdad desaparezca de este asqueroso mundo. Te escupo. (p. 126).

Sin embargo, su punto de vista es absolutamente *individual*, condicionado por sus *motivos* individuales y no por un deseo de mejorar el *entorno* o el *sistema*. Todo su comportamiento proviene de su bagaje vital –raíz de su *disfunción ejecutiva*– que trata de *exportar* a todos los niños y así lograr el éxito de su *Yo en tanto que Yo*, lo que no ha logrado ni dentro de su familia ni en su *entorno social*. En conclusión, el reconocimiento de su *Yo* la traspone de *heroína trágica* a *testigo de la verdad* kierkegaardiano encerrado en su *solipsismo* (Vid. Caps. V. 4.4. y V. 6.1).

Su contradicción se muestra en que, aunque intente destruir su *entorno*, nunca es capaz de desapegarse de él, uniendo el objetivo de su vida a la existencia de éste, a modo de *síndrome de Frankenstein* (vid. Cap. V. 3.1.), en el que el *monstruo* halla en su creador la fuente de sus males al tiempo que el motivo de su existencia. El hecho de que el PROFESOR KUBELKA cobre independencia ejecutiva como pederasta y ya no suponga un elemento al que *subvertir*, provocará un ataque de angustia en NATACHA, al verse despojada de sentido vital.

El manicomio, espacio aparentemente utilizado por ambas adolescentes como opuesto a su *entorno privado*, para NATACHA supondrá sentirse cerca de su madre biológica, lo que mantendrá en secreto ya que supondría para REBECA una contradicción respecto a la *ideología* oficial de NATACHA. Aunque la *líder* simule buscar el aislamiento del manicomio, para ella tal visita implica la añoranza de una *integración*, el deseo frustrado de haber vivido con una familia que la aceptara, la de su verdadera madre, ahora idealizada.

De tal manera, la predicación de la soledad y el exacerbado individualismo quedan en absoluta contradicción con la más íntima necesidad de NATACHA: recuperar el amor de su madre, y con ello, sentirse aceptada. Esto se evidencia en dos momentos de la obra: en la Sec. 7 cuando REBECA se pone la camisa de fuerza (p. 121) y NATACHA reacciona mostrando sus sentimientos y en la última frase que pronuncia antes de suicidarse, «Yo no soy así, mamá. Te quiero.». (p. 132).

NATACHA atraviesa tres fases en el desarrollo de su objetivo:

1. *Fase de gestación*, que comprende desde el encuentro con REBECA a su separación por las vacaciones:
 - a. Unión con otro individuo que comparta *motivos*, formalizados en la figura de SIMÓN, con el que instituir un *módulo marginal* que proporcione *perspectiva vital*.
 - b. Incursiones en el *entorno* en busca de *sostenibilidad* –que en su caso sólo requiere ser *estratégica* y de valores–, para ser más eficaces en la *subversión*. Por ello acudirán a individuos que, si bien parecen *integrados*, sólo lo están *parcialmente*: como el DR. TAYARA y la SRA. ALOPARDI.
 - c. Constitución de la línea de acción: minar su *entorno privado* (la familia) y su *entorno social* (el colegio).
2. *Fase de acción*, que comprende desde la vuelta de vacaciones hasta la predicación en el manicomio:
 - a. Ejecución de la línea de acción: subvertir el *entorno* para dominarlo (JONÁS, PROF. KUBELKA, SRA. ALOPARDI, el padre de NATACHA).
 - b. Exportación de su *ideología* mediante la *propaganda* de su universo imaginario, simbolizado en SIMÓN, con el fin de conseguir adeptos que ratifiquen el proyecto de NATACHA.
3. *Fase de revelación*, que comprende desde la flaqueza de REBECA hasta la muerte de ambas:
 - a. Descubrimiento de la inviabilidad del *proyecto*.
 - b. Aceptación de la dependencia vital del *entorno*.
 - c. Aceptación de la imposibilidad de asumir la *responsabilidad*: el suicidio.

Estas tres fases marcarán la evolución de NATACHA y unidas suponen la *ceremonia de martirio*.

Su *arco* viaja desde una aparente seguridad en sí misma y en sus posibilidades de éxito, hasta que, la pérdida de su compañera que marca el fracaso de su proyecto vital, le llevan a la *anagnórisis* de que no existe *perspectiva vital* alguna sino el *Apocalipsis* y que, por tanto, el ser humano no es *responsable* de sus actos, ya que la *mediación* del *sistema* condiciona su *naturaleza*. He aquí el sentido de su última intervención: «Yo no soy así, mamá. Te quiero.» (p. 132).

IV. 2.3.A.II. REBECA

REBECA es el segundo personaje a nivel cuantitativo con 208 intervenciones. Desde la Numerología resulta un 7 bajo la calificación de «Perfeccionista»:

Los números 7 son aquellos que tienen el don para la investigación, la observación y el análisis agudo; poseen rapidez mental para analizar las situaciones, exigiéndose la perfección hasta el máximo de su rendimiento. Su fuerza se refleja en su capacidad para captar conocimientos, representan a los investigadores, estudiantes o científicos que no aceptan nada como válido, hasta que han desmenuzado el tema en su totalidad y llegado a sus propias conclusiones.

REBECA aprende a gran velocidad las propuestas de NATACHA, las asume y la pone en práctica con suma destreza y radicalidad, precisamente por ello logra entender su sinsentido, distanciándose finalmente de las tesis de NATACHA. Sin embargo, sólo algunas características aisladas parecen coincidir con los datos de la Numerología, por lo que no se deduce que ésta haya sido el método para la elección del nombre.

Por el contrario, su etimología sí clarifica su sentido. Uno de los significados en griego es «fertilidad», con lo que entroncaría con el resto de personajes y la idea central de *El Tríptico...* sobre la identificación del nacimiento con la muerte, tomando en cuenta el pseudo-suicidio prematuro de REBECA.

La primera fuente como nombre propio proviene del Antiguo Testamento. Rebeca es la esposa de Isaac (hijo del patriarca Abraham), y madre de Jacob y Esaú y, por tanto, madre de toda la estirpe de Israel, el pueblo elegido de Dios para cumplir sus designios. Bajo esta identificación, la REBECA liddelliana intensificaría el sentido apocalíptico de la anterior interpretación, *i.e.*, que según la Ley de Dios escrita para el ser humano, su *naturaleza* carecería de *perspectiva vital* y su designio final debe ser la autodestrucción, corroborando el *axioma apocalíptico*.

La identidad de este personaje parte de su concepción como complemento de NATACHA. Una prueba de ellos se encuentra en el hecho de que REBECA no emprende ninguna acción por iniciativa propia en toda la obra. Siempre actúa bajo el filtro de NATACHA. Otra de las características es que, mientras de NATACHA se llega a conocer todos los *antecedentes* que explican sus *motivos*, de REBECA lo único que se cuenta es que se identifica con la *líder*, sin que se profundice en sus *motivos* particulares.

Al principio de la obra REBECA es un personaje que padece la *agresión* de su familia y trata de identificarse con el proyecto de SIMÓN que NATACHA estructura con el fin de protegerse. Sin embargo, aunque se asocie a NATACHA en la acción *subversiva* inicial de pervertir al padrastro, REBECA aún no estará completamente *persuadida* de la visión *apocalíptica* que NATACHA defiende pero que para REBECA no es *genética*:

REBECA.- Mi padre no es así.

NATACHA.- Son todos iguales. Prueba un día con tu padre. (p. 110).

Sin embargo, una vez *afiliada* al proyecto *ideológico* de NATACHA, perderá la *consciencia* moral de las acciones cometidas –incluida la *responsabilidad* que ellas pudieran entrañar en el caso de intentar desafilarse del *proyecto marginal*–, dejándolo todo en la dirección de NATACHA, en quien confía ciegamente. De ahí que ella sí pueda decir «Yo no tengo miedo» (p. 109), al carecer de cualquier función ejecutiva. Por esta inconsciencia es capaz de asimilar los *juegos rituales* sin percibir contradicción alguna. E.g. cuando en la Sec. 7 niega cualquier tipo de *disfunción* en la *líder* en el momento en que esta confunde a REBECA con su madre muerta. REBECA ignora la contradicción que supone y continúa el *juego ritual* amoroso con el “Ogro”. En definitiva, el *lacayo* REBECA demuestra estar totalmente adoctrinado, hasta el punto de mantener la *ideología* del *líder* incluso aunque el *líder* decaiga.

De la relación familiar sólo se cuenta que su madre «como castigo le había cortado el pelo [...] como las locas» (p. 111), pero no hay más sobre su relación con el *entorno*. Además REBECA nunca llega a entrar en contacto con el PROF. KUBELKA. Cuando sus padres fallecen, a través de una narración externa se informa de que ha sido por un accidente, razón por la que se marcha vivir con NATACHA, en una suerte de *deus ex machina* que refleja la carencia de la autora para justificar la unión de las chicas con una acción consecuencia de la acción dramática. A nivel simbólico, con este traslado,

REBECA pierde completamente su *Yo Individual* para supeditarse al *Yo* de NATACHA, con lo que se completará la construcción del *módulo marginal*.

REBECA no se identifica con la *líder* en el objetivo personal, precisamente porque ella no persigue el éxito de su *Yo*. Funciona como *lacayo* necesario de un proyecto (el de NATACHA) que requiere de ella para desarrollarse. Únicamente persigue la protección que una *tribu –sociedad cerrada–* le brinda frente a la *agresión* de su familia y a la *tensión* que le genera un *entorno* para el que, por su edad y como todo adolescente, aún no es capaz de manejar. Por otro lado, ella marca la *peripecia* de la obra cuando pone en cuestión precisamente todo el proyecto: «¿Por qué mentimos tanto?» (p. 129) le inquiere a NATACHA. REBECA entiende que han agotado el campo de acción, han destruido su *entorno privado y social* y sin ello que les haya abierto una *perspectiva vital* superior a la anterior, sino lo contrario. Ahora sólo le resta «la soledad» (p. 128), quedarse dormida.

Las expectativas del *lacayo* soldado quedan frustradas. Con esa última pregunta, REBECA madura y su *Yo Individual* le hace girar al único proyecto *transindividual* que le ofrece *perspectiva vital*: el *entorno social*. Su petición es clara, «ser como los demás [...] dormir por las noches [...] conocer otras ciudades» (p. 129), *i.e.*, lo que sólo puede ofrecer una *sociedad abierta*. Sin embargo, en el planteamiento de la obra este deseo es presentado como una derrota, una claudicación a la lucha *idealista* emprendida por NATACHA, la *profeta* –en tanto que “loca”– y *líder* con la que se pretende demostrar que, para el ser humano sólo existe el Apocalipsis.

REBECA también cobra consciencia de su *responsabilidad* y entiende que el recorrido criminal realizado la inhabilitará para la *integración*. El agotamiento por el esfuerzo es notorio y además se ha consumido el tiempo: el juego ha terminado. Por ello, ante tal falta de *perspectiva vital* sólo le queda el sueño, la evasión total de *responsabilidad* y de acción, también para con NATACHA, lo que provoca que la *líder* la asesine.

La evolución de REBECA se presenta marcada por el de NATACHA:

1. *Fase de integración*, que comprende desde su encuentro con NATACHA hasta la separación por vacaciones:

- a. Unión con otro individuo que comparte *motivos* –formalizados en la figura de SIMÓN– con el que instituir un *módulo marginal* que proporcione *perspectiva vital*.
 - b. Aprendizaje y asimilación de las *estrategias* del *líder* para integrarse en una *estructura* de protección común.
 - c. Ayuda en la preparación de las líneas de acción marcadas por el *líder* para constituir el proyecto.
2. *Fase de acción*, que comprende desde la vuelta de vacaciones hasta la predicación en el manicomio:
- a. Ayudar a la ejecución de la línea de acción: subvertir el *entorno* para dominarlo: JONÁS, SRA. ALOPARDI y principalmente el padre de NATACHA, para quien supone posee un papel imprescindible. Todo ello con el fin de transformar el *entorno* en beneficio de proyecto marginal.
 - b. Identificación total con la *ideología*, simbolizada en SIMÓN, con el fin de conseguir adeptos que ratifiquen el proyecto de NATACHA (la posesión de NATACHA/SIMÓN y enamorese del “Ogro”).
3. *Fase de superación*, que comprende desde su caída hasta su muerte.
- a. Agotamiento de las opciones del proyecto común.
 - b. Necesidad de volver a integrarse en el *entorno social*.
 - c. Consciencia de los actos cometidos: crimen y suicidio.

En definitiva, el *arco* de Rebeca pasa de buscar una estructura que la proteja de la *agresión* y la *tensión* del *entorno*, su trabajo para dar *sostenibilidad* a esa *estructura* e *identificarse totalmente* con ella, para finalmente descubrir el fracaso de dicha aventura e *ideología* y caer en una inactividad que emparenta con la *neant* de Heidegger y la de Vladimir y Estragón de *En attendant Godot*.

IV. 2.3.A.III. SIMÓN

A pesar de estar muerto y carecer de intervenciones, de las 551 intervenciones totales del texto, en 45 se le nombra directamente, razón por la que en el esquema se le ha contado como personaje. Además, de los 22 bloques en que se ha dividido la obra entre Prólogo, Secs. y Entrevistas, en 15 de ellos la acción lo mantiene como principal motor. De las 263 intervenciones de NATACHA, 15 las realiza bajo “posesión” de SIMÓN en un *TDT de la simultaneidad de los contrarios*, que además no se dirige hacia el público sino hacia ALOPARDI, por lo que se mantendría dentro del *círculo interno* (ficción). Desde esta posesión, o directamente como invocación, SIMÓN recibe 61 entradas. Por tanto, aunque muerto, SIMÓN supone el tercer personaje más presente en la obra.

Simón proviene del hebreo y significa *el que ha escuchado a Dios*, es decir, el *profeta*, lo que define exactamente su función en la obra y continúa el ejercicio simbólico de nombres que sostienen la tesis de *El Tríptico...* respecto al designio apocalíptico de la *naturaleza* humana, entendiendo el *fatum* como dicha *naturaleza* determinista.

Respecto a la Numerología resulta un 7, lo que lo hermana con REBECA. Aunque sin que esto suponga definitorio de la elección del nombre, ambos cobran un sentido de igualarse como instrumentos o medios para el proyecto solipsista de NATACHA.

Haciendo una analogía bíblica, SIMÓN sería el Mesías del que NATACHA cobraría rango de primer discípulo y fundadora de su iglesia. REBECA, como Judas Iscariote, daría soporte al proyecto para, más adelante, al no ver colmadas las expectativas que guardaba de éste, acabar perdiendo la fe y traicionándolo.

En coherencia con esta analogía bíblica –lo que en Liddell será constante en toda su obra, si bien con distintos grados de identificación (*Vid.* Cap. V. 6.1.)–, la pieza se articula como una *ceremonia de martirio* en la que SIMÓN es el *objeto trascendental* para su formalización, el símbolo de la *subversión*.

Para NATACHA y REBECA, éste comienza como enseñanza y corroborador –mediante un *salto de fe* (Kierkegaard, 1982: 49; *vid.* Cap. V. 4. 4.)– del *axioma apocalíptico*. Por ello, el suicidio SIMÓN es interpretado como el *sacrificio* de un *mártir* para demostrar dicho axioma. No será hasta el final cuando NATACHA y REBECA comprendan y asuman

que el *axioma apocalíptico* también les afecta a ellas e impide cualquier posibilidad de éxito, al menos en tanto no posean la *pureza* de las *ideas*, i.e., la ausencia de toda *mediación*.

El niño suicida queda, por tanto, no como criminal sino como una víctima más de ese *axioma* determinista que le afectó, tanto a sus padres agresores, como a su abuela y a él. Su presencia defiende la no *responsabilidad* del individuo en sus acciones ya que estas se dibujan predeterminadas, y el ser humano carece de campo de acción excepto el de la autodestrucción. Para NATACHA y REBECA, SIMÓN, en tanto que nexo de unión, posee análogo significado que CHLOE para MATEO y ELSA Palavrakis: el ser humano busca la muerte.

IV. 2.3.B. LA DISIDENCIA INTEGRADA

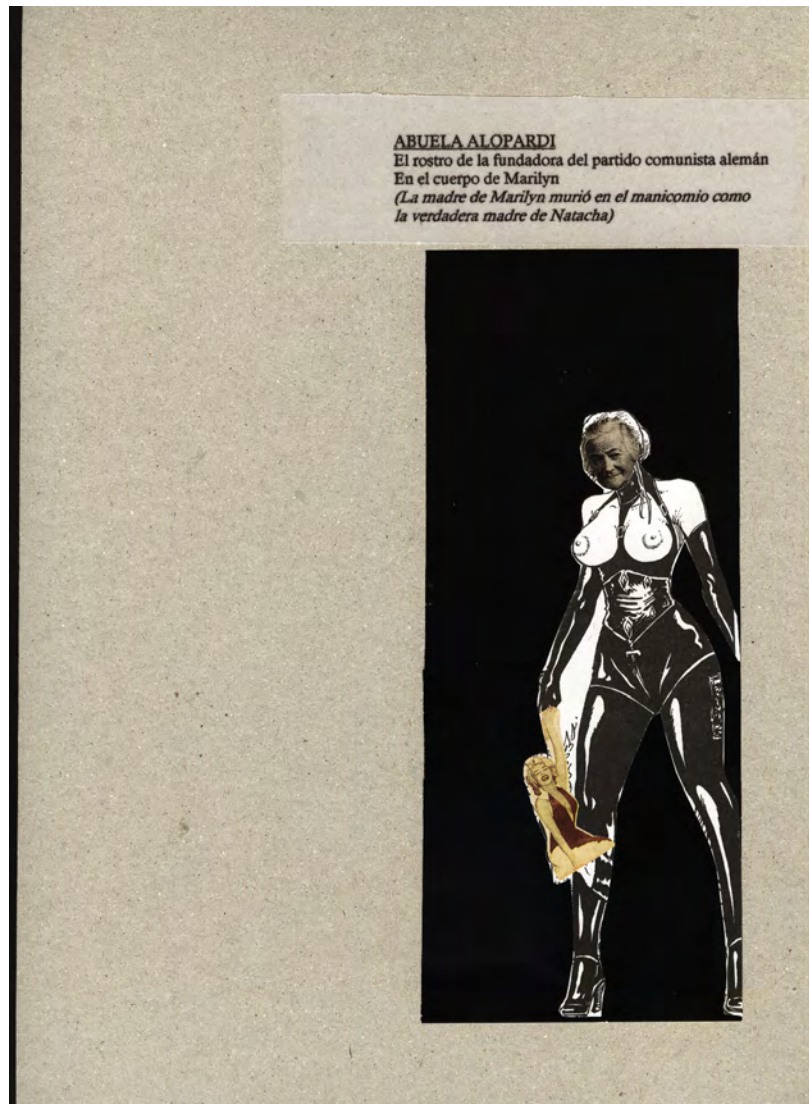
Se denomina *disidencia integrada* al grupo representado por la SRA. ALOPARDI y el DR. TAYARA. Estos personajes, a pesar de mostrar valores *subversivos* respecto al *entorno social*, viven perfectamente integrados en él y son conscientes de que no suponen una disidencia que afecte. NATACHA y REBECA buscarán de ellos formación, aliento y asilo dentro del *entorno*. Es el tercer grupo –tras los *Adeptos*– en importancia cuantitativa con 62 intervenciones, y ambos integrantes están presentes en 6 bloques de los 22 de la obra.

IV. 2.3.B.I. LA SRA. ALOPARDI

Aunque apenas posee 6 intervenciones, las protagonistas se dirigen a ella en 39 ocasiones y, junto con JONÁS, es el único personaje que interviene directamente en las secs.

Su nombre busca remitir, probablemente, al poeta Giacomo Leopardi (1798-1837), lo cual aportaría coherencia al significado de la obra y al pensamiento de Liddell. Acorde con su biografía de enfermo crónico, la literatura de Leopardi se caracteriza por un *pesimismo* radical en el que el ser humano vive sometido a la *materia putrefacta* que lo conforma y, por tanto, el nacimiento sólo supone un martirio hacia la muerte. Ante tal ello, el italiano reacciona con el *idealismo platónico* del culto a los *héroes* –SIMÓN en el caso del personaje de Liddell– y a un pasado glorioso en el que el hombre aún no habría

sido corrompido (Petronio, 1990: 666-690), un *entorno* humano sin *mediación* como al que apunta NATACHA en su última frase. En coherencia, la SRA. ALOPARDI instruye a las niñas en lo que para ella supone la *naturaleza* humana, sin la *mediación* censuradora de los padres.



Collage de Angélica Liddell para componer a la SRA. ALOPARDI

La SRA. ALOPARDI representa al adulto que cuestiona el comportamiento de los adultos. Su posición de institutriz parte de la mitificación que supone haber sido la abuela de SIMÓN. Para ella, NATACHA y REBECA representan la oportunidad de revivir el pasado con su nieto, recrear el universo imaginario en el que la abuela, ya viuda, se ocultaba para no afrontar la *responsabilidad* que implica el *entorno*.

La relación entre las protagonistas y la SRA. ALOPARDI es parasitaria. En la primera parte, ambos se necesitarán pero en la segunda parte, NATACHA y REBECA, ya autosuficientes, no dudarán en tratar de eliminar a la SRA. ALOPARDI en coherencia con su *estrategia* de aniquilar el *entorno*. A pesar de compartir valores con las niñas, es rechazada para afiliarse en el futuro *módulo*. Con ello se evidencia que la visión *modular* es excluyente. Asimismo, la SRA. ALOPARDI representa la madurez del proyecto *marginal*, una *rebelión sin rebelión* (Bounan, 2012: 52; Vid. Cap. V. 5.2.) para el *sistema*, pertenecer al *sistema* integrada en una casa que funciona como *módulo marginal*, no aislada, sino parasitaria de éste.

Para su composición gráfica, Angélica Liddell unió en collage «el rostro de la fundadora del partido comunista alemán en el cuerpo de Marilyn», el dogmatismo de las creencias transgresoras junto a la exposición sexual. Esta mujer es en realidad Clara Zetkin (1857-1933), una de las 58 delegadas que en 1907 fundaron la Internacional Socialista de Mujeres y que, junto a Rosa Luxemburgo, fue una de las principales figuras del ala más izquierdista del SPD²⁴. Dentro del *CUADERNO DE LA CRUELDAD* (adjunto al final), collage para la creación de la obra, se encuentra otra foto suya, desnuda y fumando, pegada a otra foto de la explosión de la bomba atómica de Hiroshima, uniendo la *subversión* de valores, con la tendencia *autodestructiva* que conforman la *naturaleza* determinista que defiende la obra. En definitiva, la SRA. ALOPARDI representa el personaje arquetípico liddelliano que vincula sexo y muerte.

SRA. ALOPARDI.- Se disfrazaban de vírgenes, me sacaban a bailar, ellas hacían de hombre y yo de mujer, era un juego, solamente un juego. Yo también practicaba eso con Simón, así se lo dije a las niñas, lo practiqué muchas veces, así se lo dije a las niñas, lo practiqué muchas veces con Simón. Cuando las niñas regresaron de vacaciones fue divertido. (p. 121).

La memoria de su nieto muerto y las actividades sexuales son toda su acción. Su *arco* es de víctima de las niñas. Comienza instruyéndolas, para acabar manipulada por aquellas a quienes enseñó y que ya formadas, tratan de eliminarla, por tanto, termina persuadida del *axioma apocalíptico* y simplemente intenta llevarlo a cabo.

²⁴ Vid. Marxists Internet Archive: Clara Zetkin [URL] <http://www.marxists.org/espanol/zetkin/index.htm> [Consulta: 20/07/2010]

IV. 2.3.B.II. EL DOCTOR TAYARA

Este personaje, al igual que su homólogo en el grupo de la *disidencia integrada*, tiene 6 intervenciones, recibe 11 entradas de NATACHA y REBECA, y está presente en 6 de los 22 bloques de la obra. “Tayara”, en su etimología en árabe, significa *aquel que consigue volar* y es un apellido común en el mundo árabe, lo que nos lleva a un personaje árabe, aunque esto no aporte nada más, tampoco la Numerología. Sin embargo, en las entrevistas personales con Liddell, la autora mencionó que sus padres vivían en Móstoles, en donde curiosamente atiende en una consulta privado el Dr. Tarek Tayara de Medicina General (Vid. Paginas Amarillas). Pudiera ser que este médico fuera el médico de los González Cano y que incluso hubiera atendido a Liddell desde la infancia. La referencia a Móstoles también se puede encontrar en diversas entrevistas en prensa (Vallejo, 2009; Ayanz, *La Razón*, 13/07/2013).

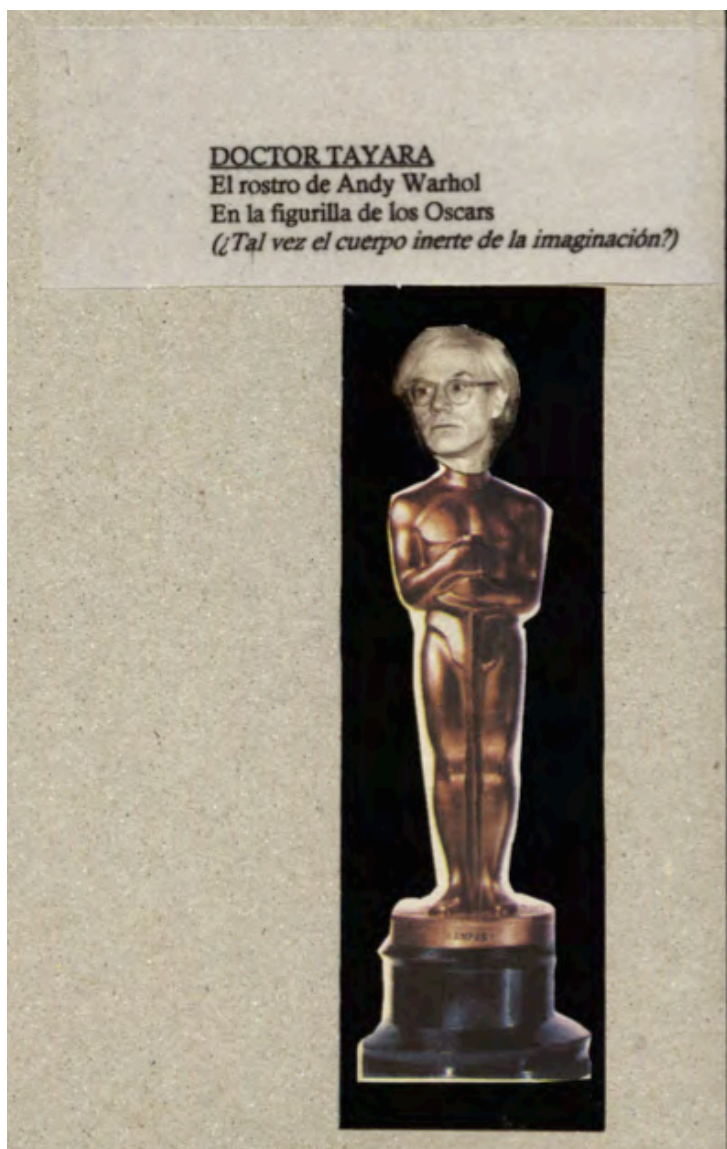
Por supuesto, tales presupuestos no pueden ser corroborados y quedan como sugerencia que aportaría coherencia a la afirmación de Liddell de «Mi vida es mi obra de arte» (Liddell, 2008c: 10) y que Liddell hubiera emparentado al doctor real con las actitudes de su personaje.

Si la SRA. ALOPARDI forma a las niñas para elaborar *estrategias* de subversión sexual, el DR. TAYARA lo hace en lo simbólico –que es lo verdaderamente constituyente del *módulo marginal*–, respecto a la locura y su mitología.

El DR. TAYARA sirve de nexo entre NATACHA, REBECA y el manicomio, un espacio que él contribuye a *idealizar*, generando imágenes para las jóvenes no exentas de romanticismo, e.g. las seis locas de “pasión” (Sec. 3), el libro de la poeta suicida (Entr. 5), y el juego del disfraz con la camisa de fuerza (Sec. 7). Estas tres acciones le caracterizan como miembro *integrado*, con el privilegio de mantener contacto admitido con individuos *marginales* o en aislamiento sin que ello le afecte, siendo el ejemplo más claro de la *rebelión sin rebelión*.

Utiliza su posición profesional de psiquiatra para conquistar a NATACHA y REBECA, facilitándoles únicamente lo que puede alimentar sus ansias de rebeldía adolescente y evitándoles cualquier punto crítico. Entre él y las niñas no se produce ningún encuentro

físico y toda su relación será a través de una ventana lejana. La distancia resulta otro de los elementos para una idealización que llega hasta la mitificación: las protagonistas le llamarán “ogro desconocido y bondadoso que nos ama” (p. 116). Esto hace que, al contrario que con la SRA. ALOPARDI, NATACHA y REBECA no lo metan en sus planes de destrucción, ya que “el ogro” no pertenece al *entorno*.



El DR. TAYARA no pretende la *subversión* del *entorno* sino cumplir su curiosidad de experimentar con las adolescentes, no sin cierta tendencia sexual de pederasta que la distancia evita que llegue a término. Por tanto, él también sirve para corroborar la *naturaleza* apocalíptica que defiende la obra. Su propio deseo frustrado hacia las niñas

le llevará al *pesimismo radical*, dejando de creer en la vida y perdiendo por tanto su *perspectiva vital*:

DR. TAYARA.- Después de lo que sucedió abandoné el hospital, abandoné mi profesión. No me sentía capaz de seguir fingiendo que ayudaba a la gente a ser feliz. ¿Qué mierda es eso de la felicidad? (p. 151).

Debido a ello, deja en entredicho los objetivos de los psiquiatras, igualándolos con sus pacientes e invalidando su sentido, *i.e.*, sometiéndolos al *naturalismo* determinista liddelliano. Asimismo, para su composición dentro del *CUADERNO DE LA CRUELDAD*, Liddell coloca la cara del artista Andy Warhol (1928-1987), pegada al cuerpo de un Oscar de la Academia de Cine de Hollywood. Warhol, como gurú del arte norteamericano de la segunda mitad del siglo XX, subvierte lo que hasta él habían sido los cánones artísticos establecidos, mitificando lo cotidiano y por tanto *desublimando* lo extraordinario como *La Gioconda*. Esto supone idéntica acción que la del DR. TAYARA, quien unifica a los enfermos mentales y a los ciudadanos de a pie en esa misma *naturaleza*, mitificando y desmitificando de manera análoga.

IV. 2.3.C. LOS INTEGRADOS

Conforma el grupo integrado en el *entorno social* cuya *perspectiva vital* se presenta consolidada y su comportamiento, en un principio, no busca *disidencia* alguna contra el *sistema*. En la obra se les presenta como los autores o colaboradores necesarios de la *agresión temprana* que padecen las niñas, JONÁS y SIMÓN y que es planteada como *transindividual*, cuyo fruto final será la sociedad apocalíptica que Liddell dibuja en sus obras. Esta responsabilidad cae sobre ellos, aunque no dependa exclusivamente de sí mismos sino del *sistema* que entre todos configuran y perpetúan mediante la familia y del que en última instancia es responsable la *naturaleza humana*. Son los agresores de NATACHA y REBECA, lo que convierte a las protagonistas en *heroínas* salvadoras del futuro y desenmascaradores del *axioma apocalíptico* que el *entorno* intenta enmascarar.

En la obra lo conforman OLIVIA, el PROF. KUBELKA y el padre adoptivo de NATACHA.

IV. 2.3.C.I. OLIVIA

Dados los escasos datos que aporta la obra, no se puede deducir si su nombre también estuvo influido por la Numerología. En su etimología latina, Olivia

significa *La que protege la paz*, lo que resulta significativo al ser el único personaje que no es corrompido por las niñas. De igual manera, es el único personaje del Coro del que Liddell no compuso ningún collage para el *CUADERNO DE LA CRUELDAD*, quizás también por no compartir la *disfunción ejecutiva* o tendencia sexual criminal del resto de personajes.

Interviene en la obra 9 veces y tiene una sola entrada por parte de su hija adoptiva NATACHA. Está presente en 9 de los 22 bloques y es la primera y la última del Coro en intervenir. Se encarga de comunicar todas las muertes de la obra: SIMÓN, los padres de REBECA, su marido, su no nacido, NATACHA y REBECA. Además, no sólo comunica las muertes, sino que es el personaje al que más le afectan –su hijastra, su marido, su feto– truncando completamente su *perspectiva vital*.

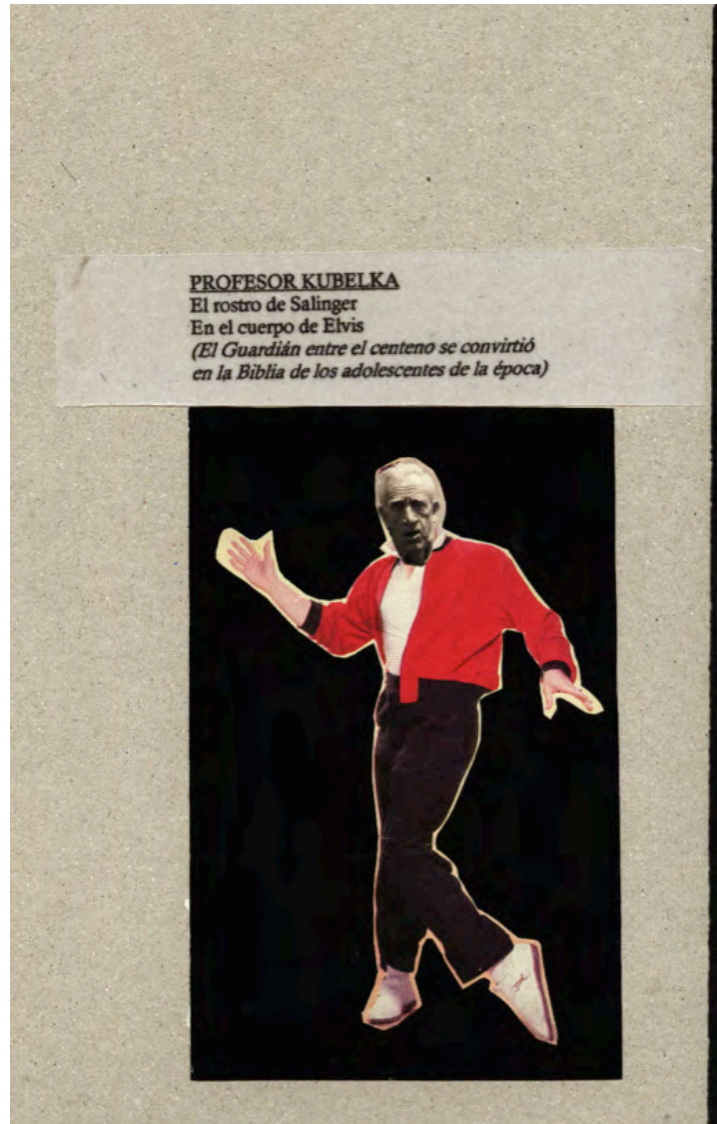
De OLIVIA se sabe que fue alcohólica a causa del estrés por el comportamiento agresor de NATACHA, época en la que además le reveló a su hijastra la verdad sobre su madre biológica. Hasta la unión de NATACHA y REBECA no habría conseguido quedarse embarazada, razón por la que años antes recurrió a la adopción. Por último, su marido acaba revelándosele como pederasta.

Con tales antecedentes, en OLIVIA aparece un personaje espejo de ELSA Palavrakis. Mientras ELSA es víctima de sus padres, OLIVIA lo es de su hija. Ambas coinciden en querer protegerse elaborando un proyecto familiar que las integre en el *entorno social*. Aunque OLIVIA carece del colaboracionismo criminal de ELSA, ninguna de las dos logra modificar la estructura apocalíptica que les rodea y finalmente acaban perdiendo toda opción de felicidad, corroborando la tesis de que el ser humano carece de *perspectiva vital*. Su evolución es la de una continua frustración a causa de lo anterior.

IV. 2.3.C.II. EL PROFESOR KUBELKA

El nombre del PROF. KUBELKA se inspira directamente en el cineasta experimental Peter Kubelka (Viena, 1934), cercano al Wiener Aktionismus. Su trabajo, al que denominó *cine métrico*, trataba de reducir los elementos cinematográficos al mínimo: luz, sombra, sonido, silencio (Grissemann, 2012). Con ello, trataba de subvertir la dinámica comercial cinematográfica hacia una pureza de expresión. Esta búsqueda de reducción

de elementos resultó inspiradora para Liddell, dada su evolución teatral. En lo referente al personaje, se asemeja a él en cubrir sus actividades *irracionales*, como la pederastia, bajo el halo de *racionales*, la matemática en el caso de Peter Kubelka, y la educación infantil en el caso del personaje liddelliano.



El PROF. KUBELKA realiza 7 intervenciones y recibe 3 entradas: 10 evocaciones al igual que su compañera de grupo. Además está presente en 7 de los 22 bloques de la obra. Es el personaje que peor parado sale de la obra, ya que además de representar la pederastia, al contrario que el padre adoptivo de NATACHA, no se limita únicamente al *entorno privado*, sino que expande sus acciones al *entorno social*, gracias a su posición privilegiada en el *sistema*. Con ello se acusa al propio *sistema* de encubrir y fomentar este tipo de crímenes. Aunque sólo se muestren sus relaciones con NATACHA –a la que

culpa desde el principio de su pederastia a causa de ser provocado por la niña misma—, desde su posición integrada en el *entorno social*, comprende que «El malo era yo porque yo era el hombre, y Natacha la niña» (p. 109), evidenciando consciencia de sus hechos criminales.

Dentro de la dinámica de convertir a los criminales en víctimas, en un principio, el PROF. KUBELKA queda exento de ello, al ser el único del que no se menciona que tuviera antecedentes de *trauma temprano*, por lo que, al contrario que el resto, resulta condenado. Sin embargo, si se atiende al principio que la obra defiende —el *naturalismo* criminal del ser humano—, el que carezca de antecedentes de *trauma temprano* no implica su ausencia sino lo contrario, *i.e.*, que no es necesario explicarlos dado que forman parte del ser humano.

Al igual que su homóloga de grupo, será vencido por NATACHA, que desenmascarará en él la peor cara del *entorno*. Para su composición en el *CUADERNO DE LA CRUELDAD*, Angélica Liddell añadió el rostro de J. D. Salinguer (New York, 1919) al cuerpo de Elvis Presley (1935-1977). El primero, un mito de la rebeldía adolescente, el otro, un icono integrado en la cultura mundial, parecen apuntar a demostrar que, tras el mito ejemplar, se esconde siempre un universo turbio. Nada se escapa del *axioma apocalíptico* y esa es también la función del personaje.

IV. 2.3.C.IV. EL PADRE ADOPTIVO DE NATACHA

Aunque este personaje carezca de intervenciones, es uno de los *antagonistas*. Las niñas emprenden su proyecto tratando de pervertirlo, lográndolo al primer intento. Al igual que OLIVIA, es dibujado como una representación cotidiana del estamento familiar. Finalmente es asesinado por REBECA, conformando un sumando más para demostrar el *axioma apocalíptico*.

IV. 2.3.D. LOS AFILIADOS

Se denomina así al grupo que, sin ser capaces de tomar la postura radical de los *marginados*, se identifican con sus *motivos* y quedan seducidos por sus propuestas como estrategias para afrontar la *tensión* del *entorno*. Este grupo lo conforman JONÁS y la

muchedumbre de niños que acuden a escuchar los discursos de NATACHA y REBECA a la puerta del manicomio.

IV. 2.3.D.I. JONÁS

Su nombre alude directamente al profeta Jonás, que significa *paloma*, en su calidad de mensajero de Dios. Su recorrido en la obra presenta una suerte de analogía perversa con la del profeta del Antiguo Testamento. En un principio se hace *siervo* de las niñas, pero tras las vacaciones, cuestiona sus mandatos y pretende evadirse de ellas, con lo que es castigado hasta terminar aceptando en su totalidad los designios de la *líder* y su Mesías SIMÓN.

Es el tercer personaje en importancia cuantitativa de la obra, con 8 intervenciones y 127 entradas directas. Además, junto con la SRA. ALOPARDI, es el único que participa directamente en la acción. JONÁS es el principal campo de acción para las niñas en la primera parte –su periodo de aprendizaje–. Si por ubicación pertenece al *entorno social* de NATACHA y REBECA, también por ser adolescente pisa un terreno inestable, poroso a las influencias, de ahí que su evolución no dependa de sí mismo sino de lo que acontece a su alrededor. Es muy manipulable y por ello pasto para la propaganda persuasiva de NATACHA y REBECA.

Sus antecedentes lo presentan como otro personaje agredido por la familia:

JONÁS.- Mis padres me daban enormes palizas por fracasar en los estudios. Aquel día yo tenía un examen, estaba angustiado, quería morirme, y entonces ellas me dijeron, vamos a hacerte una herida. (p. 109).

NATACHA y REBECA se aprovechan de ello y le ofrecen una estrategia de supervivencia: la deformación, dejarlo manco. Como tal, entrará en una posición privilegiada de *marginado* desde donde las niñas le auguran un derroche de *solidaridad* por parte del *entorno*, el mismo sentimiento de “pena” que ELSA Palavrakis buscaba de la sociedad como medio para integrarse con éxito. A esto se le añade el que, como deforme, queda exento de gran parte de su *responsabilidad*, al igual que los enfermos mentales.

Por medio de una acción física, NATACHA y REBECA logran en JONÁS una acción *ideológica*. En la segunda parte de la obra, al regreso de vacaciones, la *solidaridad* del

entorno lo ayuda a integrarse, con lo que se mina su creencia en la *naturaleza* criminal del ser humano –el *axioma apocalíptico*–.

JONÁS.- Yo había sacado las mejores notas en Septiembre, las mejores del colegio. Sabía más nombres que ningún otro. Mis padres habían dejado de maltratarme. La familia vivía en paz. Natacha y Rebeca no pudieron soportarlo. (p. 118).



Cuestionar la doctrina de las niñas deviene detonante para que las protagonistas decidan ejecutar, hasta sus últimas consecuencias, una acción subversiva *total*. JONÁS sirve de enganche para *exportar* a otros adolescentes el proyecto *idealista* de NATACHA, siendo

manipulado hasta acceder a mirar en dirección al Sol y ver «a Simón Alopardi caminando sobre las aguas» (p. 126).

Aunque el proyecto de NATACHA fracase en lo referente a ella, el personaje de JONÁS, como el Jonás bíblico, garantiza la continuidad de la Palabra del Mesías SIMÓN: un *pesimismo radical* en la *perspectiva vital* del ser humano, la propaganda del *axioma apocalíptico* y la *filosofía del gánster* como *estrategia de gnosis*:

JONÁS.- Sigo enamorado de ellas. Las amo. Las amo. Las amaré siempre. No me importa lo que hicieron. Ahora conozco el nombre de todas las cosas. Ahora puedo utilizar las palabras, las puedo utilizar como jamás pensé que podría hacerlo, ahora puedo decirle a la gente cuánto amé a Natacha y Rebeca. Y apuesto algo a que cualquier día odiaré tanto a alguien que me volverá a crecer el brazo. (p. 131).

Su composición en el colage integra a John Lennon –mensajero–, con el cuerpo de un niño revolucionario, sumados a un símbolo subversivo como el LSD que hace percibir desde el *irracionalismo*. Su composición conforma una suerte de destrucción idílica.

IV. 2.4. ESTRUCTURA EXPLICATIVA

IV. 2.4.A. EL TIEMPO & EL ESPACIO

Al igual que en la obra anterior, *Once upon a time in West Asphixia* carece de acotaciones y todos los datos espacio/temporales sólo pueden extraerse a través de lo que se desprende de las intervenciones de los personajes.

En un *tiempo real* de aproximadamente hora y media, la obra plantea una estructura temporal de *flashbacks*. Sin embargo, salvo en el Prólogo y el Epílogo, la fábula narrada (*circuito interno*) mantiene una cronología continua del *tiempo hipotético*, recorriendo aproximadamente un año. Como único eje de referencia se coloca el dato de la vuelta de vacaciones de verano, la mitad en la progresión dramática. Sin embargo, la aparente *perspectiva conservadora* del *tiempo* teatral se expone desde tres planos temporales distintos:

- A. El pasado imperfecto (descripción): en el que el espectador recibe al Coro de los entrevistados –modo documental–, operando en el *circuito externo* como metaficción.

- B. El pasado pluscuamperfecto: los hechos que narra el Coro de entrevistados, también operando en el *circuito externo* como metaficción.
- C. El presente simple: la representación de los hechos en el escenario, propio del *circuito interno* como ficción.

En la *recepción*, los tiempos A y B coexisten provocando un dinamismo de montaje cinematográfico, al mismo tiempo que una agilidad espacial difícilmente posible con una *perspectiva tradicional* del hecho escénico.

En el plano del *espacio hipotético*, se ofrece un dinamismo similar a *El Matrimonio Palavrakis*, aunque con una novedad respecto a ésta: lo que, tomando una declaración de la autora, se denomina *Espacio Material* vs. *Espacios Poéticos*, que supone un avance en la evolución de la autora por rechazar los *parámetros teatrales*:

Aunque el espacio experimentado por los psicóticos sea imposible de codificar, nos sugiere que el espacio material no es el único existente. También existen espacios de la imaginación. Son estos espacios los que quiero traducir en "espacios poéticos", así fue como Bachelard describió la locura, "espacio poético". Estos espacios poéticos están habitados sin duda por la melancolía y la decepción que provoca un entorno hostil, que es el entorno en el que se desenvuelven los personajes, en el que nos desenvolvemos todos nosotros. La locura es ese lugar en el que se convoca lo terrible y lo mágico. (2002e).

Adoptando esta división dentro del *espacio hipotético*, se encuentran los *espacios poéticos* en cada una de las invocaciones a SIMÓN: espacios indeterminados que NATACHA y REBECA, en un *presente perfecto*, ocupan con sus rituales y que, dados sus escasos recursos de mantenimiento, configuran un *módulo marginal* principalmente edificado en su universo imaginario. Éste reaparece en el Prólogo "ORACIONES", en la Sec. 5 del *juego ritual* de las cartas de amor y en la Sec. 9 con el ritual de invocación a SIMÓN. Como *espacio material*, la estructura de *flashback* traslada la acción a (1) un Cementerio, (2) una vía de tren, al muro de un manicomio, (3) al exterior (el jardín) e (4) interior de la casa de NATACHA y (5) a la casa de la SRA. ALOPARDI, intercalándose todos ellos con los *espacios poéticos*.

El *espacio imaginario* que rodea la historia es el de cualquier barrio de una urbe actual de Occidente. Si se recoge la idea de la cercanía de este barrio con lugares como un cementerio, una vía de tren o un manicomio, se puede situar en la periferia de una ciudad, quizás en el Móstoles al que la autora acudía al Doctor Tarek Tayara. Sólo en

los barrios periféricos se puede encontrar la proximidad de lugares tan dispares, con proximidad. También el *espacio* desarrolla la coherencia con el planteamiento dramático, al situar la acción en un lugar fronterizo en el que la *marginación* y la *integración* luchan por conformar el *entorno*.

Estos espacios se enmarcan en tres estamentos sociológicos que atienden a los bloques enfrentados en la obra:

1. El *entorno privado*, representado por la casa de NATACHA y que será el primero en agredir al *Yo Individual* de las niñas (*trauma temprano*) y el primero en padecer la *reacción* de estas, su *disfunción ejecutiva*.
2. El *entorno social*, representado por el colegio y la casa de la SRA. ALOPARDI. Si ambos lugares son lugares de formación, la disidencia respecto a una educación adecuada para relacionarse con éxito en el *entorno*, intensificará la *reacción* de las niñas hasta conducir las a acabar con ellos.
3. El *modulo marginal poético*: los «espacios poéticos» sumados a los físicos de la vía del tren, el manicomio y el cementerio. Todos ellos son lugares apartados del funcionamiento del *entorno*, lo que permite a REBECA y NATACHA experimentar su universo imaginario sin que ésta sea refutado o controlado. Serán el campo de entrenamiento que ayudará a REBECA y NATACHA a *exportar* su *ideología*, *i.e.*, tratar de conformar el *entorno* a las particularidades autodestructivas de la *líder*.

Todo lo anterior aporta explicación al título de la obra, único de la autora con una referencia explícita al espacio-tiempo. “Once Upon a Time”, la fórmula de inicio de los cuentos populares anglosajones, traslada la historia al no-tiempo del universo imaginario que reclaman las protagonistas, al tiempo que aporta una simbología atemporal, un modelo ejemplar en aras de lograr *exportar* la *ideología* de la obra. A ello se le suma el contexto histórico que se demarca con “West”, espacio que el imaginario colectivo relaciona con lo violento, los duelos, con personajes cuya forma de vida es la *filosofía del gánster*:

El western, como género, es el lugar del exceso, el lugar del amor, del odio y de la venganza, es el lugar de lo trágico, de la forma trágica, es decir el lugar de la muerte violenta. El western es por tanto un espacio shakespeariano. El western es un espacio absolutamente estilizado donde la

naturaleza humana es expresada mediante la violencia, y gracias a esa violencia asistimos a una explicación más profunda de las pasiones humanas, de los verdaderos motivos del hombre. En West Asphixia todos aman y odian demasiado. (Liddell, 2002e).

La “Asphixia” intensifica la categoría del Western.

Por tanto, la obra niega el *espacio/tiempo hipotético* –el “representado”–, por un intento de no-tiempo que conduzca al *ideal*, al Mito que aspira a representar la esencia de lo humano que Liddell plantea como *axioma apocalíptico* y formaliza en el *espacio/tiempo real* espectáculo.

La ausencia de acotaciones escenográficas y la multiplicidad de *espacios hipotéticos* evocados, señala también el diseño del texto dramático bajo una visión performativa del Teatro propia del *TDT*, en el que el *espacio real* de la representación queda supeditado a la plástica de un *espacio* cerrado y acotado bajo un código formal, el de la *estrategia del exceso* que toma como principal *factor estético* el juego de muñecos de las fotografías de Diane Arbus y los trabajos gráficos de Henry Darger.

En conclusión, todo trabaja para generar una fuerte impresión en el espectador en el aquí y el ahora de la representación, en un intento de *agresión* directa casi en la ruptura con la ficción.

IV. 2.4.B. EL CORO TRÁGICO Y LA COTIDIANIDAD DEGRADA

Al igual que en *El Matrimonio Palavrakis, Once upon...* presenta una estructura de Tragedia Clásica, creada con elementos actuales deformados. Respecto a su predecesora, ésta elabora más el uso del Coro, conformado por los personajes entrevistados: JONÁS, DR. TAYARA, SRA. ALOPARDI, OLIVIA y el PROF. KUBELKA.

El Coro es el primer ámbito de resonancia emotiva de la peripecia escénica, situado entre los grandes héroes a los que afecta la catástrofe, y los espectadores afectados por la catarsis trágica de la compasión y el terror. Con su comentario sentencioso, limitado en ocasiones, el Coro aporta su mediación a la recepción de los temas patéticos. En cierto modo los espectadores conectan su sentir con la visión dramática del Coro, que sirve de elemento de unión y de distanciamiento con el mito dramatizado. [...] Como las jóvenes fugitivas que forman el Coro de las *Suplicantes* de Esquilo, su destino está ligado al resultado de la acción dramática. (García Gual en Esquilo, 2000: 256).

Este cita, referida a *Bacantes* de Esquilo, explica el uso de los personajes entrevistados. Atendiendo a ello, se identifica cada una de las partes en que se ha dividido la obra, con sus análogas en la Tragedia Clásica: ORACIONES correspondería al *Prólogo*; la

Entrevista 1 TESTIMONIOS, a la *Párodos* del Coro; las Secs. a los Episodios; las entrevistas de la 2 a la 8 serían los *Stásimon en Commos* entre el Coro y la escena; la Entrevista 9 y el Epílogo FINAL, equivaldrían al *Éxodo*. Dentro de un lenguaje actual, como es el del documental audiovisual, queda integrado un Coro Trágico a manera de testigos, actualizando el *género* de Tragedia. En ello, el aumento de *Episodios* y *Stásimon* respecto a la Tragedia Clásica adquiere un valor de aumento rítmico y de un *pathos* acorde con el *receptor* actual, mostrando un *suceso desastroso* por cada sec. y Entrevista de la obra –*estrategia del exceso*–. Desde el inicio de la *trama* transcurren tal cantidad de crímenes y acciones sexuales desproporcionadas que resultarían imposibles de asumir para el *género* del *drama*. Atendiendo a la estructura aristotélica de la Tragedia, *Once upon...* quedaría organizada de la siguiente manera:

La *presentación* de la obra daría cuenta de dos personajes que ponen a prueba al *entorno*, a manera de juego imitativo de su ídolo SIMÓN, pensando extender así su *perspectiva vital*, el “error” aristotélico→

→el *nudo* se sitúa justo a la mitad de la pieza (Sec. 6), cuando las niñas han perdido el control de ese *entorno*→

→y la *resolución* aparece con la predicación del manicomio (Sec. 11), en el que la *peripecia* de la renuncia de REBECA, supone la *anagnórisis* de NATACHA: descubrir la *transindividualidad* de su vida y la imposibilidad de reintegrarse en el *entorno social* tras los crímenes recorridos, quedando abocada al suicidio como única forma de *katarsis*://

Si se observan de manera independiente, en cada una de las situaciones de la pieza se evidencia la cotidianidad degradada:

dos niñas jugando en un parque acaban ejecutando una exhibición pornográfica; las visitas a una abuela abandonada se transforman en juegos eróticos e incitación al crimen; el amor platónico de un adolescente es manipulado para mutilarle a sangre fría; el patio de recreo de dos adolescentes se trasladada a los alrededores de un centro psiquiátrico; la separación de dos amigas por vacaciones deviene en una relación

epistolar a vida o muerte; y la pederastia es motivada por la víctima y no por el verdugo.

A nivel léxico, el vocabulario pornográfico y sangriento es utilizado cuantitativamente como si fuera el cotidiano. Por segunda vez en *El Tríptico de la Aflicción*, la *estrategia del exceso* empleada por Liddell busca sobrepasar los límites del receptor, produciéndole (a) el distanciamiento, (b) el abandono de la sala teatral o (c) la asunción de la doctrina apocalíptica defendida, la *identificación de motivos*. (a) puede conducir a (c), mientras que (b) es utilizado por los afines para corroborar la doctrina apocalíptica, al interpretar la fuga de espectadores como el intento de rechazo hipócrita a la *naturaleza* monstruosa que la obra de Liddell defiende como *Ley determinista*. Por tanto, la *katarsis* se plantea al espectador bajo una *dialéctica* blindada con el *dogmatismo invulnerable* propio de los idealistas (Popper, 2006: 257). El rechazo a la *ideología* allí presentada (b), sólo puede conducir a una *síntesis*: la *transindividualidad* de los personajes criminales de la obra que rechazan verse desenmascarados. Siguiendo la *dialéctica* de Hegel en su interpretación de lo trágico, Liddell construye sobre la base de que

Lo trágico, originariamente, consiste en que ambas partes opuestas, tomadas en sí mismas, tienen cada una su derecho. Pero por otro lado, no pudiendo realizar lo que hay de verdadero y positivo en su fin y carácter más que como una negación y violación de la otra fuerza igualmente justa, pese a su moralidad, o más bien en razón de la misma, se encuentra forzada a caer en culpa. (Hegel, 1984: 72).

IV. 2.5. ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA: LA NECESIDAD DE SUBLIMACIÓN

Esta obra presenta una analogía similar a la anterior, pero ampliando la perspectiva a más colectivos sociales. NATACHA *reacciona* con afán destructor frente un *entorno* aparentemente adecuado pero que, poco a poco, ella va pervirtiendo para demostrar que el resto de ciudadanos son tan criminales como ella, con el fin de convertir su tesis en universal. Su evolución, por tanto, consiste en demostrar el *axioma apocalíptico* hasta plantearlo como *naturaleza humana* con sentido *historicista*, *i.e.*, llevar a término sus consecuencias lo antes posible: *borrar completamente el Lienzo* y así abrir las puertas a un nuevo *ser humano* y *sociedad ideales*.

Para llevar a cabo este objetivo, activa dos vías de acción.

1. La primera e imprescindible es de la constituir un *módulo ideal* desde el que formalizar un *sistema* personal, que responda a las particularidades *radicales* de su *Yo Individual* y que le facilite *sostenibilidad*. Dada su edad adolescente, hasta el final de la obra no consigue que su *módulo marginal* pase del terreno imaginario al *espacio físico*. Para ello NATACHA desarrolla
 - (a) la absorción de un *símbolo mágico* como SIMÓN el parricida que le otorgue el *idealismo* metafísico que justifique su proyecto frente a cualquier refutación *racional*;
 - (b) la simbiosis y adoctrinamiento de REBECA;
 - (c) el aprendizaje parasitario con la SRA. ALOPARDI para aprender técnicas de subversión;
 - (d) la *solidaridad negativa* y mitificación de los enfermos mentales con el fin de *persuadir* del *humanitarismo* de su causa y *sublimarse* a sí misma como perteneciente a una estirpe (raza) de enfermos mentales.

Para dar una coherencia colectiva a su reacción subjetiva, la *líder* recurre a la *ceremonia* como forma de racionalizar lo *irracional*. Los *juegos rituales* que la conforman cobran sentido de *resistencia* frente al *entorno* siempre cambiante que las protagonistas no logran gestionar.

A su vez, esta *ceremonia* se expande tanto en la convención de la fábula, como en la formalización estética del espectáculo. Asimismo, toda la “pasión” desmesurada en la relación entre las amigas, y la *ideología* defendida, posee el mismo sentido de *resistencia*.

2. Una vez constituida la primera vía de acción, comienza la de *subvertir* el *entorno* y establecer el *idealismo* que contradice la realidad, la *negación* absoluta como regla. Ello se realiza mediante una vía *negativa*, una pseudo-mitología sadomasoquista. Ante la incapacidad para desarrollar su *Yo Individual* en una familia integrada, NATACHA trata de transformar el *entorno* a su semejanza. «Debéis ser el dolor mismo. ¡Devorados, roídos, deformes, incompletos, como si os hubiera entrado por la boca

una legión de ratas!» (p. 127) predica. Por tanto, lo que persigue es *el éxito de su Yo en tanto que Yo*. Finalmente consigue su objetivo destruyendo el *entorno* y generando un universo creado a su imagen y semejanza.

Una vez logradas las dos vías de acción, se encuentra con la *insostenibilidad* de un proyecto que sólo conduce a la autodestrucción. Incluso REBECA, su principal aliada, crece, se hace adulto y sueña con *integrarse* adecuadamente en el *entorno*.

Con la pérdida de REBECA, NATACHA se ratifica en su visión *transindividual* de la *naturaleza* criminal del ser humano (el *axioma apocalíptico*), aunque acepte su fracaso en la lucha *idealista* por un mundo y un ser humano *ideal* sin *mediación* alguna. Sin embargo, a pesar de su fracaso, defiende su tesis culpabilizando al *entorno* y evadiéndose de toda *responsabilidad*, tanto a ella como al resto de criminales, culminando como una suerte de *heroína* sacrificada por algo superior a sí misma, pero que nadie logra alcanzar, a semejanza del *testigo de la verdad* kierkegaardiano.

El recorrido de NATACHA resulta análogo al de la anterior protagonista, la propia autora y las tesis apocalípticas que defiende. Toda su *filosofía oracular* parte de una reacción frente a un *entorno* que no logra manejar, y frente al que impone una reivindicación de sí misma mediante la *persuasión* de la *transindividualidad* de su *Yo*. Esto encuentra en el público una recepción positiva debido a idénticos factores que *El Matrimonio Palavrakis*. El *pesimismo* hacia lo humano, la falta de *perspectiva vital* y su *radical* carga crítica contra la institución familiar, exoneran al *Yo Individual* de toda *responsabilidad*: no hay nada que hacer frente a la *naturaleza* del ser humano salvo la destrucción total.

Esta *ideología* resulta atrayente y aporta una *respuesta significativa* a las generaciones de finales del s. XX que ven frustrada su *perspectiva vital* frente a un *sistema* en continuo cambio, que no son logran gestionar y al que no consiguen adaptarse, produciéndoles una *tensión* que el *axioma apocalíptico* y el *idealismo radical* disminuye, liberándolos de su *responsabilidad* frente al *entorno* determinado.

IV. 2.6. OBRA GRÁFICA: EL CUADERNO DE LA CRUELDAD

A continuación se adjunta el material inédito que facilitó la autora para la realización de esta tesis: *EL CUADERNO DE LA CRUELDAD*, un collage narrativo que Angélica Liddell compuso parejo a la escritura de *Once upon a time in West Asphixia* y que ilustra varias situaciones de la obra.

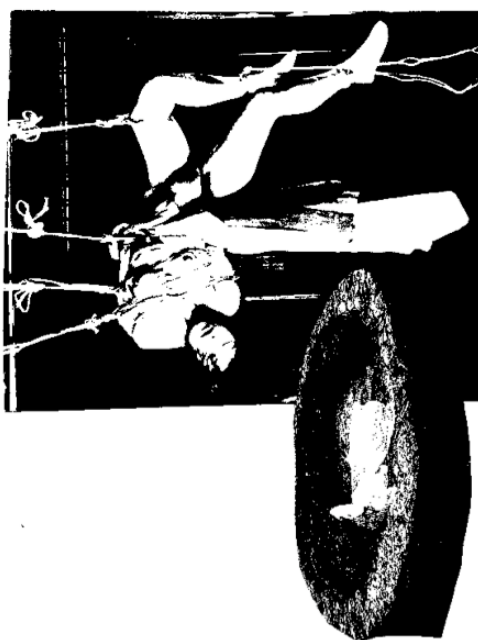
En ellos, los *motivos* son los mismos a los aludidos en el análisis: el ser humano reducido a *materia putrefacta*; la exaltación de la deformidad; la tortura y el crimen como medios de conocimiento; y la acusación a la *sociedad* fruto de la *naturaleza* humana de índole criminal.

El sexo se presenta como instrumento de agresión y subversión que si se vincula con la fertilidad es para que remita a la putrefacción, el crimen y la muerte.

Hay dos desnudos, el de una anciana –símbolo infértil que relaciona la sexualidad con la degradación física–, y el de una niña huyendo de la guerra –símbolo de la procreación como la entrega de un ser humano a la destrucción y el dolor–. Esta preponderancia de actividades sexuales violentas y elementos *subversivos* no buscan la crítica para la mejora del *sistema* sino la demostración de que el *axioma apocalíptico* es resultado de la *naturaleza* humana y, por tanto, a esta sólo le queda la autodestrucción atómica – como ilustra la imagen 18º– para erradicar la especie y dar pie, quizás, a esa nueva era del ser humano *ideal*.

ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA
O HIJOS MIRANDO AL INFIERNO
CUADERNO DE LA CRUELDAD

Por Angélica Liddell



PRELUDIO
Las adolescentes medio desnudas
Torturándose
Rodeadas de cristales rotos
Como mujeres de Araki
Frente a la foto del ídolo
Simón
El santuario de Simón
Natacha y Rebeca
Entonan sus oraciones
PROTÉGENOS SIMÓN
AFÉITANOS HASTA LOS HUESOS
Y GRABA EN ELLOS LA INTELIGENCIA
OHÍ SIMÓN



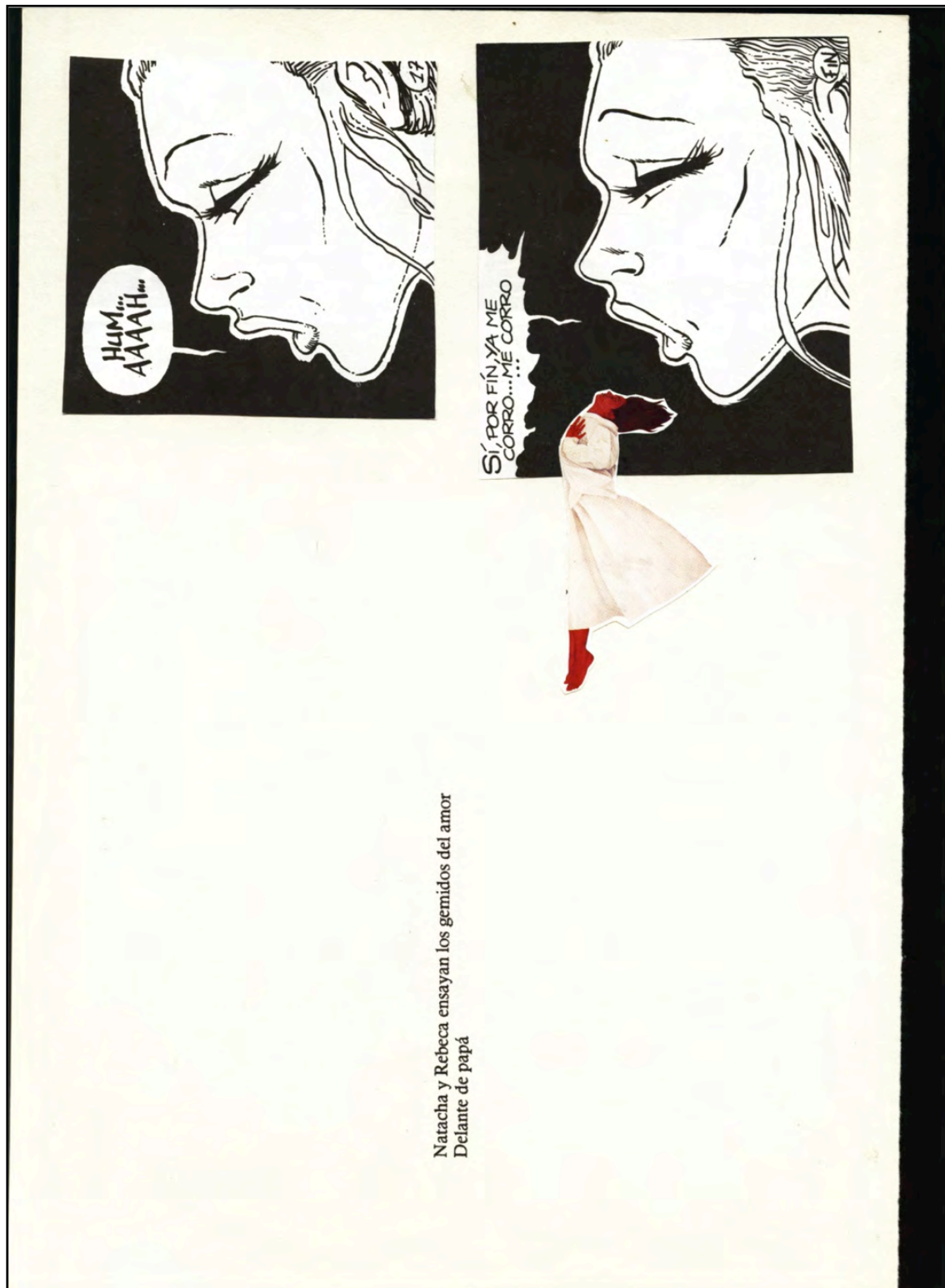
La canción del cementerio
Durante el entierro de Simón
Llueve
Y dice Olivia
PARECIAN MURCIÉLAGOS
CON ESOS PARAGUAS NEGROS

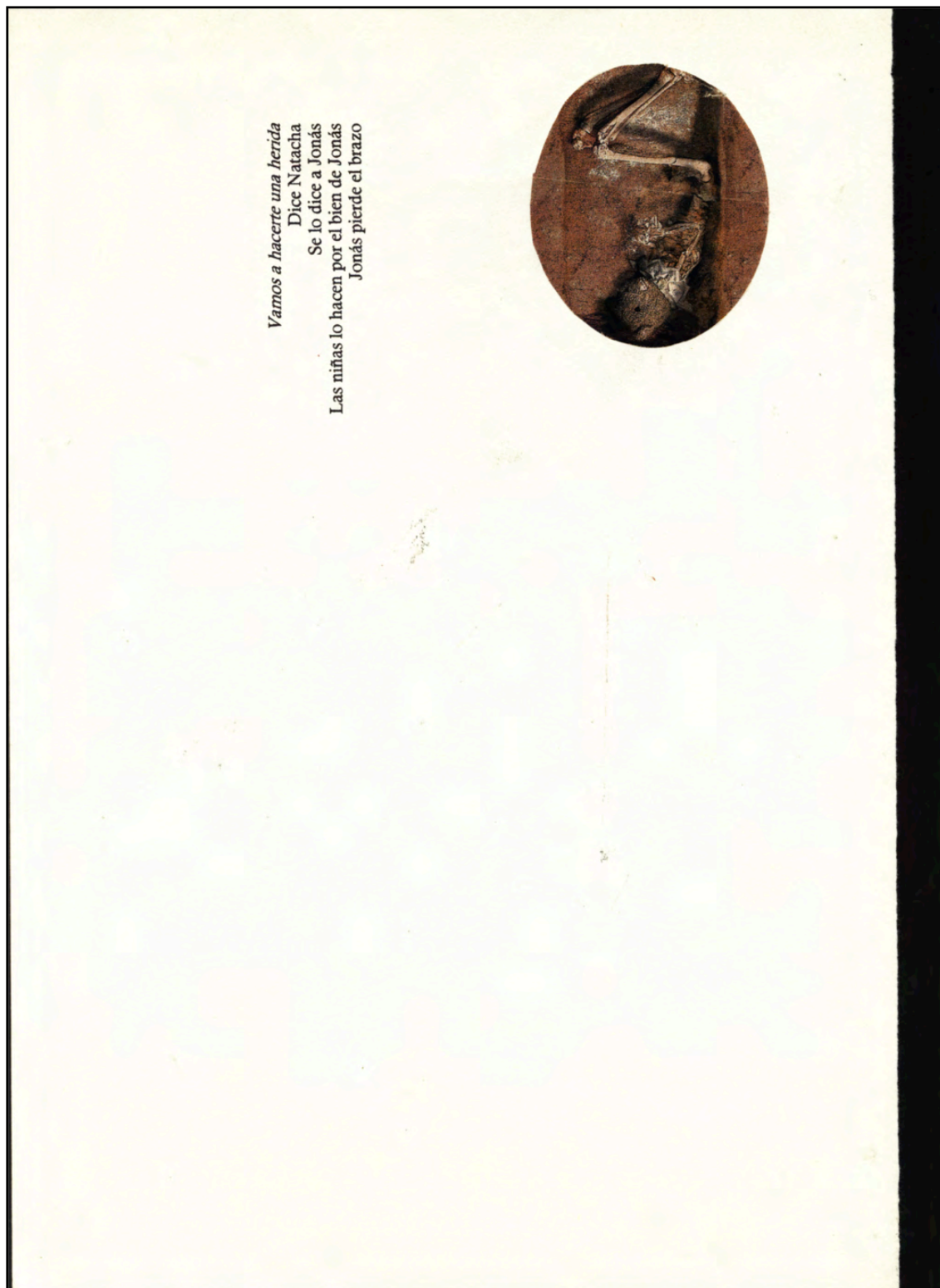


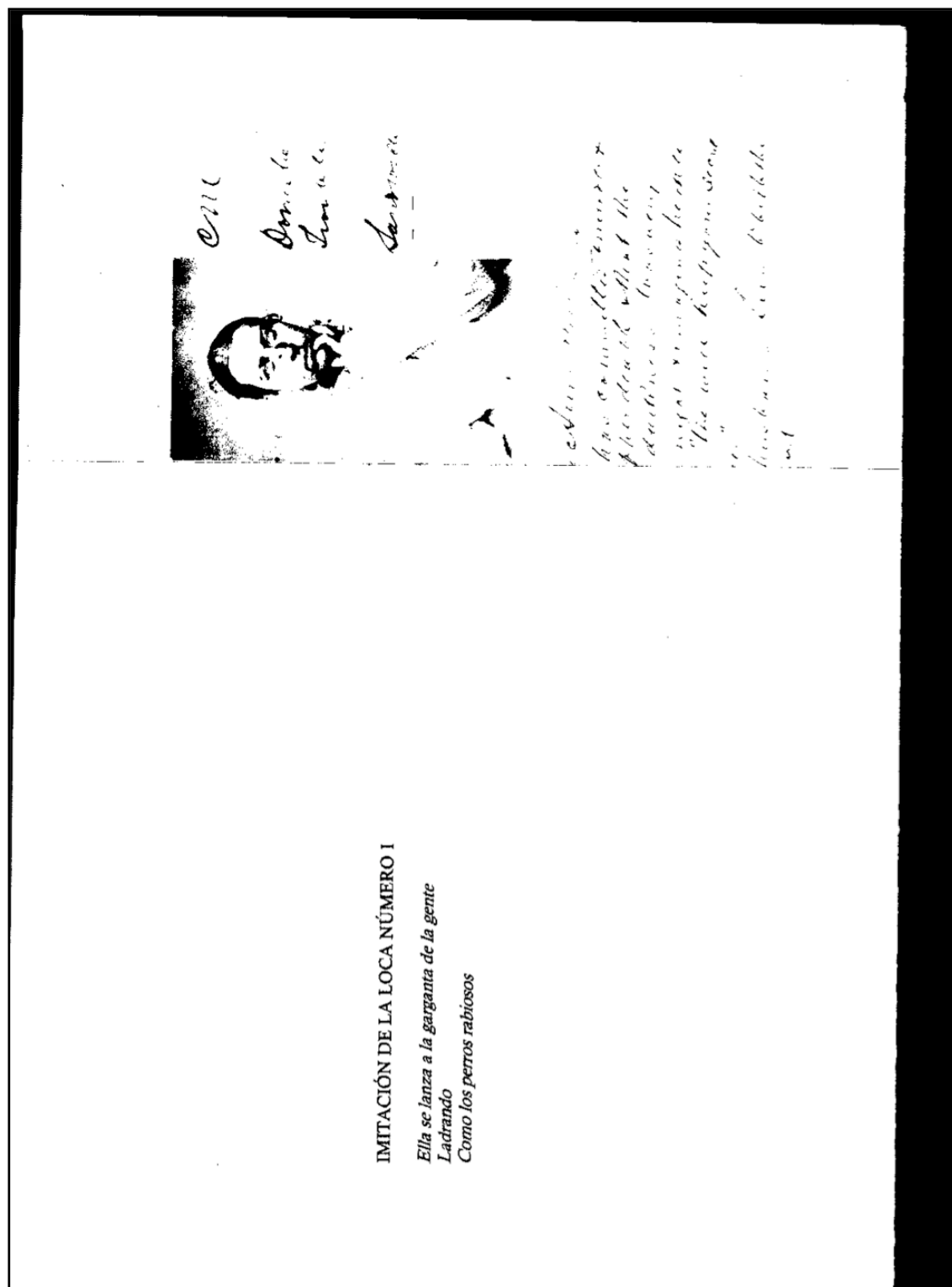
Las niñas despedazan al perrito de Jonás
Y lo colocan cuidadosamente
Sobre las vías muertas del tren
Y dice Jonás
Yo es tábá enamorado, enamorado de las dos.
Un día me llevaron a una vía muerta.
No pasaban los trenes desde hacía años.
Pero ellas decían que acababa de pasar uno.
Y el perro estaba, era mi perro.
De repente había un perro sobre los raíles del tren,
partido por la mitad

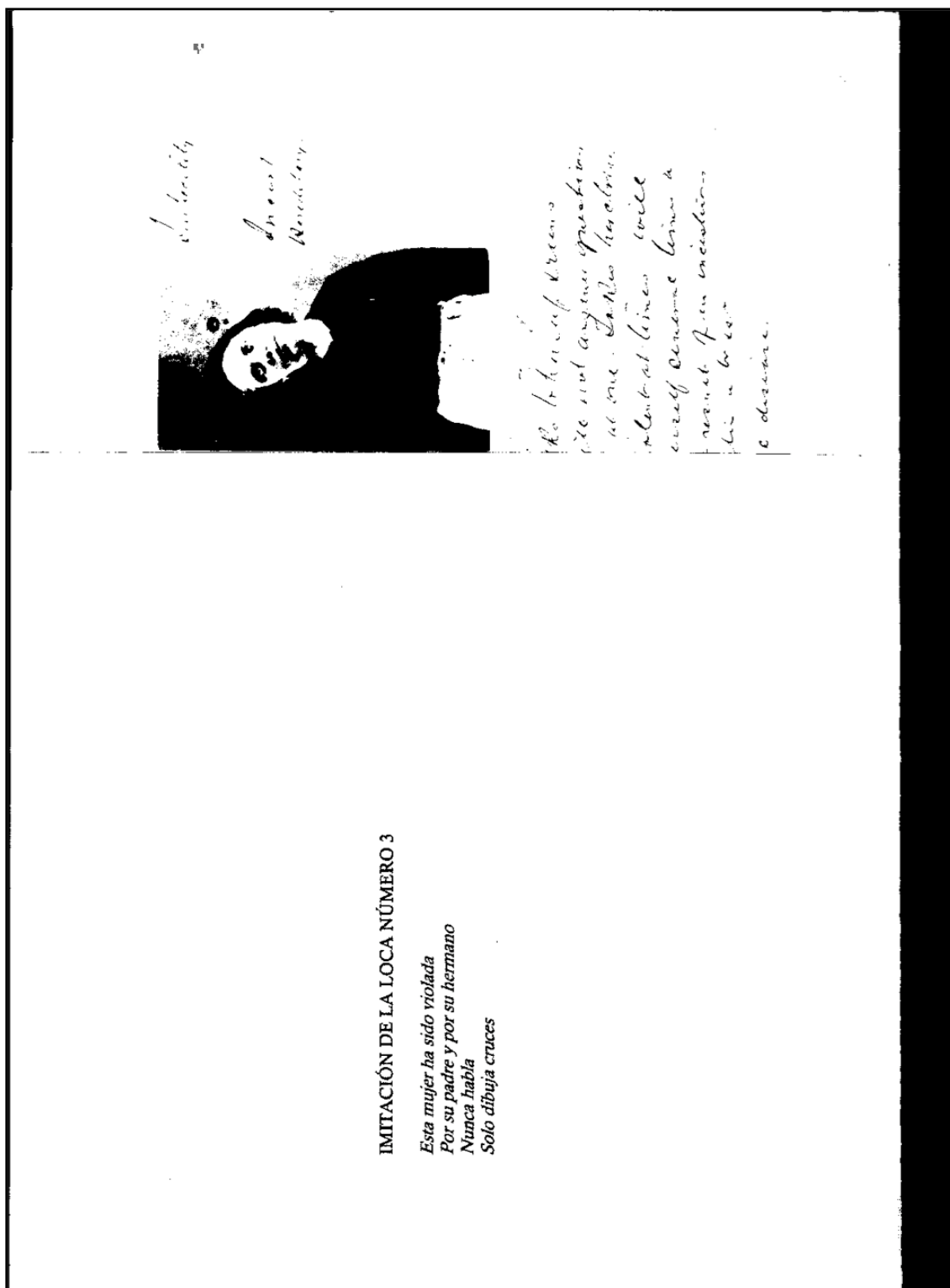
Las niñas descubren la sexualidad
Gracias a los relatos pornográficos
De la abuela Alopardi
La corrupción de Natacha y Rebeca

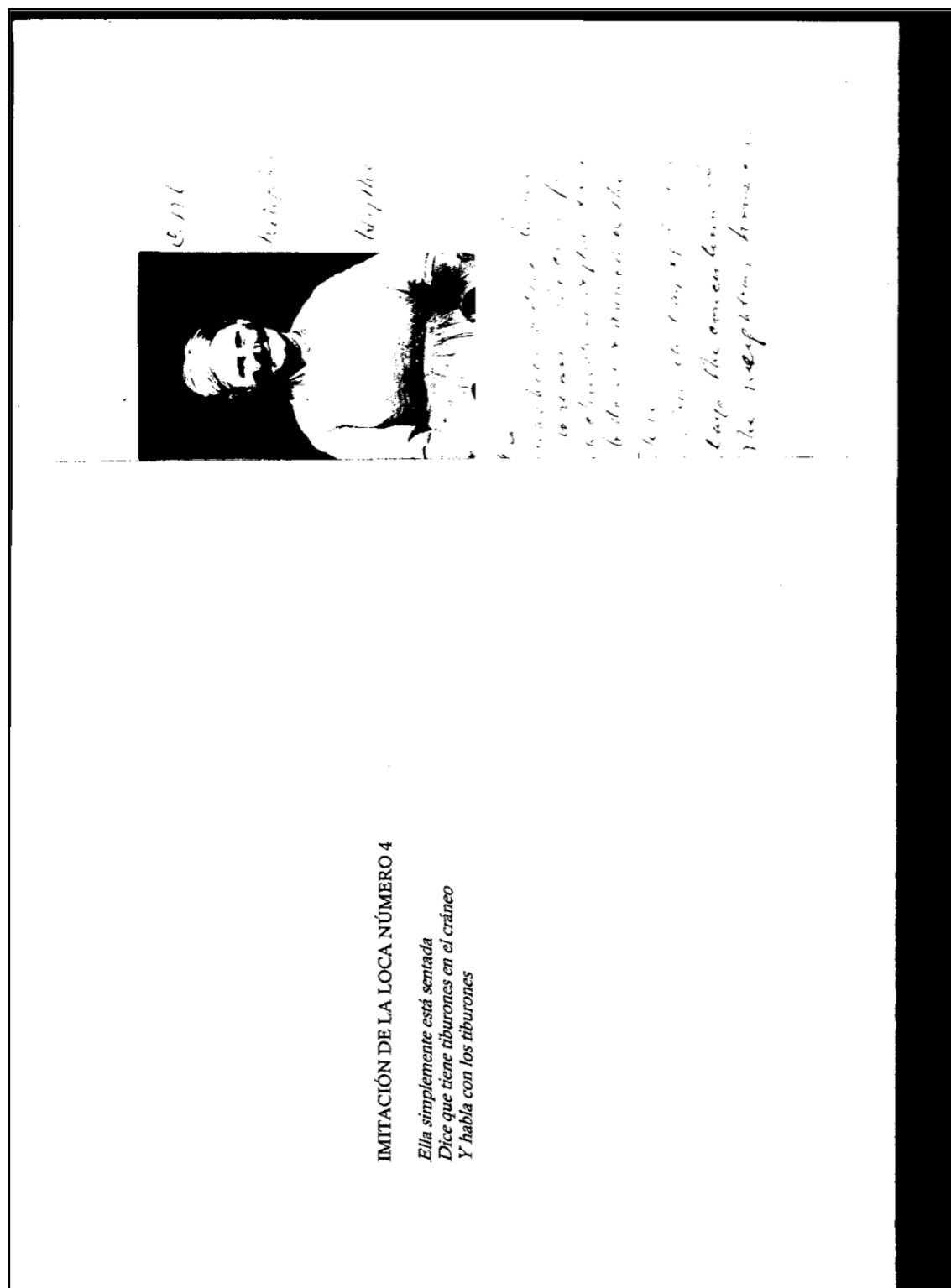


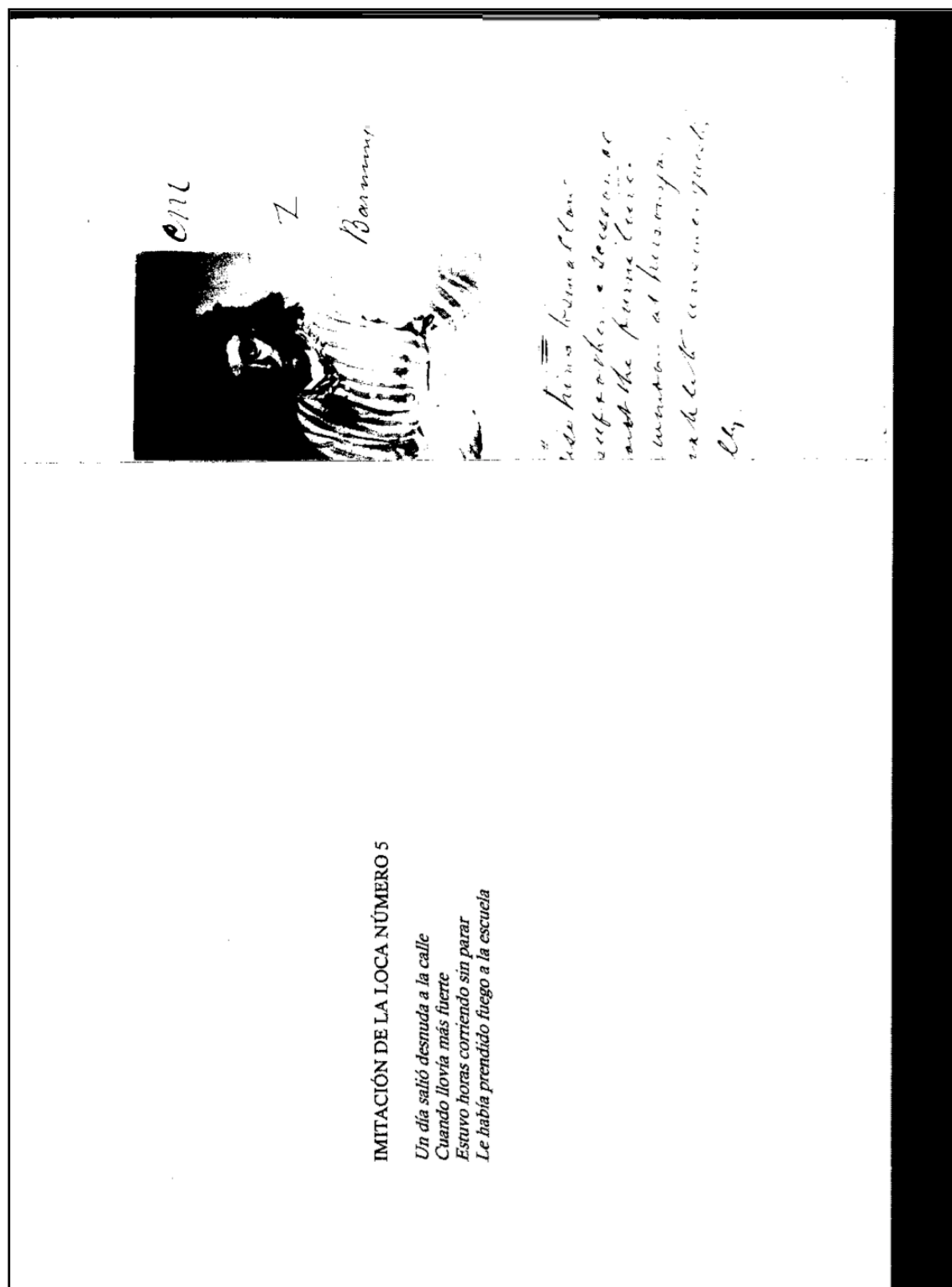


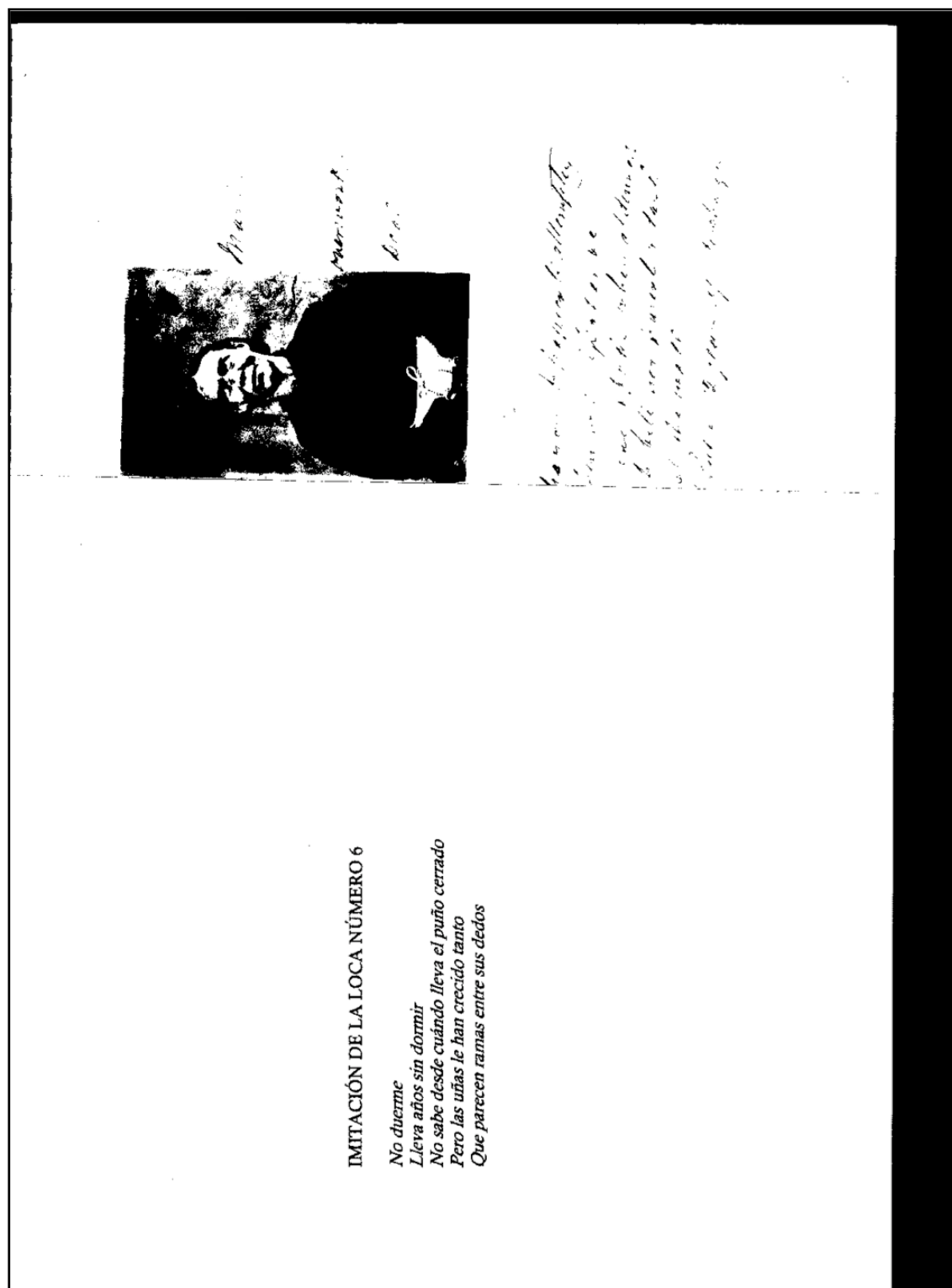










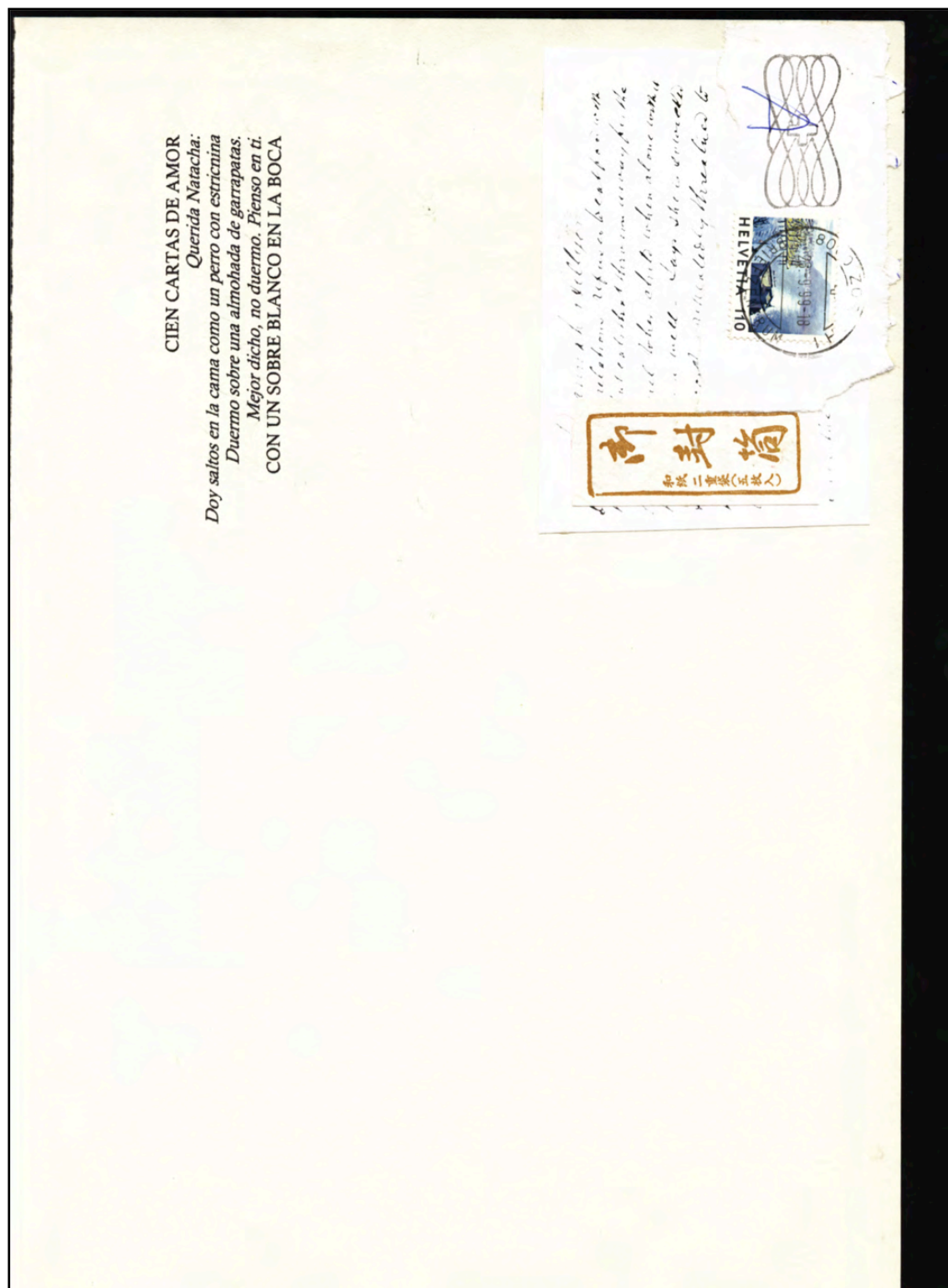


IMITACIÓN DE LA LOCA NÚMERO 6

No duermo
Lleva años sin dormir
No sabe desde cuándo lleva el puño cerrado
Pero las uñas le han crecido tanto
Que parecen ramas entre sus dedos

LLEGA EL VERANO
Natacha y Rebeca se despiden
Cincuenta días separadas
Se abrazan sobre la tumba de Simón







Natacha y Rebeca se burlan de Jonás
Y dice Rebeca:
Si odiaras a tus padres
te crecería tanto el brazo
que podrías comprar regaliz sin salir de casa
sólo con sacar el brazo por la ventana
y meterlo en la tienda



El doctor Tayara les regala una camisa de fuerza
Y dice el doctor:
*Allí estaban de nuevo encaramadas sobre el árbol,
extáticas, concentradas en cada uno de los locos.
Se les notaba un cansancio, un profundo malestar,
una amargura recóndita.
Su anormalidad era perfecta, como un diamante.*

JUEGOS PORNOGRÁFICOS CON LA ABUELA ALOPARDI.

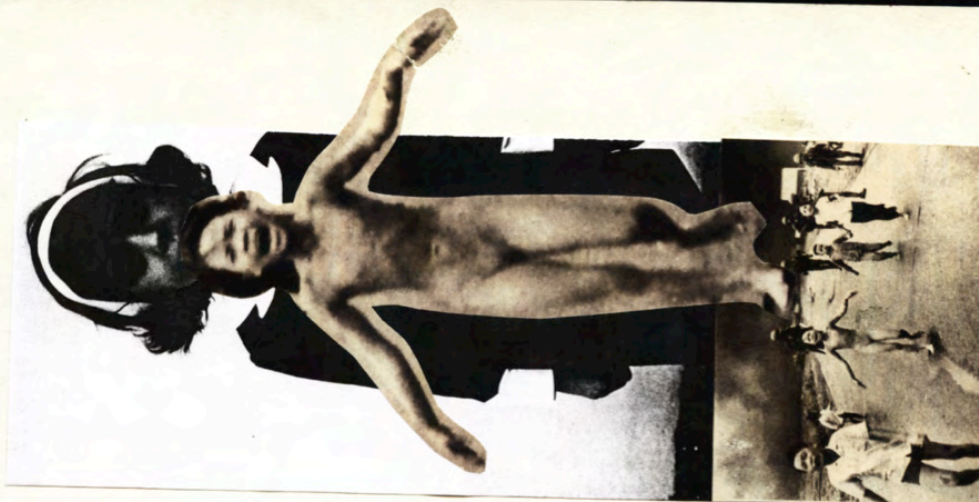
*Y la abuela dice:
Se disfrazaban con la ropa de Simón, me sacaban a bailar, me desnudaban.
Ellas hacían de hombre y yo de mujer. Ellas hacían de Simón y yo de abuela.
Era un juego, solamente un juego.*

NATACHA Y REBECA CON LA BOCA LLENA DE CIGARROS ENCENDIDOS





Las niñas comienzan a dar discursos.
A las puertas del manicomio.
Cientos de niños las escuchan.
Y dicen:
*Escuchad, escuchad, porque esto es importantísimo.
Hemos nacido del lomo de una serpiente
Hemos sido fecundadas por nuestro propio dolor
Por un esperma enfermo y ardiente
Hemos nacido de nuestro propio cerebro infectado
De la gran vagina de nuestro propio cerebro infectado
Somos hijas de la enfermedad
Porque la enfermedad es necesaria para alcanzar la lucidez
Y yo os pregunto
¿Quién es entonces nuestro padre?
¿Quién es entonces nuestra madre?*



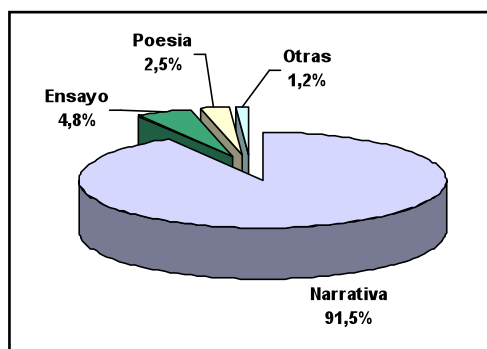


IV. 3. HYSTERICA PASSIO

IV. 3.1. DATOS DE LA OBRA

IV. 3.1.A. CRONOLOGÍA

Angélica Liddell no tomó la decisión de escribir una trilogía hasta finalizar la redacción de *Once upon a time in West Asphixia* en el 2000. Sin embargo, la composición de esta tercera parte aún tardaría dos años más. Cuenta la autora (Liddell, *Entrevista personal*, 2007) que durante el año 2002 sufrió una grave crisis personal y profesional que tuvo como consecuencia un tratamiento psiquiátrico. Aunque aquel año Madrid contase hasta con tres textos suyos en cartelera (*Vid. supra*), Atra Bilis no lograría el reconocimiento que Liddell esperaba. A punto estaban de cumplirse diez años desde que fundase la compañía y tampoco habían logrado ninguna de las subvenciones estatales. Los únicos ingresos de producción provenían de los ahorros que la propia autora y su socio, Gumersindo Puche, aportaban con su salario de animadores en el parque temático de Port Aventura. De igual modo, en su faceta de escritora, tras más de una veintena de textos teatrales y dos subvenciones de «Ayuda a la escritura de textos teatrales» de la Comunidad de Madrid, ninguna editorial había querido publicar sus obras y lejos quedaba ya aquel *Leda* (1993), publicado por el Ministerio de Cultura, si bien hay que tener en cuenta que el sector editorial teatral de 2002 logró sólo un 1,2% del total de venta de libros de literatura, cantidad en la que además entran otras corrientes de literatura, de ahí que la situación de Liddell no fuera muy diferente de la del resto de sus coetáneos.



Hábitos de lectura y compra de libros en España. Año 2002.
(Federación de Gremios de Editores de España)

De *El matrimonio Palavrakis* sólo había logrado cuatro funciones, a pesar de que en un periódico de tirada nacional como *ABC*, un compañero de estudios la elogiara en estos términos: «en la primera línea de la escritura actual» (*loc. cit.*). Como reacción, Liddell viviría un periodo de escritura compulsiva en el que culminaría su evolución artística con aquella pauta de «insistir en el error y pulirlo hasta convertirlo en estilo» (1998b) que se marcara años antes tras el varapalo de las críticas negativas.

Sin embargo, como *reacción* a esta «grave crisis», Liddell desarrolló en el 2002 un estado de creación compulsiva que afianzaría definitivamente su obra y su carrera. Además de dirigir e interpretar *Once upon a time in West Asphixia*, aquel año redacta de forma simultánea cinco textos para teatro –*Hysterica Passio* (2004c), *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim* (2003a), *La Pecatriz*²⁵, *Qué feliz soy en mi tienda china! De blanco a blanco* (2002b)²⁶ y *Lesiones incompatibles con la vida* (2003b)–; el poemario *Los deseos en Amherst* (2007f), la producción, dirección e interpretación del montaje *Once Upon a time in West Asphixia*, una recopilación de *Cuentos* (2002c)²⁷ y la actuación en dos montajes de Mateo Feijóo: *Ala Marlón* y *Las Condenadas*, adaptación de su obra de teatro *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas* (1996). De ese año, los únicos tres textos conservados mantienen un mismo universo simbólico, ejerciendo incluso de inter-textualidad entre ellos. Su redacción llevará a la madurez la *estrategia artística* de Liddell, abriendo la puerta a lo que posteriormente se convertirá en su principal arma, el Ditirambo (*Vid.* Cap. IV. 7.4.B) de sus creaciones desde el estreno en 2003 de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2005), pasando por sus textos sin estrenar como *Belgrado* (2008a) o el último hasta la fecha *Ping Pang Qiu* (2013). Si bien, de todas las obras de aquella época, *Hysterica Passio* es la que mejor compendia todos los aspectos de lo que Hartwig vino a llamar *exceso* y que acontece, tanto en lo representado, como en la representación (Hartwig, 2005: 213).

²⁵ Según la entrevista mantenida con el productor Mateo Feijóo (Feijóo, 2008), colaborador de Angélica Liddell en diversos proyectos, *La pecatriz* fue escrito para desarrollar el proyecto de producción final del propio Feijóo en el curso 2002 del Instituto de Tecnología del Espectáculo de Madrid. A pesar de la confirmación de su existencia, *La Pecatriz* no nos ha sido facilitado ni por Feijóo ni por la propia Liddell.

²⁶ Texto del que tenemos constancia en el CV que acompaña a la publicación de *Haemorroísa* en la revista *Ophelia...*

²⁷ De esta recopilación de cuentos inéditos la autora nos facilitó únicamente cinco de ellos: *Déjalos hervir*, *Zapatos como tumbas*, *Terror y caramelos*, *Todos murieron en agosto* y *Una fina lámina de tierra*.

IV. 3.1.B. RECEPCIÓN

Hysterica Passio se estrenó el 22 de febrero del 2003 dentro del «Ciclo Perfil: Angélica Liddell» del festival Escena Contemporánea 2003 con la siguiente ficha técnica:

Intérpretes: Leonardo Fuentes, Gumersindo Puche, Angélica González.
Escenografía y vestuario: Angélica González.
Iluminación: Oscar Villegas.
Banda sonora: José Carreiro.
Dirección: Angélica González.
Producción: Atra bilis teatro, Iaquinandí S.L. (2004c: 134).

Sólo tendría dos funciones, con una crítica en la revista *Reseña*. Esta crítica coincidiría con la recibida por su anterior trabajo (López Mozo, 2003) al entender su intento por demostrar el *axioma apocalíptico* y la *transindividualidad* del *Yo Individual* de Liddell mediante la *ceremonia*, propuesta en la que cada elemento servía para configurar un universo cerrado en sí mismo, sin que se pretenda la mejora de la problemática expuesta:

[...] la obra, no exenta de aliento poético y con momentos de gran belleza plástica, transmitía al público las angustias de Angélica Liddell [...] sin invitarle a reflexionar y sin demandarle respuesta porque ni la quería ni la necesitaba. Le convertía, así, en convidado de piedra de una pornográfica y expresiva ceremonia. [...] Aunque el tema es de interés general, no lo es en los términos en que lo plantea ella, pues lo hace desde una perspectiva personal y una experiencia que muy pocos comparten. Tal vez ahí resida la falta de sintonía con el público y la ausencia de emoción. [...] La presencia de los objetos no es gratuita. Todos cumplen alguna función. Pero su acumulación conforma una escenografía recargada. [...] (López Mozo, 2003: 12-13).

De esta crítica sólo queda subrayar el error de presuponer que Liddell pretendiera reflexionar o demandar una respuesta del *receptor*, cuando la obra en sí misma persigue evidenciar la imposibilidad de toda respuesta y la aceptación de este *axioma*.

Dos años después de su estreno, *Hysterica Passio* sería publicada en *Acotaciones* (*Revista de Investigación Teatral*) n°12, a la que le seguirían una edición bilingüe al portugués en la revista virtual *Incomunidade* n° 4 del 204, otra en papel en la Editorial Alarcos de Cuba en el 2005 y una traducción al francés en ebook dentro de la web del *L'Atelier Européen de la Traduction* en 2007, todas ellas sin ninguna variación de la primera publicación en *Acotaciones*, edición que se utilizará para este análisis. Posteriormente entraría en la edición de Artezblai ya mencionada.

IV. 3.1.C. ANTECEDENTES

En el dossier de *Información sobre el Tríptico de la Aflicción* (2002e), Angélica Liddell señala los referentes de *Hysterica Passio*: «la Lola Montes de Max Ophüls y el Hipólito de Eurípides». De la primera tomará el estilo narrativo del espectáculo y del segundo la metáfora, aunque de forma invertida, como se verá en el apartado de Estructura Explicativa.

Como escribe Vidal, ya en el título se sintetiza el objetivo de la pieza: identificar el Mal del hombre con la maternidad y en consecuencia con la procreación de la especie, al tiempo que persuadir –al igual que ocurrirá en *Lesiones incompatibles...*– en separar el sexo de la procreación, trasmutándolo en un fin en sí mismo al que se añade la cualidad de violencia que el *marginal liddelliano* propone como *Ley Natural*.

Hysterica Passio alude a la transformación que sufre el personaje del *Rey Lear*, a través de la cual une la histeria a la madre al origen. La *Hysterica Passio* en el *Rey Lear*, alude al sufrimiento que produce un amor abrumador. Se refiere al amor como el sentimiento capaz de redimir y transformarlo todo en emociones benignas. Según la teoría de Freud, el término se refiere a la histeria, que proviene de *hysteron*, del griego útero. Se considera una enfermedad del útero, por lo que la histeria ha estado desde su origen ligada a la naturaleza femenina. La histeria femenina era una enfermedad que afectaba a mujeres que sufrían privación sexual, tales como monjas o viudas. En el caso de las monjas o viudas se curaba con un masaje pélvico por parte de una comadrona hasta que éstas llegaban al orgasmo; si la mujer estaba casada, se le prescribía que mantuviese relaciones sexuales y si la mujer estaba soltera se le aconsejaba el matrimonio. Se conocía como “mal de la madre”, se producía dada la fuerte represión sexual de las mujeres en la época, donde se consideraba el sexo como mecanismo cuyo único fin era la reproducción, sin que hubiera cabida en él para el amor. Las mujeres sufrían traumas al verse obligadas a negar su deseo sexual porque no era respetable. El mal empezaba en el útero y terminaba en el pecho, produciendo crisis nerviosas, agitación, asfixia y dificultades respiratorias. Michel Foucault señalaba que Hipócrates y Platón consideraban “la matriz como animal viviente y perpetuamente móvil, imagen que representa la agitación incontenible de los deseos en aquellos que no tienen la posibilidad de satisfacerlos ni la fuerza de dominarlos.” (Foucault: 1961:83). Esta enfermedad con su correspondiente tratamiento fue desapareciendo en los primeros años del siglo veinte. (Vidal, 2010: 393).

En lo que a la trama se refiere, tres son sus influencias fundamentales: «Büchner, Hermann Broch y Emily Dickinson. A ellos les debo los nervios que atraviesan las frases.» (2003c). De Georg Büchner (1813-1837) será *Woyzeck* (Büchner, 1992: 185-206) el personaje que, a causa de las agresiones continuas de un Capitalismo tecnológico *radical*, termina enloqueciendo, asesinando a su esposa y siendo rechazado por su hijo. De Hermann Broch (1886-1951) se reconoce la influencia directa de su tríptico narrativo *Los sonámbulos* (Broch, 1992), un recorrido por la degradación moral, a base de traiciones, asesinatos y violaciones, a la que sucumben unos personajes

claramente representativos de la burguesía alemana que acabó desembocando en el nazismo.

De Emily Dickinson (1830-1886) (*Vid. Supra.*), se puede afirmar que vida y obra representan un continuo modelo para Liddell. En *Hysterica Passio* los personajes constituyen un microcosmos de crimen y depravación sin salir de los pequeños límites de una casa con jardín, situación inspirada en la clausura de Dickinson.

Aunque el dossier de prensa no haga mención a ello, en otro dossier, el presentado a la Comunidad de Madrid por Atra Bilis para la convocatoria de «Ayudas a la Producción Teatral 2003»²⁸, se encuentra un apartado de documentación adjunta titulado «Un caso real», en el que se insertan fotocopias de un reportaje completo sobre lo que la prensa internacional denominó «La Casa de los Horrores» (Rivera de la Cruz, *El País*, 2005). Este reportaje narra un crimen descubierto en 1994 tras la denuncia de una joven que pudo escapar del nº25 de Cromwell Street en Gloucester (U.K). En el jardín de aquel inmueble la policía encontró 20 cuerpos descuartizados. Los descuartizadores resultaron ser el matrimonio que había vivido allí durante 25 años, torturando, violando y descuartizando a sus propios hijos y otras víctimas que habían conseguido atraer hacia su hogar. Los primeros huesos que se encontraron en el jardín del inmueble fueron los de la primera esposa de Fred West —el asesino— y su hijo, fruto de aquel matrimonio. Posteriormente West volvería a contraer matrimonio con Rose Letts, quien acabó siendo su compañera y aliada de torturas, incestos, violaciones y descuartizamientos varios. Todo ello sería plasmado posteriormente en el libro *Felices como asesinos* (Burn, 2000) que Anagrama publicaría dos años antes de que Liddell escribiera la obra y que quizás le sirviera como guía. Sin duda, muchas son las similitudes de *Hysterica Passio* con esta novela documental, por lo que extraña el que Liddell no la mencionara como una de sus fuentes, aunque quizás fuera precisamente para evitar que su pieza fuera catalogada como adaptación de una novela, con el consecuente pago de copyright, además de incumplir las bases para solicitar la subvención de la Comunidad de Madrid. Pudiera ser así, o pudiera ser que Liddell no conociera dicha novela, aunque en este caso el

²⁸ Dossier Ayudas a la Producción Teatral 2003 para *Hysterica Passio* facilitado por la autora en el 2007 para la realización de este trabajo.

concepto de autoría queda completamente disuelto al tratarse de una historia verídica y muy documentada en prensa.

En todo caso, Angélica Liddell encontraría en los sucesos de los West una realidad que, en su *exceso*, *negaba* la misma realidad del *entorno social* del que formaba parte. En esta familia de *psicópatas* se plasmaba una *idealización* de la obsesión temática que hasta el momento había recorrido su obra: la *visión* del estamento familiar (*entorno privado*) como inicio de la «aflicción» del ser humano y, por ende, *mediación* primera de su *naturaleza* criminal.

En definitiva, toda la *mediación psicosocial* de la obra apunta a una *visión del mundo* apocalíptica, en la que el ser humano parece nacido para destruir, y la única opción vital es la creación un *módulo* que permita el aislamiento en un universo ensimismado.

IV. 3.1.D. RESUMEN DE LA OBRA

HIPÓLITO, en su madurez, narra al público la vida de sus padres: la enfermera THORA y el dentista SENDEROVICH. Tras un sangriento encuentro en la consulta debido a que un perro le había desfigurado la cara a SENDEROVICH, ambos personajes deciden casarse. Recién nacido HIPÓLITO, THORA ve frustrada lo que pensaba iba a ser un matrimonio de pasiones violentas, viendo como su perspectiva de libertad se cercena por el puritanismo veterotestamentario de su marido.

Todo cambia cuando, tras volver del entierro de su madre, THORA descubre que el viento ha desenterrado del jardín de su casa dos esqueletos: la antigua mujer y la primera hija de SENDEROVICH. Al comprender que la *naturaleza* de su marido es idéntica a la suya, el matrimonio da rienda suelta a una depravación sexual en la que no faltarán continuas violaciones a su hijo HIPÓLITO de tres años.

Cuando HIPÓLITO alcanza los doce años, decide ejecutar un plan de venganza contra sus padres. Lo inicia engañando a su madre con el fin de hacerle creer que su padre la está sustituyendo por otra mujer. Víctima del engaño, como venganza THORA denuncia a su marido, llevando dos esqueletos a la policía. Cuando SENDEROVICH regresa a su hogar, HIPÓLITO le anuncia que THORA se ha ido a la comisaría para denunciarlo, causando que SENDEROVICH se ahorque.

De regreso, THORA encuentran a su marido muerto y la policía desentierra del jardín los doce cuerpos de las doce esposas anteriores. Este descubrimiento acaba con la *perspectiva vital* de THORA, que no comprende por qué no la mató también a ella:

HIPÓLITO.- Thora siente celos de todas esas mujeres muertas
¿Por qué no la mató a ella?
¿No fue lo suficientemente hermosa para el asesino?
¿Qué pasó?
Thora se siente vieja y fea
Vuelve a ser virgen
Vuelve a escuchar a su madre diciéndole
THORA.- “Tienes el pelo de rata”. Nadie te querrá nunca. (p. 168).

El proyecto de THORA fracasa e HIPÓLITO termina la obra identificando al público con aquellos «monstruos» que acaban de ver representados.

IV. 3.2. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

La obra se divide en dos partes señaladas por la autora. Cada una de ellas consta a su vez de bloques separados por títulos en mayúscula que hacen las veces de acotación espacial, temporal, de atmósfera poética y de acción. Por ello, para el análisis se denominará a estos bloques diferenciados «Cuadros».

La primera parte consta de cinco cuadros de los cuales el Cuadro III aparece dividido en tres fases. La segunda parte consta de siete cuadros. Como en las anteriores partes del *El Tríptico...* la acción funciona en un *TDT*, ya que toda la obra está construida en torno al discurso narrativo de HIPÓLITO, que se dirige directamente al público, o interrogando a los otros dos personajes, THORA y SENDEROVICH, generando el enlace entre los *circuitos interno* y *externo*, que en esta obra ya no representarán *ficción* y *metaficción* en el orden clásico. Por la naturaleza narrativa del texto, también se modifica la forma de contabilizar el número de intervenciones, considerando salida, en el discurso narrativo de HIPÓLITO, cada vez que se modifica al *receptor* de la misma.

“PRIMERA PARTE” (151 intervenciones) [pp. 135-150]

CUADRO I (34 intervenciones) [pp. 135-136]: «DRAMATIS PERSONAE»

Todo el cuadro opera en el *espacio/tiempo real*. HIPÓLITO resume toda la obra bajo este título. Con una introducción en forma de cuento de Navidad –lo que enlaza con las anteriores obras de *El Tríptico de la Aflicción...*–, se informa de los *antecedentes* de sus

padres antes de conocerse: THORA encerrada con su madre y SENDEROVICH, viudo tras perder a su familia en un naufragio. A esto le siguen una serie de intervenciones cortas de los tres personajes –sin aparente sentido de causalidad–, a modo de salmodia coral. Estas intervenciones recogen una sucesión de fragmentos de lo que será el devenir de toda la obra.

CUADRO II (7 intervenciones) [pp. 136-138]: «PRODROMOS DE LA MASTURBACIÓN»

“Pródromos” es el malestar que precede a una enfermedad, lo que también alude a tiempo previo del parto, con lo que la depravación siguiente queda simbólicamente identificada con el proceso de dar la vida (*vida=muerte*). Con ello, este cuadro muestra los *motivos* de toda la *trama*. HIPÓLITO introduce la vida de sus padres antes de conocerse. De THORA cuenta que todas las mañanas le narraba su vida a un perro blanco «como si casi le importara lo que mi madre cuenta» (p. 137), hermanándolo en la línea zoofílica con las protagonistas precedentes de la saga. De SENDEROVICH expone que hablaba a las flores de su jardín «como si la tierra de su jardín fuera una tumba», interpretando la jardinería como «higiene de las pasiones».

Tras su discurso, HIPÓLITO da paso a una situación «justo un día antes de conocerse» (p. 138) con ambos personajes masturbándose, lo que ya aporta datos sobre su *psique*: la incapacidad para inhibir la *angustia* (Goldberg, 2008:193), causada por el conflicto entre la necesidad de interrelacionarse con el *entorno* y sus personalidades ensimismadas. THORA se masturba mientras pide perdón a su madre por no haber limpiado el polvo del «tigre y el payaso», e insiste en que el resto de los objetos están limpios. Al final de sus intervenciones repite hasta cinco veces «¿qué se siente?», para culminar con una petición: «mañana quiero sentir», evidencia de su *disfunción ejecutiva*, fruto de una *agresión* materna.

En sus tres intervenciones, SENDEROVICH trata de autoconvencerse para frenar su *síndrome pseudo-psicopático* (Vid. Goldberg, 2008: 189 y cap. V. 2.1.) «Ya no voy a sentir, nunca, nunca, ha sido la última vez, la última vez, a partir de hoy la higiene de la tierra, la higiene y nada más». Es una situación con dos personajes en actitudes opuestas. THORA, reprimida por su madre, reaccionando buscando un *exceso* y

SENDEROVICH que trata de controlarse, «quiero solucionarme» afirma, para no fracasar en su intento de *integración* en el *entorno*. Al día siguiente ambos se encuentran.

CUADRO III (30 intervenciones) [p. 139-145]: TIGRE Y PAYASO FORNICANDO BAJO TIERRA: FECUNDACIÓN: 1. LA CONSULTA DEL DENTISTA Y 2. EL HOSPITAL

El cuadro aparece dividido en tres partes, cada una de ellas diferenciada en *espacio*, *tiempo* y atmósfera poética. En la primera, a modo de presentación, HIPÓLITO informa al público de que posee «32 señales procedentes de antiguas fracturas» (p. 139), lo que guarda una simbología que se descubrirá en la Segunda Parte. Compara su *génesis* «como si el tigre y el payaso hubieran fornicado brutalmente / bajo tierra», mezclando la violencia y el sin sentido propio del *pesimismo existencialista*. También se alude a algo «bajo tierra infectada», otro augurio que apunta a la *anagnórisis*, elemento reiterativo en los discursos de HIPÓLITO. Atendiendo a lo expuesto hasta este momento en la obra, SENDEROVICH encarnaría al tigre, aquel que ya ha tenido «pasión» y posee una violencia incontrolable, y THORA al payaso, aquel que aún no ha experimentado y emprende *estrategias* absurdas como la de limpiar. HIPÓLITO termina dirigiéndose a ella:

[...] Thora, ridícula Thora
cuéntanos cómo te duelen las muelas

THORA.- Me duelen. Me duelen por tu culpa mamá. Estoy llorando por tu culpa mamá. ¿Me escuchas? Estoy llorando. No voy a llevarte el desayuno a la cama. No voy a comerme las sobras. ¡Nunca más! Las muelas. Me duelen por tu culpa. Me duelen mucho. Y no me acompañes al dentista. No te quiero mamá. ¡No te quiero!

El dolor de muelas simboliza los *motivos* de THORA –el *trauma temprano* ocasionado por su madre–. De aquí se pasa a «1. LA CONSULTA DEL DENTISTA» con HIPÓLITO que narra la visita de THORA al dentista para curar aquel dolor de muelas –ya identificado como el *motivo*– y por tanto, el dentista es una parte de la *estrategia* de THORA para defenderse. En esta intervención se desvela otro elemento de THORA: «esa mujer que no soporta mancharse / esa mujer que no soporta que se caigan las cosas» (p. 140), *i.e.*, es incapaz de inhibir su *angustia* ante un *entorno* siempre cambiante, de ahí que requiera un *módulo* en el que controlar y diseñar la *totalidad* para que se ajuste a su *Yo Individual*. También cuenta que THORA tiene 32 años, como 32 terminarán siendo las

fracturas de HIPÓLITO, la herencia de *agresión* que le transmite su madre, atendiendo al *juicio* de la *naturaleza* violenta del ser humano.

La acción pasa a THORA que, al entrar en la consulta del dentista, denota su deseo preguntando cinco veces «¿Me hará usted mucho daño?». SENDEROVICH repetirá hasta seis veces «Jamás he hecho daño a nadie», conformando un *juego ritual* en el que ambos persiguen lo contrario a lo *semántico*: THORA manifiesta su patología *sadomasoquista* como alternativa frente al mundo represivo de su madre y SENDEROVICH su intención de *racionalidad* para hacer frente a su *psicopatía*. La situación no es desarrollada por ellos sino narrada por HIPÓLITO.

El *juego ritual* se completa con una acción violenta. SENDEROVICH le quita la muela a THORA sin anestesia y sin causarle daño, por lo que HIPÓLITO declara que «Es el primer ser humano que no le hace daño. ¡Maldita sea!» (p. 141), aclarando la frustración que en THORA supone. Sin embargo un accidente modifica la situación. «La muela se ha caído al suelo. Thora no soporta mancharse, no soporta que se caigan las cosas» pero esta vez reacciona de forma contraria porque reconoce su universo personal:

THORA.- Ahora sufro menos.

HIPÓLITO.- Pero en el fondo dices otra cosa, madre.

THORA.- Quiero mancharme. Quiero que se caigan las cosas.

HIPÓLITO.- En el fondo cada vez sufres más. Cada vez deseas más cosas.

THORA.- Quiero sufrir por cosas distintas.

Despertando a su *Yo*, se le abre la posibilidad de ser causa y gestora de sus tendencias sadomasoquistas y, en consecuencia, independiente de su madre. HIPÓLITO se lo confirma: «Sí. Vas a ser insaciable.» (p. 142).

En el último esbozo del cuadro «2. EL HOSPITAL» HIPÓLITO narra los sucedido dos días más tarde. Una alusión religiosa sobre SENDEROVICH aclara una de las intervenciones fragmentarias del CUADRO I: «el que reza todos los días / con los dedos sucios de esperma / aquí entra el dentista religioso» (p. 142). Ahora es SENDEROVICH quien visita el hospital de la enfermera THORA, «entra con media cara arrancada» y «la bragueta manchada de tierra / la bragueta manchada de flores / la bragueta manchada de algo podrido». De manera fragmentaria, entre las intervenciones de SENDEROVICH e HIPÓLITO, se alude a que hubiera tenido una pelea con un perro al que él también habría mordido, como evidencia los restos de pelo de perro pegado a los dientes; en lo que más

adelante se descubrirá que fue una batalla contra un perro que trataba de desenterrar los huesos de sus esposas. El símbolo del perro, una constante en Liddell, mantiene el significado de las obras anteriores: lo sucio, lo agresivo y su vínculo con la muerte.

THORA reconoce al dentista y se «siente irremediabilmente atraída por la parte sangrienta, por el horror» (p. 143) del rostro mutilado de SENDEROVICH. HIPÓLITO narra como THORA acaricia el rostro sangriento de SENDEROVICH, «se identifica con la herida de SENDEROVICH», mancha su uniforme con la sangre y «corre al váter a masturbarse» (p. 144). El personaje ya ha quedado definido como sadomasoquista, que utiliza el dolor ajeno como método de liberación respecto a la frustración que a su *Yo Individual* impone su madre.

HIPÓLITO inicia un segundo bloque de narración con sus lamentos al recordar el momento en que fue concebido, en línea con el *pesimismo existencialista*. De la copulación de sus padres cuenta que «el dentista casi rezando / como si hiciera un sacrificio» y «la famélica enfermera deja ensangrentado el vientre del pálido dentista / aprieta la vulva para que no se derrama ni una sola gota de tragedia / humana». Aquí se muestran objetivos enfrentados; idénticos a los de ELSA y MATEO Palavrakis. Mientras ella persigue un embarazo que le aporte una familia con la que superar la *agresión* de su madre, SENDEROVICH trata de controlar su *naturaleza* para no procrear, convencido como está del *axioma apocalíptico*. La dialéctica se repite.

Bajo el bagaje anecdótico de relaciones de THORA, SENDEROVICH se le aparece como alguien que comparte sus *motivos* y con el que podría constituir un *módulo marginal* con el que lograr el éxito de su *Yo en tanto que Yo*, lo que en último término pasa por superar a su madre. El sadomasoquismo *radical* se prefigura como la medida de dicho éxito, en tanto que esta *disfunción* es la que impera en su *Yo*.

En la cópula, SENDEROVICH intenta frenar su *naturaleza* violenta mediante un discurso *metafísico* de referencia veterotestamentaria que, finalmente, se integrará como *juego ritual*, i.e., sólo funcionará en términos sintácticos, que no semánticos. Al final del cuadro, HIPÓLITO interroga a sus padres sobre lo ocurrido. SENDEROVICH, siguiendo la máxima del teatro de Liddell, evadirá toda *responsabilidad* en aras del *naturalismo* dibujado: la culpa habrá sido de «la bestia libidinosa» que lo habita. Por tanto, la única

manera de superar esta tendencia será el *idealismo*, esta vez propuesto en la figura del Dios veterotestamentario:

SENDEROVICH.- De nuevo una familia. La rectitud me sirve, me ayuda a mejorar. Otro hijo, otra oportunidad para Dios.

HIPÓLITO.- Utilizas a Dios para mentir. Contestes lo que me contestes no voy a creerte. Los seres como tú jamás contestan. Solo utilizan frases hechas, para ti el lenguaje es un disfraz. (p. 145).

HIPÓLITO aclara que para SENDEROVICH el hecho religioso supone contención y purificación de algo que, finalmente, no podrá reprimir ya que es la *naturaleza*. THORA es explícita en los *motivos* de su *reacción*: el *trauma temprano*, «Porque necesito salir de casa para no matarla, a mi madre, para no volverme loca. Porque voy a casarme con él».

Como el resto de *lacayos* liddellianos, cierra SENDEROVICH demostrando mayor conocimiento del ser humano que THORA: «SENDEROVICH.- Es la lucha entre el bien y el mal. ¿Qué sentido tendría poseer un cuerpo tan perfecto, una máquina tan potente, si no se librara dentro de ella la lucha entre el bien y el mal?».

CUADRO IV (12 intervenciones) [pp. 145-148]: MATRIMONIO EN LA DEFICIENCIA

HIPÓLITO narra la boda de THORA y SENDEROVICH describiéndola como «el matrimonio inexplicable / por un dolor de muelas / por una cara mordida» (p. 146), ironizando sobre la tendencia sadomasoquista *radical* de sus padres, algo propio de todos los protagonistas liddellianos. Prosigue identificando el matrimonio –en tanto que estamento que promueve la perpetuación de la especie– con la muerte, y la institución eclesial que lo consagra, como un instrumento de destrucción: «como cualquier otro matrimonio / tan deficiente como cualquier otro / manchado por los pájaros / en la iglesia de la Cruzada / la Cruzada de las almas enfermas». Así el ritual matrimonial es presentado como la esencia del Apocalipsis de la especie humana, «Ritual de las grandes esperanzas, tan grandes que aniquilan una especie entera sobre la tierra».

THORA aclara más sus *motivos*. Al igual que ELSA Palavrakis, ella no sólo ha requerido del matrimonio para escapar de la *agresión* de su *entorno privado*, sino para vengarse

de él, repitiendo la misma pauta que su madre, si bien, como se irá viendo, perfeccionada y con la violencia instensificada:

THORA.- He orinado sobre la cama de mi madre y he deseado que no se muera nunca para que se sufra a sí misma, ahora que se ha quedado sola, completamente sola.

THORA se marca la venganza contra su madre como *leit motiv* de su existencia, en un *síndrome de Frankenstein* (Vid. Cap. V. 3.1).

Por el contrario, SENDEROVICH resulta menos entusiasta, siguiendo el *patrón* de los *lacayos* de Liddell, ya que él ya ha asumido el *axioma apocalíptico*: «¿Por qué tenemos que ser felices?» le responderá a su mujer.

Prosigue HIPÓLITO con su ataque *subversivo* contra el estamento familiar en una explosión de adjetivación escatológica hacia lo sacro, añadiendo la *visión del ser humano* como simple *materia putrefacta*: «Seguimos con el sacramento de las lenguas podridas, sobre altar cagado, la irreprimible pasión de las moscas por lo corrompido y por los fluidos dulzones de los idiotas».

En el presente de la boda, SENDEROVICH insiste con su técnica *metafísica* de autocontrol: «SENDEROVICH.- La oportunidad de formar de nuevo una familia. La familia es lo más importante. Lo más importante.» (p. 147).

HIPÓLITO narra la salida de la iglesia ampliando su discurso apocalíptico respecto al estamento familiar: «la mezquindad y el odio / el amor no importa [...] el amor no es nada comparado con los hijos», achacando a la *naturaleza* el determinismo de la procreación que vincula con el Apocalipsis: «en nombre de la justificación de la existencia / permitidme que encierre el instinto maternal en la cesta de las víboras / que reviente de veneno antes de causar más dolor» (p. 148).

El cuadro acaba con SENDEROVICH nominando a su hijo como «Hipólito», a lo que éste se pregunta por su sentido. Las reminiscencias intertextuales con el mito griego de Hipólito y Fedra –la traición y las relaciones incestuosas– anticipan el devenir de la obra, al tiempo que la hermanan con la Tragedia griega. Finalmente, el título del Cuadro, «DEFICIENCIA» alude al amor entre ellos.

CUADRO V (31 intervenciones) [pp. 148-145]: “NOCHE DE BODA CON EXAMEN”.

HIPÓLITO, sitúa a sus padres «en el lecho de bodas». Allí SENDEROVICH somete a su esposa a un «EXAMEN» de *moral* religiosa bajo un tumulto de preguntas, lo que traslada el cuestionario a un *juego ritual* en el que la semántica carece de sentido *racional*.

THORA no contesta a nada, al tiempo que se debate interiormente sobre cómo incitar a su marido a retomar las practicas sexuales violentas que los unieron. Tras el *juego ritual*, THORA, reprimida, expone sus dudas a SENDEROVICH, «¿Lo haremos esta noche?». SENDEROVICH reacciona con violencia y «escupe sobre Thora / le golpea la cara con el puño», cuenta HIPÓLITO. Esto acaba con las expectativas de THORA por ejercer de *líder* y convertir la violencia en una experiencia compartida que colme su particular *disfunción ejecutiva*. THORA regresa a una vida idéntica a la vivida con su madre en la que su *Yo Individual* era relegado: «debe conformarse durmiendo lejos de su madre» (p. 150) y aunque «se levanta al baño para cortarse las venas [...] no se siente capaz de matarse mientras su madre siga con vida», ya que ello supondría el fracaso absoluto de su superobjetivo.

HIPÓLITO cierra la «PRIMERA PARTE» anunciando «una vida espantosa» para la «SEGUNDA PARTE». Una acotación indica que a partir de este momento se salta tres años en el *tiempo narrativo*: «HASTA HIPÓLITO A LA EDAD DE TRES AÑOS»

“SEGUNDA PARTE” (171 intervenciones) [pp. 151-170]**CUADRO VI** (1 intervención) [151] FRACTURAS INCOMPATIBLES CON LA ALEGRÍA

HIPÓLITO resume lo sucedido en sus tres primeros años de vida. Sus padres mantuvieron la castidad y THORA abandonó su carrera de enfermera para convertirse en ama de casa: «La famélica enfermera limpiando su propio retrete».

CUADRO VII (7 intervenciones) [pp. 151-154]: LA EXPLOSIÓN DE THORA

El título alude a la *reacción* de THORA y SENDEROVICH frente a la «higiene de las pasiones», la contención que el dentista había logrado imponer.

HIPÓLITO introduce la acción de la primera *agresión* que padeció, la «EXPLOSIÓN» de su madre que alivia su *angustia* agrediendo a su hijo: «La primera lesión incompatible con la alegría / De mis 32 fracturas» (p. 151). La madre de THORA aparece integrada en el nuevo *entorno privado*, por lo que se ratifica que THORA no ha logrado crear un *módulo marginal*. La madre discute con su hija sobre la limpieza de su nieto. THORA reacciona intentando mostrar superioridad frente su madre, lo que se traduce en un intento de perfeccionar e intensificar las *estrategias* de agresión de su antecesora. Por ello acaba despellejando a su hijo con alcohol, como su madre hacía con ella. El *trauma temprano* de THORA se muestra hereditario. Sin embargo, dicha acción queda lejos de calmar la *angustia* de THORA, ya que la presencia de la madre hace que le duelan las muelas, como antes de su *pacto* con SENDEROVICH. HIPÓLITO interviene con una oración irónica para agradecer los bienes recibidos. En ella vincula la religión con el *axioma apocalíptico*. THORA deja el «pequeño cuerpo» de su hijo como «un tapiz de cruces» (p. 153).

HIPÓLITO traslada la acción al jardín en donde SENDEROVICH, tras la EXPLOSIÓN DE THORA, quiebra el tallo de las flores que simbólicamente había utilizado como contención de su *síndrome pseudo-psicopático* e HIPÓLITO anticipa que para Navidad ya habría conseguido secar su jardín, aunque su religiosidad todavía operaría por más tiempo e impediría que SENDEROVICH lo agrediera.

Esta actitud, aparentemente ejemplar de su padre —entendida desde el credo de quienes asumen el *axioma apocalíptico*—, es atacada por HIPÓLITO adulto, precisamente por ocultar la *naturaleza* violenta que pretende demostrar: «Parece un actor» (p. 154).

Se retoma este primer quebrar la flor de SENDEROVICH, que continua hablando con su jardín, único elemento con el que se relaciona, debido a su incapacidad para el *control volutivo*. La agresión de la madre a su hijo ha despertado en SENDEROVICH la evasión de su *responsabilidad*, al justificarse en la *transindividualidad* de su *síndrome pseudopsicopático*: «Yo tampoco soy distinto de los otros» le arguye a las flores.

CUADRO VIII (38 intervenciones) [pp. 154-157]: ENTIERRO NAVIDEÑO TOSIENDO HURACANES

Este cuadro evidencia, más que ningún otro, la ausencia de acción dramática y la primacía del discurso en la obra, ambos a causa del objetivo liddelliano de *persuadir* a favor de una tesis *ideológica* que abarque la totalidad del ser humano, de ahí que escoja «la familia como territorio de la aflicción».

HIPÓLITO traslada el *tiempo narrativo* a la Navidad en la que él cumplió tres años. La acción sucede en el entierro de la madre de THORA, lo que ya augura un cambio de rumbo en el actuar de THORA. En esta primera intervención, HIPÓLITO insiste en identificar la procreación como el causante del dolor humano: «Ya ha empezado a pudrirse la familia / siguiendo las leyes de la naturaleza / cayó una generación» (p. 155), que en definitiva apunta a la extinción de la especie como única solución.

El cuadro se desarrolla con HIPÓLITO interrogando a sus padres en torno al sentido y causa de los lazos filiales, a los que acusa de causantes de la infelicidad del ser humano. Bajo un discurso que parte de una visión atroz de lo humano, HIPÓLITO dice haber aprendido de THORA a usar el sentimiento de culpabilidad que los padres inculcan a los hijos, basado en que los hijos le deben la vida a los padres, lo que –arguye HIPÓLITO– les obliga incluso a mantenerse con vida a pesar de su deseo. «No queremos que nuestros padres nos vean colgando de una soga» (p. 156), le replicará también SENDEROVICH, siguiendo el *axioma apocalíptico* como prejuicio absoluto. THORA le clarifica su tesis: «Los padres poseen. Los hijos heredan», por lo que, según la obra, la libertad individual no existe ni por tanto la *responsabilidad*.

En el cementerio «unas bragas manchadas de barro» se enganchan al pie de SENDEROVICH –quizás, siguiendo *El Tríptico de la Aflicción*, las bragas de ELSA Palavrakis– y éste identifica los cuerpos con fosas, la vida como lo más cercano de la muerte, reduciendo al ser humano a *materia putrefacta*. HIPÓLITO señala que algo está cambiando en su padre:

HIPÓLITO.- ¿Qué terrores nos anticipas?

SENDEROVICH.- La tiranía de las cosas. Los acontecimientos están por encima de la voluntad del hombre.

HIPÓLITO.- Así que ese es el misterio de los acontecimientos [...].

Una vez más, SENDEROVICH filosofa sobre su visión de la *naturaleza* del hombre, a la que ve como una suerte de *fatum* que se expande por el *entorno*, lo que supondrá un Apocalipsis inevitable. HIPÓLITO cierra con un augurio para el siguiente cuadro. El título del cuadro alude al entierro y el viento que abrirán la *anagnórisis* final: «HIPÓLITO.- Como los muertos cuando salen de sus tumbas y se nos aparecen, blancos, y sin voz.» (p. 157).

CUADRO IX (11 intervenciones) [pp. 157-159] “EL VIENTO BESANDO CALAVERAS”

En un larga discurso, HIPÓLITO describe que al regresar a su casa, el viento había desenterrado del jardín dos esqueletos, «uno de mujer y otro de niña [...] El niño HIPÓLITO se atreve a saludar a la niña muerta» (p. 158), en un símbolo que iguala a los vivos con los muertos. Ante la evidencia de que su marido es un asesino, THORA recupera la esperanza al constatar una *disfunción ejecutiva* común. Por ello, lo que vivió en su primer encuentro no fue algo anecdótico. THORA vuelve a identificarse en sus *motivos y estrategias*, con lo que se libera de la *angustia*. La creación de un *módulo marginal* ahora le es una realidad: «No me marchó. Me quedo contigo».

CUADRO X (1 intervención) [pp. 159-160]: LA CASA DE LAS FIERAS ENCENDIDAS

Gracias a la revalidación del *pacto* de THORA y SENDEROVICH, HIPÓLITO narra cómo reemprendieron una relación sexual sadomasoquista y criminal en la que THORA incluso hizo participe a HIPÓLITO, realizándole una felación y masturbándose ella misma con el brazo de su hijo de tres años. Se introduce por primera vez un eco del *entorno global*. Mientras el *módulo* ejecuta su plan apocalíptico, focalizándose en el *entorno privado*, las noticias de la televisión muestran que «Hay una guerra en todos los sitios» (p. 160), a la vez que tienen lugar «las cenas de Navidad», con lo que se amplía el *axioma apocalíptico* como Verdad universal a todos los planos.

CUADRO XI (43 intervenciones) [pp. 160-162]: “IMÁGENES DE UNA EJECUCIÓN”

THORA y SENDEROVICH emprenden un discurso filosófico con la participación de HIPÓLITO. El detonante surge cuando THORA juega con el límite de su deseo más oculto, y le pregunta a SENDEROVICH «¿Me vas a matar a mí también?». SENDEROVICH exculpa de toda *responsabilidad* al ser humano porque «Formamos parte del desastre del mundo», ahondando en su tesis determinista que unifica *entorno* y *ser humano* como causa y efecto realimentándose (Vid. Conclusión VI y IX). De ahí que considere que ellos están fuera de la maldad o, como dice Liddell parafraseando a Kierkegaard, con «la ética en suspenso» (Javier Montero, 2008: 68), debido a ser víctimas de un *entorno* apocalíptico: «Hemos regresado de la guerra. Tenemos que continuar». THORA aún se resiste a perder el concepto de *responsabilidad* moral, precisamente porque no ha perdido el objetivo de su éxito en el *entorno*:

THORA.- Quiero triunfar sobre el asco que siento por mí.

SENDEROVICH.- Solo el deseo triunfa sobre el asco. (p. 161).

Su marido la instiga para que asuma el *axioma*, reforzado gracias a que presenta como prueba *transindividual* su fracaso individual a la hora de su “higiene de sus pasiones”, *i.e.*, del *control volutivo* que SENDEROVICH niega también al resto de seres humanos.

HIPÓLITO se suma a la enseñanza de su padre y vincula el *entorno privado* –haciendo de su experiencia modelo general– y el *global* –haciendo de la guerra el modelo general– como un *sistema* único que funciona mediante la misma Ley Natural. «Donde más se fornicaba es al pie de las trincheras.» afirma. La «IMÁGENES» bélicas del televisor las utilizan para excusarse de su responsabilidad, dibujándose como víctimas de un *sistema* realimentado. De ahí que afirmen,

SENDEROVICH.- Somos inocentes.

THORA.- Somos inocentes. (p. 162).

CUADRO XII (69 intervenciones) [pp. 162-168]: NAVIDAD ABSOLUTAMENTE BLANCA: VENGANZA

Es el cuadro más largo de la obra y en donde se cierra la trama de HIPÓLITO y sus padres. Abre HIPÓLITO con otro largo discurso para describir la situación *amoral* en que se había convertido su casa –el funcionamiento *subversivo* habitual de todos los *módulos marginales* de Liddell que se desarrollan al *margen* del *entorno* y, por tanto, sin incidir en el *sistema*–:

Cuando salen a la calle no se nota nada
Nadie percibe sus necrosis
No se nota absolutamente nada
como un escupitajo en un vaso de leche
No se nota nada
Salen a la calle y son normales
y la casa está llena de agujeros para que mi padre pueda mirar
Yo también soy normal
aunque hay dos esqueletos guardados en mi habitación
debajo de mi cama
y la casa está llena de agujeros para que mi padre pueda mirar.

De aquí desplaza el *tiempo narrativo* a nueve años más tarde del descubrimiento de los cuerpos enterrados en el jardín, momento en el que él contaba con 12 años. HIPÓLITO explica que durante todo ese tiempo estuvo preparando su venganza.

Es Navidad y THORA ilustra a su hijo de doce años sobre el Antiguo Testamento, cuando éste la desafía con una declaración *excesiva* que explicita el tipo de experiencias del *módulo*: «No voy a ser bueno, madre [...] He rezado tanto que he aprendido perfectamente el significado de la ira y la venganza [...] cuando te corres en mi cara, cuando me atraviesas con palos y botellas» (p. 164). Ya comienza a destacarse que el ataque contra THORA será el más virulento, ya que su madre significa el «origen» de todo, la fecundidad. HIPÓLITO inicia su manipulación mintiendo a THORA sobre la visita al *módulo* de «otra mujer» más joven y guapa, con la que SENDEROVICH pretende sustituirla y que además ya habría formalizado su *pacto* mediante una *ceremonia sexual* en la que finge haber participado también HIPÓLITO.

La bestia de los celos cae como la tormenta de nieve
el hielo recorre ahora la sangre de Thora
Thora coge los huesos de debajo de mi cama
y corre a la comisaría
Pobre Thora
creyente en el amor
en la pasión
en la monogamia
se sentía tan especial
única frente a Senderovich
única frente al asesino
Triunfadora al fin
Pero una mentira basta (p. 165).

SENDEROVICH regresa y su hijo le cuenta lo ocurrido. SENDEROVICH entiende ante esta situación, el *sistema* no tardará en neutralizarlos. Por ello, incapaz de asumir su *responsabilidad*, toma la decisión de ahorcarse.

De vuelta, THORA se encuentra a su marido ahorcado mientras la policía investiga según las pistas que ella ha revelado. Se hallan «doce cadáveres más enterrados en el jardín [...] Todas mujeres / Estranguladas por Senderovich / Todas anteriores a Thora» (p. 168). A causa de la *disfunción ejecutiva* de THORA –un sadomasoquismo que le lleva a desear su propia muerte, con la que eliminaría para siempre la *angustia*–, el descubrimiento le lleva a interpretar el suicidio de SENDEROVICH como una traición a su *proyecto*. THORA vuelve de nuevo a perder la *perspectiva vital*, a lo que se suma el que su madre ya haya muerto y por ello, su vida carezca de objetivo. El *síndrome de Frankenstein* se reactiva:

THORA.- ¿Por qué no me mató a mí?
 HIPÓLITO.- Thora siente celos de todas esas mujeres muertas
 ¿Por qué no la mato a ella?
 ¿No fue lo suficientemente hermosa para el asesino?
 ¿Qué pasó?
 Thora se siente vieja y fea
 Vuelve a ser virgen
 Vuelve a escuchar a su madre diciéndole
 THORA.- “Tienes el pelo de rata”. Nadie te querrá nunca.

HIPÓLITO explica que su madre ingresó en la cárcel (*célula de control del sistema*), y allí empezó a sentirse bien: «THORA.- Porque mi pelo no es bonito. Porque nadie me querrá nunca.». Este alivio de Thora resulta coherente ya que la cárcel guarda similitudes con su *módulo marginal*, en tanto que la protege de la incertidumbre del *entorno* siempre cambiante, al tiempo que le permite vivir las particularidades de su *Yo Individual*.

CUADRO XII (1 intervención) [pp. 168-170): “CONCLUSIÓN”

A modo de coreuta, HIPÓLITO culmina la obra dirigiéndose al público para constatar el *axioma apocalíptico* y la existencia de una *naturaleza* humana acorde a él. Empieza con una comparación irónica sobre la diferencia entre «los monstruos» (p. 168) de la obra y el público, «amantes de la ideología y del orden» (p. 169)²⁹, con lo que con ironía trata de hacer ver el sentido *transindividual* de la historia.

De ahí pasa a atacar directamente a la audiencia, exaltando a los *monstruos*, ya que ellos actúan con libertad, al haber asumido de la *irresponsabilidad* que les da la *naturaleza*

²⁹ Cfr. el valor sublimado de los monstruos en Liddell; Cap. V. 3.1.

terrible del ser humano. Los monstruos «han matado sin ideología» mientras que los *Otros*, «en nombre de la ideología / quien sabe qué crímenes nauseabundos seríais capaces de cometer» (p. 170), afirma, apuntando al público. Concluye su argumento recuperando el tono irónico para dictar con rotundidad que ha quedado demostrado la *naturaleza* criminal del ser humano.

vosotros sois inocentes,
no os asustéis,
tocad a los monstruos,
tocad a los monstruos,
es la vida real.

IV. 3.3. LOS PERSONAJES

Con esta obra se regresa a una *trama* dentro de un universo cerrado, el *entorno privado* de SENDEROVICH y THORA, en el que la única relación con el exterior proviene de un televisor que sobrepasa las fronteras del *entorno social* habitual en las obras de Liddell, con la intención de vincular la *trama* con el *entorno global* e intensificar los argumentos de su propuesta. La *trama* no confronta a los protagonistas con el *entorno* sino que durante toda la obra se trabaja para demostrar que ellos encarnan idéntico mal que el que habita en cualquier ser humano.

En *Hysterica Passio* los personajes no accionan sino que son contados por una suerte de corifeo, HIPÓLITO, en un ejercicio de *TDT* en el que, a medida que HIPÓLITO progresa en su narración (*persuasión*) al público, se va descubriendo la particular psicología de sus padres, de la que se culpa a la *agresión* familiar, que además se plantea como de *Ley Natural*, definiéndose a sí mismo como el resultado de las vicisitudes de sus padres. A la vez defiende su *transindividualidad* frente al público presente. Debido a esta defensa de *Ley Natural*, ninguno de los personajes es planteado como *responsable* de sus actos.

IV. 3.3.A. HIPÓLITO

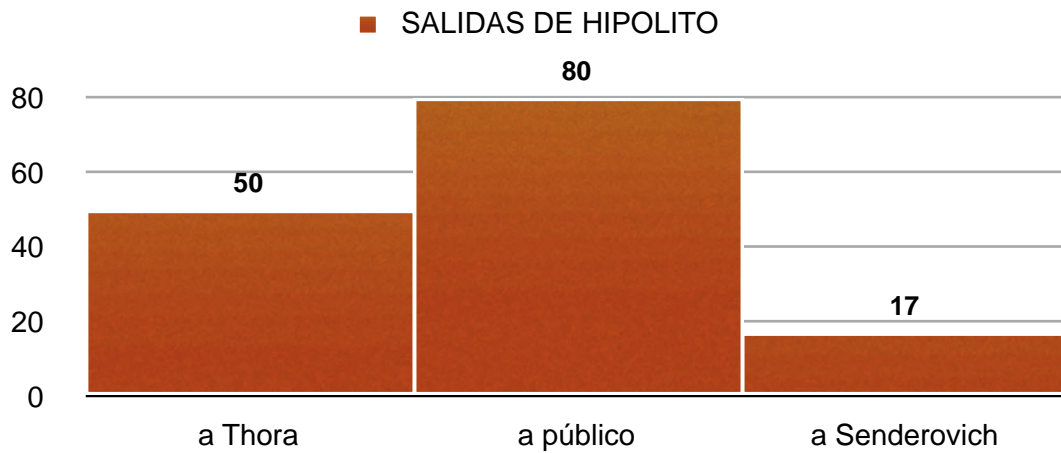
Hipólito significa *caballo desatado*, lo que describe a la perfección la *reacción* del personaje liddelliano a los 12 años. Así mismo, el mito del hijo de Teseo encaja con la *ideología* de *El Tríptico de la Aflicción*. En su historia se puede ver toda la *trama* de Liddell. Cuenta Bocaccio en su *Genealogía de los dioses paganos* (1983: 611-613) que

Hipólito fue hijo de Teseo y de la Amazona Hipólita, ambos personajes amantes de la caza, y por tanto dedicados a la violencia que Liddell dibuja como *naturaleza* humana. La propia Hipólita fue entregada a Teseo como botín de caza. De la muerte de Hipólita se abren dos opciones, ambas significativas respecto a *Hysterica passio*. En la primera, Teseo mataría a Hipólita, lo que se ajustaría con la *trama* de SENDEROVICH como asesino de sus esposas. En la segunda, ésta moriría en el parto de Hipólito, lo que colocaría al hijo como matricida. De Hipólito se afirma que «pasaba su tiempo en la caza, llevando una vida célibe, y despreciaba por completo con ánimo firme a las mujeres» (*Ibíd*: 612). Asimismo, a causa de su deseo sexual insatisfecho, su madrastra Fedra manipuló a Teseo para que matara a su hijo, quien acabó con el cuerpo «todo destrozado y desgarrado y muerto» en la huida, lo que habría inspirado la «genealogía del dolor [...] las antiguas fracturas» (p. 139) que caracterizan al personaje de Liddell y que se plantean como eternas, dada la *naturaleza* del hombre. También resulta sugerente como después de ello, Hipólito «fue traído casi desde los Infiernos a su salud primitiva [...] y, cambiado el nombre, ordenó que se le llamara Virbio», lo que lo situaría como conocedor del infierno y de su funcionamiento. Finalmente, éste se esconde en «un recóndito lugar», donde se une a otra mujer llamada Aricia «a la que llamaba Diana, porque pasaba el tiempo de caza y afirmaba que rendía culto a Diana». Esto resulta interpretable bajo el prisma liddelliano. HIPÓLITO, con un *trauma temprano* por la agresión de su familia, desciende al infierno donde perfecciona y asume la *naturaleza* violenta y al regresar crea un *módulo marginal* con una mujer que comparte sus *motivos* de caza. En conclusión, el mito de la familia de Teseo resulta acorde como inspiración de todo el planteamiento liddelliano, en aras de evidenciar su diagnóstico de la sociedad y el ser humano.

HIPÓLITO es el personaje principal de *Hysterica Passio* con 147 de las 322 salidas de toda la obra, casi la mitad. Sin embargo, los otros personajes apenas se dirigen a él: sólo recibe 39 entradas. Su protagonismo escénico viene determinado por su carácter narrativo, a lo que se añade su participación secundaria en la fábula narrada.

En la obra se contemplan dos objetivos en HIPÓLITO, según su posición *temporal*. En su infancia y adolescencia (la *trama* de su familia), trabaja por la destrucción de su madre, mientras que el HIPÓLITO que narra, evidencia un objetivo hacia el *receptor*, quien se

convierte durante la representación en el principal *antagonista*, teniendo en cuenta el número de intervenciones a público. A THORA le dirige 50 salidas, mientras que al público lo hace en 80 ocasiones, y con textos considerablemente más extensos.



Otro elemento diferenciador en el personaje de HIPÓLITO es la división espacio temporal en dos universos escénicos distintos: el de personaje narrado –en pasado y dentro de la casa de SENDEROVICH–, y otro más extenso, como narrador en el presente del público. Este personaje/actor/narrador agradece con su discurso al espectador, intención que además hace explícita en el último cuadro de la obra, “CONCLUSIÓN” (pp. 168-170). Y ello con el fin último de *persuadirlo* sobre la Verdad de la *naturaleza* criminal del ser humano y el *axioma apocalíptico*.

Para comprender las distintas funciones del personaje se ha dividido su análisis en (a) *HIPÓLITO narrado* y (b) el *HIPÓLITO performativo* que opera en *espacio/tiempo real*.

IV. 3.3.A.I. HIPÓLITO NARRADO

De todo *El Tríptico de la Aflicción*, HIPÓLITO es el único hijo que consigue llegar a adulto, el único que sobrevive para contarlo. Por ello, la lógica de su cualidad narrativa como único testigo superviviente, aporta coherencia a toda la trilogía.

Como el resto de los hijos del tríptico, es tratado como un objeto por su familia, lo que en la *trama* implica la castración total de su *Yo Individual* hasta que, a los 12 años, *reacciona* y logra elaborar una *estrategia* para obtener *perspectiva vital*, si bien ya absolutamente condicionado por la *disfunción ejecutiva*, fruto del *trauma temprano*, su

Por todo ello, frente a normalidad de un niño de 12 años integrado en el *entorno social*, HIPÓLITO diseña toda una elaborada *estrategia* –dado el estrés que las circunstancias le imponen– para sobrevivir a THORA y SENDEROVICH.

El *arco dramático* de *HIPÓLITO* narrado se asemeja al de un seguidor báquico que al alcanzar a los 12 años el pleno dominio de sus poderes, hace pagar a los mortales lo errado de su comportamiento.

IV. 3.3.A.II. HIPÓLITO PERFORMATIVO

Del vestuario elegido para este personaje en su puesta en escena, Angélica Liddell escribe en el Dossier de Ayudas a la Producción Teatral 2003:

Hipólito actúa como un maestro de ceremonias, un Papá Noel estilizado y pervertido. Lleva el pecho cubierto con vendas que también manchará de sangre. Mientras que en Thora y Senderovich la sangre es simbólica, en Hipólito la sangre es una mancha real. Hipólito mezcla el tejido barato de la feria, el tul del bailarín y la venda manchada del enfermo construyendo así un pastiche fantasmagórico y herido. La corona con velas lo convierte en un reyezuelo trágico, Hipólito es una cena de Navidad dispuesta para ser devorada.

En este personaje todo parece una mascarada, un pastiche. Más que un personaje dramático, *HIPÓLITO performativo* encarna a un maestro de ceremonias que escupe un discurso de azote ideológico. Su *arco dramático* camina hacia la demostración de un diagnóstico *determinista* del ser humano y de la sociedad, de ahí que utilice el *discurso*, lo que en definitiva lo sitúa por encima de toda *peripecia* de la *trama* y de la acción dramática.

Abre la obra con una suerte de augurio, vaticinando la imposibilidad de toda *perspectiva vital* para el ser humano:

HIPÓLITO.- Os voy a contar un cuento de Navidad. Mi madre se llama Thora, la famélica enfermera, mi padre se llama Senderovich, el pálido dentista. A los treinta y dos años Thora todavía era virgen y vivía con su madre. A los treinta y siete Senderovich había perdido a su mujer y a su hija, desaparecieron en el mar. De esto hacía ya seis años. No habían encontrado los cadáveres. Así que Senderovich era viudo. Thora y Senderovich se conocieron gracias a un intenso dolor de muelas. Y cuando Thora y Senderovich se unieron causaron mucho, mucho, muchísimo dolor. Fueron terroríficamente felices. Hasta que llegó el día de Navidad. Terroríficamente felices. Y vosotros, decidme, ¿sois vosotros felices? ¡!!! *Dramatis personae* con Thora y Senderovich en fiero tormento!!!! (p. 135).

HIPÓLITO performativo trabaja con un conocimiento omnisciente de la *trama*, sirviéndose de ello en su proceso de *persuasión* al público, método que heredará de *Haemorroísa* y que supone la base del *paradigma* de su *estrategia artística* (Vid. *Infra*. cap. IV. 6).

En una entrevista contemporánea al estreno de la obra afirmó que «En una sociedad tan retrógrada y tan reaccionaria, casi fascista, como en la que vivimos, tan ingenua, tan

pacata casi instintivamente uno provoca. Lo que yo quiero causar en el espectador es daño, ponerle en el lugar de los que sufren». (Montero, *El Mundo*, 17/02/03). Así aclara una primera intención de lo que se viene denominando *poética del exceso*. La tesis a demostrar por *HIPÓLITO performativo* recorre la totalidad de lo humano y resume *El Tríptico de la aflicción*: la institución familiar es inadecuada para el desarrollo humano porque el mismo ser humano viene marcado por una *naturaleza* autodestructiva, que si alguna vez provino del *entorno*, ahora se realimenta. Toda acción de procreación es en realidad el verdadero crimen.

Su argumentación es defendida en 5 frentes:

1. *La relación material de los padres con los hijos*: «Los padres poseen. Los hijos heredan.» (p. 156). De ahí que THORA traspase la relación que mantenía con su perro a la relación con su hijo: «para mí es como un perro, por mí puede llorar el día entero» (p. 152). En la estructura familiar planteada por Liddell, los vínculos se establecen en calidad de poseedor y poseído, *líder* y *lacayo*. Según esta doctrina, el vínculo familiar implica la deuda de vida –dado el *radical* carácter *materialista* planteado–, por lo que el Yo, a pesar de querer autodestruirse, se mantiene con vida por «un extraño sentimiento de culpa» (p. 150). También es importante valorar que, según la argumentación liddelliana, el ser humano se reduce a *materia putrefacta*, por lo que la *responsabilidad*, finalmente, desaparece.
2. *La institución religiosa como promotora y ratificadora del Apocalipsis*. En tanto que promotora de la familia como base social, ésta es presentada como la consagración del crimen. Este crimen no es identificado tanto en la *agresión* –ya que esta surge de la *naturaleza* del hombre–, cuanto por la procreación, dado que va en contra de la *natura* del ser humano. La iglesia no es otra cosa que «la Cruzada» (p. 146).
3. *La procreación como fuente del dolor*. El nacimiento se plantea como una *agresión* hereditaria que los padres transmiten a sus hijos—he aquí el único sentido de la vida–, generando un *eterno retorno* de la aflicción, *i.e.*, como le dice

HIPÓLITO performativo a su madre: «perfecciona la ortografía del fracaso sobre mi cuerpo» (p. 153).

4. *La transindividualidad del entorno privado*. El mal individual intrínseco a todo ser humano se transfiere al colectivo, y del colectivo (*entorno global*) al *Yo Individual*, en una relación de realimentación. La familia es quien trasmite la *agresión radical* precisamente por ser la base de la procreación humana. El *sistema* es reflejo de este *axioma apocalíptico*: «Es la hora de las noticias / Hay guerra en todos lados. [...] Formamos parte del desastre del mundo.» (p. 160).
5. *La maternidad es el «origen» de todo mal*. Es la consecuencia de los cuatro puntos anteriores, o en palabras de *HIPÓLITO performativo*, «sólo voy a ser cruel contigo, sólo contigo, porque tú eres el origen. Voy a destruirte madre.» (p. 164). Si éste fue el superobjetivo de *HIPÓLITO narrado*, el del *performativo* trasciende a su madre y se dirige al público –como representante de todo el *entorno global* y por tanto, habla a la humanidad en su totalidad–: la eliminación de la maternidad.

Esta propuesta será desarrollada en la posterior *Lesiones incompatibles con la vida* (2003d), estrenada simultáneamente a *El Tríptico de la Aflicción*. En ella será la propia Angélica González Cano quien expondrá sin tapujos las razones por las que decidió no tener hijos.

El mismo diseño de *HIPÓLITO performativo* personifica la *estrategia artística* de Liddell: la *agresión* al espectador mediante una *trama*, léxico y puesta en escena desmesurada en lo violento. Si para Liddell «La tragedia tiene que ver ante todo con el dolor íntimo del hombre frente a la masa social indiferenciada...» (2003c), *HIPÓLITO* trabaja para ello. Como resultado aparece, o el rechazo absoluto del público, o la asunción –no de la *trama*– de los principios que defiende: el *axioma apocalíptico*, la *naturaleza* maligna del ser humano y la opción del *módulo marginal* como sistema de supervivencia. Estos principios provocan que el individuo que encarna todo ello cobre calidad de *héroe*, i.e., tanto el *protagonista*, como la propia Angélica Liddell. Así mismo, la primera respuesta, la del espectador que abandonaría –al igual que en las anteriores piezas–, ratificaría la tesis que acusa al *entorno* de hipócrita por no aceptar su

naturaleza y mantenerse en el presupuesto posible de una *sociedad del bienestar* negada por Liddell a través de *HIPÓLITO performativo*: «¿sois vosotros felices?».



IV. 3.3.B. LOS PADRES

En el dossier de subvención de la obra, la autora describe el vestuario de THORA y SENDEROVICH:

Dos personajes que visten de negro de acuerdo con un uso antitético del color, es decir, al contrario al que les corresponde según su profesión. La enfermera y el dentista visten de negro como una celebración de lo fúnebre, de lo siniestro. Son icono del sufrimiento. Pero por encima

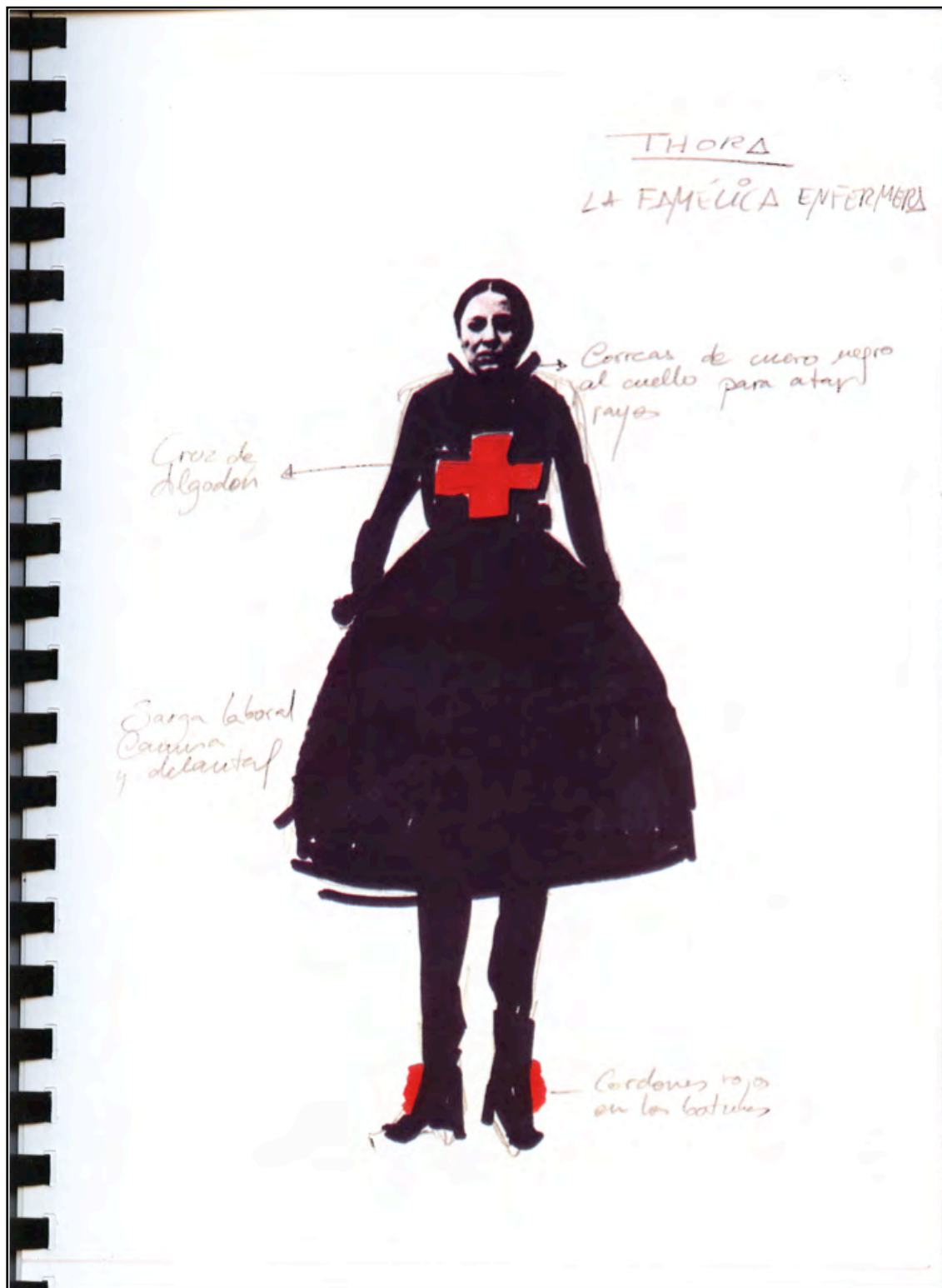
de todo, la famélica enfermera y el pálido dentista, en este caso, es la mancha, el blanco es el color que les ensucia. Tan sólo algunas manchas rojas: la cruz de la enfermera y la corbata del dentista. La cruz roja de la enfermera y la corbata roja del dentista son su sistema sanguíneo.

Esta descripción pertenece a la puesta en escena dirigida por Liddell y el hecho de que no forme parte del texto abre a otras posibilidades. Sin embargo, es destacable la elección de las profesiones y el uso del color. Tanto un dentista como una enfermera son oficios relacionados con el dolor. Bajo estas profesiones se asocia su mundo privado con el *entorno social* que transitan. Lo ocurrido en el *entorno privado* se traslada al *entorno social*, mostrando un ecosistema que se realimenta. El color rojo como símbolo del dolor pasa a definir el traje rojo de Papá Noel. Si el blanco es el color típico de los profesionales de la salud, uso simbólico que pretende destacar la limpieza, los personajes de Liddell visten de negro para simbolizar la hipocresía de la que se acusa a la sociedad humana.

IV. 3.3.B.I. THORA

Teniendo en cuenta que a principios del s. XX Gumersindo Puche trabajó en un parque temático japonés, se abre la posibilidad de que el nombre del personaje aluda al nombre japonés *Tora* que significa *Tigre*, que coincide con las características felinas y violentas de la THORA liddelliana, además de aportar sentido a la primera conversación con su madre, en la que ésta le insiste en limpiar «el tigre y el payaso» (p. 138), razón por la que luego se denominará a los personajes en el Cuadro III, siendo, en un principio, SENDEROVICH el tigre, para al final resultar la animalización de la madre, la *líder* THORA. Asimismo, el propio *HIPÓLITO* afirma que a «Mi gestación depende del tigre y el payaso» (p. 139).

Otra opción de etimología elegida por Liddell sería la escandinava, esta vez relacionada con la mitología vikinga, en la que Thora significa *el combate de Thor*, en relación con el dios del trueno. De ser esta la simbología elegida por Liddell, se relacionaría con la lucha interior del personaje y sobre todo con su despertar criminal. Sin embargo, la simbología que parece más acorde es la de La Torá judía como base de construcción. Si SENDEROVICH vive obsesionado con la metafísica veterotestamentaria, su mujer le abre la vida a la verdadera *naturaleza* humana dibujada por Liddell. THORA, con su proyecto vital, encarna la nueva Torá, el Evangelio.



Con 103 salidas y 94 entradas es el segundo personaje en importancia cuantitativa. Sin embargo, atendiendo a la *trama*, THORA es la protagonista: sobre ella versa toda la trama, es quien persigue cambiar el statu quo y la que padece las *peripecias* y la *anagnórisis*. También es el personaje interpretado por Liddell en el montaje de Atra

Bilis, lo que en sí mismo también es definitorio. THORA –como ELSA Palavrakis– padece la agresión de su *entorno privado*, personificado en su madre.

Ya en la presentación «DRAMATIS PERSONAE» afirma «No quiero a mi madre. Por eso te quiero a ti» (p. 135). El odio a su madre y la protección frente a unas agresiones que anulan su *Yo Individual*, se convierten en el *leit motiv* de THORA y la razón por la que se une a SENDEROVICH en busca de *perspectiva vital*.

La relación con su madre es de represión de estilo militar, orden, «higiene» según la filosofía de SENDEROVICH, lo que entronca con los propios *factores biográficos* de Liddell, quien juntaría esta pieza a *Lesiones incompatibles...* en la que el tema es un ataque explícito a su propia madre.

En su primera actividad, THORA aparece obsesionada con la limpieza del «tigre y el payaso» ordenada por su madre, al mismo tiempo que se rebela, dejando el encargo, para masturbarse, reflejando la unión del *trauma temprano* que padece, con el sexo como terapia de evasión de la angustia. La represión de su *Yo Individual* es el *motivo*. El dolor de muelas que le produce la presencia de su madre, «Me duelen. Me duelen por tu culpa mamá» (p. 139), resulta patología psicosomática de carácter simbólico. Así, SENDEROVICH, el dentista, es quien alivia ese dolor. Sin embargo, la actitud de SENDEROVICH en su primer encuentro demuestra que ese “alivio” sólo se produce en la medida en que THORA puede reivindicar su *Yo Individual* mediante una *subversión* de los valores del *entorno*. Para ello necesita de un socio que comparta sus *motivos* y le ayude en sus *estrategias*:

se identifica con la herida de Senderovich
esa es la razón oculta por la que Thora es enfermera
se siente enferma
necesita heridas literales a su alrededor
necesita enfermos
enfermos como ella
sin heridas se sentiría desnuda (p. 143).

El sexo y el instinto de maternidad conforman el *pacto*, a la vez que el hombre, con mayor experiencia en el *entorno*, pone impedimentos que THORA vence gracias a la *naturaleza* determinista que plantea la obra (Cfr. *El matrimonio Palavrakis*):

Y la famélica enfermera deja ensangrentado el vientre del pálido dentista
aprieta la vulva para que no se derrame ni una sola gota de tragedia humana

es el instinto madre
eres sabia como los recién paridos (p. 144).

Sin embargo, una vez formalizado el *pacto* –lo que constituirá un posible *módulo marginal* formalizado con el matrimonio–, la *trama* gira. SENDEROVICH retoma su intento de control volutivo, la «higiene», y THORA, aunque ya libre de la *agresión* materna, ve frustrada de nuevo la *reivindicación* de su *Yo Individual*.

La llegada de su hijo le da un respiro, al poder disfrutar de alguien más débil sobre el que imponerse. THORA mantendrá este sustitutivo hasta descubrir que su marido es un asesino y «algo dulcemente salvaje se despierta en ella» (p. 159). El *módulo marginal* se ha hecho real y la blindo del *control* del *entorno*: su *Yo* puede manifestarse libremente.

Sin embargo, y al contrario que SENDEROVICH, THORA parte de una inconsciencia de su *transindividualidad*. «No comprendo la maldad», dirá, al contrario, que SENDEROVICH, quien vive con la asunción del *axioma apocalíptico*. Por tanto, su marido se convierte en el arbitro de la *ceremonia martirio* con la que THORA toma consciencia de que «Hay guerra en todos lados» (p. 160), justificación definitoria para abandonar cualquier atisbo moral heredado de su madre, ya que el individuo no es *responsable* de la “guerra” y la autodestrucción es su *naturaleza*.

El *módulo marginal* se le aparece a THORA como una *perspectiva vital* plena de éxito, frente a un *entorno* que vive enmascarando su *naturaleza* criminal. Por eso, «Cuando salen a la calle no se nota nada» (p. 162). Sin embargo, la *anagnórisis* de THORA aparece al descubrir que ni siquiera el *módulo marginal* posee *perspectiva vital*: su fin también es la autodestrucción, esta vez de mano de uno de sus integrantes, su hijo HIPÓLITO.

En busca de *perspectiva vital* para su particular *Yo*, THORA padece 3 giros. Su primera *peripecia* llega tras el inesperado fracaso de su matrimonio, la segunda tras el descubrimiento de la naturaleza criminal de su marido –y la consiguiente confianza en su éxito vital– y la tercera, que constituirá la *anagnórisis*, con el descubrimiento del suicidio de su marido y el fracaso de su *Yo Individual*.

El castigo llegará a través de su hijo, cobrando, la maternidad, grado de *fatum*, aniquilador de toda opción vital, símbolo dialéctico liddelliano de la muerte. Como

personaje, THORA deviene metáfora de la imposibilidad de *perspectiva vital*, como ELSA y como NATACHA.

IV. 3.3.B.II. SENDEROVICH

Sobre la simbología del nombre no hay ningún dato significativo. La Numerología sí parece aportar sentido, aunque el que Liddell haya utilizado esta técnica es simple hipótesis. SENDEROVICH resulta un 5, un Espíritu Libre, si bien lo significativo provendría de las cualidades negativas del 5 que sí corresponderían escrupulosamente a sus características:

Su necesidad de libertad los hace comportarse de forma desconsiderada con los demás. En sus relaciones son egoístas, tienen mal carácter y muy emotivos y pueden ponerse violentos. Si pierde los estribos en público, se mostrara impulsivo, blasfemando injurias verbales, humillando, grosero, gritón y desafiante. Su gran lección es aprender a controlar su temperamento; cultivar la paciencia, tolerancia, la comprensión y el respeto por los otros. Necesita más autocrítica.

En lo cuantitativo, se evidencia la menor importancia del personaje. Sólo realiza 72 salidas y recibe la mitad de entradas que THORA, 48. Su función dramática es ser instrumento para conducir a THORA a la *anagnórisis* y, por ende, al público, como el resto de *lacayos* liddellianos.

Es él quien decide bautizar a su hijo como HIPÓLITO. De esta elección parece esclarecedor el que «Hipólito es un héroe demasiado seguro de su moralidad, sin advertir la unilateralidad de su concepción hasta el momento de su muerte» (García Gual en Eurípides, 2000: 263). Así, el padre aportará a la entidad del hijo su propio conflicto interno: por un lado, la integridad moral del mito clásico, por otro, el que dicha moralidad produzca una reacción contraria igual de *radical*, como sucede tanto en el padre como en el hijo.

La primera actividad de SENDEROVICH lo muestra cuidando sus flores, ya que para él «las plantas favorecen la higiene de las pasiones [...] quiero solucionarme» (p. 138). Se presenta consciente de su *naturaleza* destructiva, pero se contiene recurriendo a la belleza de las flores y al pavor ultraterreno del mito religioso, en síntesis, recurre a lo *ideal* para escapar de la *naturaleza* sensible. Esta última petición delata sus *antecedentes*: mediatizado, como el resto, por un *trauma temprano* y con cierta experiencia del *entorno* de la que THORA carece. Esta pasión por la floricultura se

asemeja a la de Emily Dickinson (*vid. supra.* cap. III. 4.) que terminó haciendo de las plantas sus principales interlocutores, por *motivos* idénticos a SENDEROVICH (*Vid.* Sewall, 1974).

Desde un principio, HIPÓLITO *performativo* lo desprecia, «tú también eres asqueroso padre» (p. 141), consciente –como narrador omnisciente– de la hipocresía de su intento de control, lo que además camina en contra de la *tesis* que pretende *exportar* HIPÓLITO *performativo*. Sin embargo, este intento de contención queda en simple palabrería que niega con su comportamiento, su «fe inventada» del «que reza todos los días», haciendo de ello otra metáfora de lo que para HIPÓLITO –voz de Liddell– representa la Iglesia Católica, formando en SENDEROVICH un *juego ritual* personal: «SENDEROVICH.- (Gritando) ¡Jamás le he hecho daño a nadie, jamás le he hecho daño a nadie, jamás le he hecho daño a nadie, jamás le he hecho daño a nadie!» (p. 142).

De igual manera, esconde su *naturaleza* guardando «una habitación para él solo donde nadie entra» (p. 154), espacio donde esconde su *naturaleza* criminal con la intención de *integrarse* en el *entorno social*, a quien también se acusa de ocultar su verdadero rostro. En la intimidad practica sexo con el esqueleto de su mujer muerta, información que llega de manera ambigua en el Cuadro III y que no se descifra hasta el IX. Este deseo de *integración* a través de la vida familiar es compartido con THORA, si bien ella cree poder alcanzar el éxito viviendo según las particularidades del *módulo marginal*, mientras que SENDEROVICH es consciente de que esto es imposible y que el hacerlo reduciría exponencialmente la *sostenibilidad*. Cuando HIPÓLITO le pregunta el porqué de paternidad, SENDEROVICH le responde: «De nuevo una familia. La rectitud me sirve, me ayuda a mejorar. Otro hijo, otra oportunidad para Dios.» (p. 145)

En el Cuadro V llega la primera muestra de esta *religiosidad* de SENDEROVICH cuando, en el lecho nupcial, somete a su esposa a un interrogatorio sobre las acciones amorales con una exactitud que delatan exactamente lo contrario, la del que posee experiencia directa en ellas. La religión funciona como máscara bajo la que contener u ocultar la *naturaleza* maligna, si bien una vez descubierta, SENDEROVICH da muestras de creer con fe en la *transindividualidad* del crimen. El detonante de su desenmascaramiento es “LA EXPLOSIÓN DE THORA” (p. 151), cuando ve a su mujer maltratar a su hijo de

tres años: «las flores y mis huesos siguen trayectorias paralelas» (p. 153), comenta HIPÓLITO de aquella experiencia, haciendo tanto de la contención como de la *asunción* un acto violento.

Finalmente SENDEROVICH promulgará «Yo tampoco soy distinto de los otros» (p. 154), perspectiva idéntica a la de MATEO Palavrakis y, al igual que éste, una vez aceptado, SENDEROVICH «desea morir». A partir de ese momento, SENDEROVICH funcionará de maestro de *ceremonia*, tanto de THORA como de HIPÓLITO. Su experiencia particular con el *entorno* le sirve para corroborar el *axioma apocalíptico* de manera *total*, ilustrando a su familia:

[...] Padre, ¿cuál es el mecanismo que impide la desaparición del hombre, la desaparición del planeta?

SENDEROVICH.- No queremos que nuestros padres nos vean colgando de una soga.

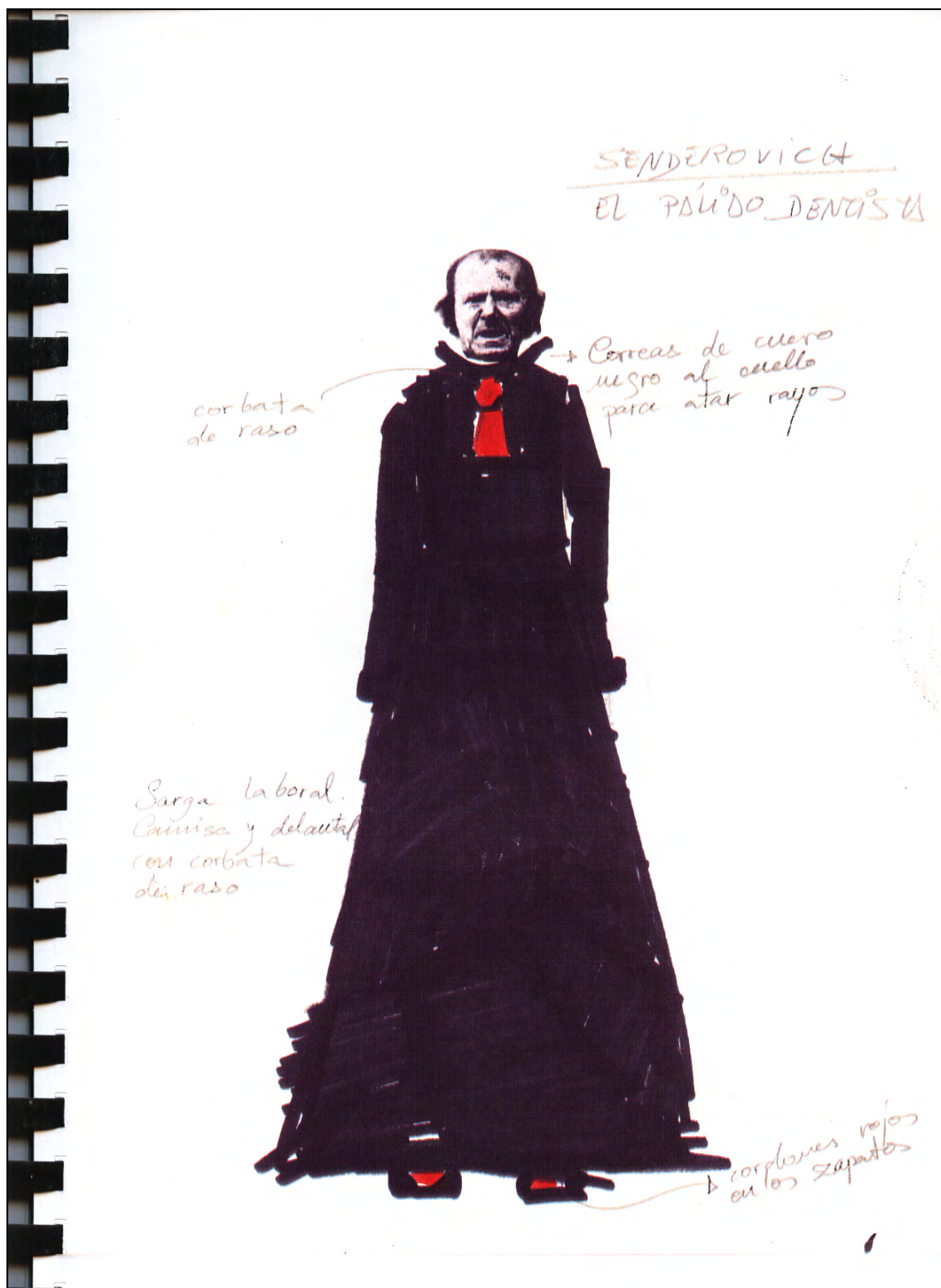
[...] Padre, padre, ¿por qué los amantes fornican ante los ojos de los muertos, en el cementerio? ¿Es que no tienen miedo?

SENDEROVICH.- Los cuerpos son fosas. Los cuerpos son fosas.

[...] HIPÓLITO.- ¿Qué terrores nos anticipas?

SENDEROVICH.- La tiranía de las cosas. Los acontecimientos están por encima de la voluntad del hombre. (p. 156).

De nuevo, los personajes de Liddell evaden toda *responsabilidad* al plantear al ser humano bajo una *naturaleza* con diagnóstico de maldad. SENDEROVICH continua su viaje de depravación aunque, a diferencia de THORA, lo hace tan seguro de la *transindividual* como de la ausencia de toda *perspectiva vital* sea cual sea la *estrategia* humana, también la del *módulo marginal*. Por ello, cuando su hijo HIPÓLITO ejecuta la venganza, SENDEROVICH no tiene reparo en suicidarse, consciente de haber llegado al límite de las posibilidades del *módulo* y sin esperanza alguna de superar la contingencia.



Figurín de Angélica Liddell para el personaje de SENDEROVICH

El arco de SENDEROVICH resulta idéntico al de MATEO Palavrakis, con la única diferencia en que el marido de THORA pasa una etapa en la que intenta rechazar su naturaleza, mientras que SENDEROVICH la asume en todo momento. Carece de progresión alguna.

IV. 3.4. ESTRUCTURA EXPLICATIVA

IV. 3.4.A. EL TIEMPO & EL ESPACIO

IV. 3.4.A.I. DESGLOSE ESPACIO-TEMPORAL

En coherencia con la evolución de su *estrategia artística*, *Hysterica Passio* recoge y progresa en el planteamiento espacio-temporal de *El Tríptico de la Aflicción*. Aquí el *tiempo* y el *espacio* se quiebra en dos, el (a) *narrativo* y el (b) *real*, dejando fuera al *hipotético*, propio de la tradición teatral.

A. *Espacio/Tiempo narrativo*: todo lo que congrega la fábula externa al presente escénico, lo que según la *perspectiva tradicional* del *metateatro* supone el *circuito interno*. Para su desglose no se contabilizarán los Cuadros en los que únicamente se desarrolle el *tiempo real*.

A. 1. El *tiempo hipotético* viaja desde que THORA y SENDEROVICH se conocen hasta que HIPÓLITO alcanza los 12 años, con un total de 9 saltos temporales a través de 13 años de progresión temporal:

(1) Cuadro II (pp. 136-138): un día antes de conocerse la enfermera y el dentista → (2) Cuadro III (pp. 139-145), parte 1: el día que se conocen → (3) Cuadro III, parte 2: dos días después de conocerse → (4) En los Cuadros IV (pp. 145-148) y V (pp. 148-150) no queda determinado el *tiempo hipotético*, pero por lo que sucede (la boda) se entiende un transcurso de meses → (5) Cuadros VI (p. 151) y VII (pp. 151-154): al pasar a la «SEGUNDA PARTE» se progresa entre tres y cuatro años respecto a la parte anterior, tomando como referencia la acotación que indica que ahora se tiene a HIPÓLITO «A LA EDAD DE TRES AÑOS» (p. 150) a los que hay que añadir el periodo de gestación antes de su nacimiento → (6) Cuadro VIII (pp. 155-157): se progresa a la Navidad del mismo año en el entierro de la madre de THORA → (7) Cuadro IX (pp. 157-159): un tiempo después ya en casa de SENDEROVICH → (8) Cuadros X (pp. 159-160) y XI (pp. 160-162):

cuando ya han entrado en casa → (9) Cuadro XII (pp. 162-168):
Navidad 9 años más tarde del cuadro anterior.

A. 2. El *espacio hipotético* sólo atraviesa ocho espacios del *entorno privado* de THORA y SENDEROVICH, teniendo en cuenta el de sus oficios y el cementerio, en el que no se hace referencia a la presencia de otras personas, con un total de 12 traslados espaciales:

Cuadro II: (1) la habitación de THORA en casa de su madre → (2) el jardín de SENDEROVICH → Cuadro III: (3) la consulta de SENDEROVICH → (4) la enfermería de THORA → (5) Cuadro IV: la iglesia de la boda → (6) Cuadro V: la cama de la casa de SENDEROVICH → Cuadro VII: (7) el baño de la casa de SENDEROVICH → (9) el jardín de SENDEROVICH → (10) Cuadro VIII: el cementerio → Cuadro IX: (11) el jardín de SENDEROVICH → (12) el interior de la casa de SENDEROVICH que se mantendrá hasta el final del espacio hipotético.

Es importante destacar dos espacios que además unifican todo *El Tríptico de la Aflicción*: la casa privada y el cementerio. En las tres obras, el cementerio será el testigo espacial y *detonante* de la Tragedia que, posteriormente, se desarrollará en el hogar familiar. Por tanto, la vinculación entre familia y muerte resulta la base simbólica de todo *El Tríptico de la Aflicción*, aportando a su vez al resto de *espacios hipotéticos* coherencia dramática.

A. 3. El *tiempo imaginario* no se define con exactitud, pero por las profesiones de los personajes y la emisión de guerras internacionales por televisión puede acotarse desde finales de s. XX a la actualidad.

A. 4. El *espacio imaginario* plantea un distrito típico de clase media en la sociedad occidental del primer mundo económico.

B. *Espacio/Tiempo real*: todo lo que sucede entre los performances y el espectador.

B. 1. El *tiempo y espacio hipotéticos* corresponden a las situaciones y *juegos rituales* que THORA y SENDEROVICH ejecutan en escena, junto a las

inclusiones de HIPÓLITO en la *representación* del Cuadro XII cuando dialoga con sus padres meta-interpretando (*TDT de la simultaneidad de los contrarios*) al HIPÓLITO de 12 años de edad. En el plano textual de la obra, la ausencia de acotaciones deja abierta la puesta en escena a una codificación física de los *espacios hipotéticos* en el plano performativo, de ahí que no se pueda predefinir.

- B. 2. El *tiempo real* según texto llega aproximadamente a una hora y cuarto, aunque una puesta en escena que desarrolle las distintas propuestas de *juego ritual* que el texto ofrece, siguiendo la dirigida por la propia autora, se llegaría a una hora y cuarenta y cinco minutos³⁰.
- B. 3. El *espacio real* de la obra resulta igual de abierto, pudiendo formar un continuo cambio escenográfico o un espacio único y cerrado que codifique toda la simbología de la obra. En cualquiera de los dos planteamientos se haría imprescindible que el público entrara de manera física en la concepción del *espacio real*, atendiendo a la explícita ausencia de *cuarta pared* del texto.

IV. 3.4.A.II. LA «PRESENTACIÓN» PERFORMATIVA

Si se toman los datos recogidos en el punto anterior, al igual que en el resto de *El Tríptico de la Aflicción* destaca la multiplicidad del *espacio/tiempo*, en contraste con la ausencia de acotaciones, lo que, a nivel textual, refleja un desinterés técnico hacia la *representación* escénica. Además, en *Hysterica Passio* la mayor parte de las salidas son hacia un *antagonista* externo a la (re)presentación: el público, lo que en el *metateatro* tradicional supone el *circuito externo*. Es importante especificar que para la *estrategia artística* planteada, ni el público actúa como personaje ni, en última instancia, HIPÓLITO lo es, más allá de una *TDT de la simultaneidad de los contrarios*, dada la intención de reflejar una Verdad social y humana directa. Ambos son entidades presentes en una acción diseñada para el aquí y ahora del que los dos forman parte, y no para la *trama*,

³⁰ Este es el tiempo estimado que aparece en el *Dossier de Ayudas a la Producción Teatral 2003 para Hysterica Passio* ya que esta obra no pudo grabarse al completo por problemas técnicos el día del rodaje y únicamente se conservan 20' del mismo, que pueden encontrarse en el Centro de Documentación Teatral de Madrid.

cuya función está al servicio de la *persuasión ideológica* de HIPÓLITO. El *tiempo* y el *espacio* dan cobertura a una tesis ideológica, no a una acción dramática representada. El choque de *agones*, la verdadera acción dramática, se produce entre el performance y el público, por lo que la *estrategia del exceso* no se irradia desde la *agresión* dramática interna de unos personajes a otros, sino desde la *agresión* directa de los personajes al público presente, *i.e.*, el *circuito interno* de la obra opera en la relación entre HIPÓLITO PERFORMATIVO y el público, en la *metaficción*, con lo que se pasa a la *ficción* de los padres hacia el *circuito externo*. Como se anunció en la Estructura Argumental, este hallazgo proviene de los experimentos con los *dramas satíricos* de *Haemorroísa* (Vid. cap. Siguiente) y que conformarán el *paradigma* de la *estrategia artística* de Liddell.

IV. 3.4.B. EL PRESUPUESTO DIONISIACO

Dice HIPÓLITO en el Cuadro III:

Igual que algunos son gestados en un muslo
Mi gestación depende del tigre y el payaso
Bajo tierra infectada
Mis colmillos rechinan (p. 139).

HIPÓLITO se identifica con otro que fue gestado en un muslo: Dionisos, padre de la tragedia ática.

Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso. Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc. , son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso. La razón única y esencial de la «idealidad» típica, tan frecuentemente admirada, de aquellas famosas figuras es que detrás de todas esas máscaras se esconde una divinidad. No sé quien ha aseverado que todos los individuos, como individuos, son cómicos y, por tanto, no trágicos: de lo cual se interfería que los griegos no *pudieron* soportar en absoluto individuos en la escena trágica. (Nietzsche, 2000: 99).

Esta cita de Nietzsche aclara el *género* sobre el que se sostiene *Hysterica Passio*. El núcleo argumental de la leyenda dionisiaca se resume a un denominador común:

Una familia real se niega a aceptar la divinidad de Dioniso y se opone al culto báquico; el dios la castiga enloqueciendo a las mujeres y destrozando a los descendientes masculinos de la familia, descuartizados por sus madres delirantes. (García Gual en Eurípides, 2000: 258-259).

La Tragedia como *género* no desarrolla un conflicto psicológico sino un conflicto *ideológico*: lo apolíneo frente a lo dionisiaco. En *Bacantes* de Eurípides, Dioniso castiga a las Cadmias por el bien de la humanidad. Esto se debe a que el *sistema* Cadmio, en su

represión a los cultos báquicos, no resulta adecuado para el desarrollo del individuo. Dicha inadecuación produce reacciones destructivas, carentes de *perspectiva vital*, como el brutal asesinato de madres a hijos por una exacerbada emoción báquica. *Hysterica Passio* desarrolla una analogía a este conflicto ideológico.

THORA y SENDEROVICH son a la vez víctimas y representantes de un sistema represivo, el de la familia, que, en su desequilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco, se demuestra fatal para el ser humano. Así, el *fatum*, identificado como la pasión irrefrenable de procrear del grupo familiar, castiga a la humanidad con hijos que les conducen a la muerte. Sin embargo, existe una diferencia básica entre ambas. En *Bacantes*, Ágave regresa a la consciencia apolínea para reconocer entre sus manos la cabeza del hijo que ella misma acaba de decapitar, con lo que entiende su error: «Dioniso nos destruyó. Ahora lo comprendo.» (Eurípides, 2000: 327). Aprende la necesidad del equilibrio precisamente porque ve *perspectiva vital* en el ser humano, su tragedia es positiva. El sacrificio guarda un fin superior al sacrificado: la mejora del *entorno*. Por ello es trágico. Sin embargo, THORA y SENDEROVICH no asumen su *fatum* como un *error* ya que la *anagnórisis* de THORA le revela que para el ser humano no hay remisión salvo el suicidio *total*, *borrar totalmente el Lienzo*. «¿Por qué no me mató a mí?» (p. 167), como reza su última intervención.

Mientras en la Tragedia báquica de la antigüedad el «error» comprende un territorio determinado, Tebas, Tracia, Tirinto o Argos, en Liddell se plantea como la *totalidad* del planeta retransmitido por televisión, «Hay guerra en todos lados» (p. 160). De ahí que THORA no pueda superar el error ya que su *anagnórisis* es de un *pesimismo radical*, i.e., no hay salida posible en ningún territorio, la llamada a la destrucción es universal. Y su ingreso en la cárcel, el *páthei máthos*, «con el sufrimiento del saber», es la asunción de su enseñanza *negativa*: “nada” puede proporcionar una *perspectiva vital* en el *entorno global* de lo humano.

En la Tragedia ática el ser humano mantenía la posibilidad de elección frente a los designios de los dioses. En Liddell cualquier elección es inútil ya que todo conlleva a la autodestrucción. Su única enseñanza es la ausencia de fe en el ser humano, un profundo *antihumanitarismo*.

De ahí que en el *éxodo* HIPÓLITO ironice sobre la distancia que separa a «los monstruos» de los espectadores ya que, según el discurso liddelliano, ambos comparten la imposibilidad de *perspectiva vital*.

IV. 3.5. ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA

La Estructura Explicativa de *Hysterica Passio* resulta idéntica a la de las dos piezas precedentes. Tres años después de cerrar *El Tríptico de la Aflicción*, Liddell seguirá repitiendo el mismo *motivo*:

¡Me quiero morir!
No quiero a mi madre.
Por eso te quiero a ti.
Por eso te quiero a ti.
Por eso te quiero a ti. (Liddell, 2007a: 102).

En la *agresión* que el *entorno privado* ejecuta sobre el *Yo Individual* se encuentra el deseo contradictorio entre clausura y reivindicación de su *Yo Individual*. El resultado es la creación de un *módulo marginal* con el que aspira a cumplir ambos objetivos. Para ello, el *Yo* protagonista, en este caso THORA, requiere de un acompañante que comparta *motivos* y adopte sus *estrategias*, como SENDEROVICH, al igual que el CATESBY de RICARDO en *El año de Ricardo* (2007a), la REBECA de NATACHA o el MATEO de ELSA. A pesar de la preponderancia de HIPÓLITO, el camino que pretende ser exaltado es el de THORA, el *héroe* de la tragedia y metáfora de la propia Angélica.

THORA busca escapar de un *entorno privado* agresor no sólo para sobrevivir, sino para lograr el *éxito de su Yo en tanto que Yo*, un éxito que suponga la venganza total contra la madre que la maltrató. Al mismo tiempo, aquel *trauma temprano* le condiciona con una *disfunción ejecutiva* que le impide elaborar *estrategias* apropiadas para el éxito, ya que todas sus propuestas conducen a la dinámica de relación con su madre como último fin. Para ella, el incesto, el crimen, la profanación de lo sagrado cobran sentido de *subversión* contra el *entorno privado* que la rechazó, *mediación* que la obra plantea como *transindividual*. Como SENDEROVICH afirma, «los acontecimientos están por encima de la voluntad del hombre» (p. 156), «formamos parte del desastre del mundo» por lo que a «los hombres nos corresponde la guerra.» (p. 160), *i.e.*, la autodestrucción. El *trauma temprano* pasa de anecdótico a general porque el planteamiento es

totalizador. De ahí que el *Yo* carezca de *responsabilidad*. Todo es culpa de *Otro*, ya sea la madre o el *entorno bélico*, lo que culmina con la definición de una *naturaleza* del ser humano que se presenta como *total*. Este *axioma apocalíptico* es lo que HIPÓLITO recibe de sus padres y trata de *exportar*, tanto con su discurso, como a través de la venganza que ejecutó de niño. Asimismo, su venganza deviene símbolo del exterminio total de la humanidad como única solución al problema humano. «Eres más, eres el origen» (p. 164), le dice a su madre en el momento de la venganza. En conclusión, la perpetuación de la especie es el problema de la especie.

Esta *solidaridad negativa* encuentra una recepción positiva gracias a idénticos factores que sus predecesoras. El *pesimismo* hacia lo humano, la falta de *perspectiva vital* y su *radical* carga crítica contra la institución familiar, exoneran al *Yo Individual* de toda *responsabilidad*: no hay nada que hacer frente a la *naturaleza* del ser humano excepto la destrucción total. Y aunque una acción así requeriría de gran coraje, el individuo queda justificado para emprender el camino de la *subversión*.

La obra supone una *respuesta significativa* para quienes ven frustrada su *perspectiva vital* frente a un *entorno* en continuo cambio, que no son capaces de gestionar y al que no logran adaptarse, lo que les produce una *tensión* que el *axioma apocalíptico* y el *idealismo radical* disminuye. Al mismo tiempo, el *Yo Individual* de Liddell se acerca a un status de héroe en tanto que la pieza comienza a identificarla con el modelo de la obra, si bien la autora aún no es capaz de dar el paso encarnarlo de manera total: la identificación explícita con la protagonista de las obras posteriores.

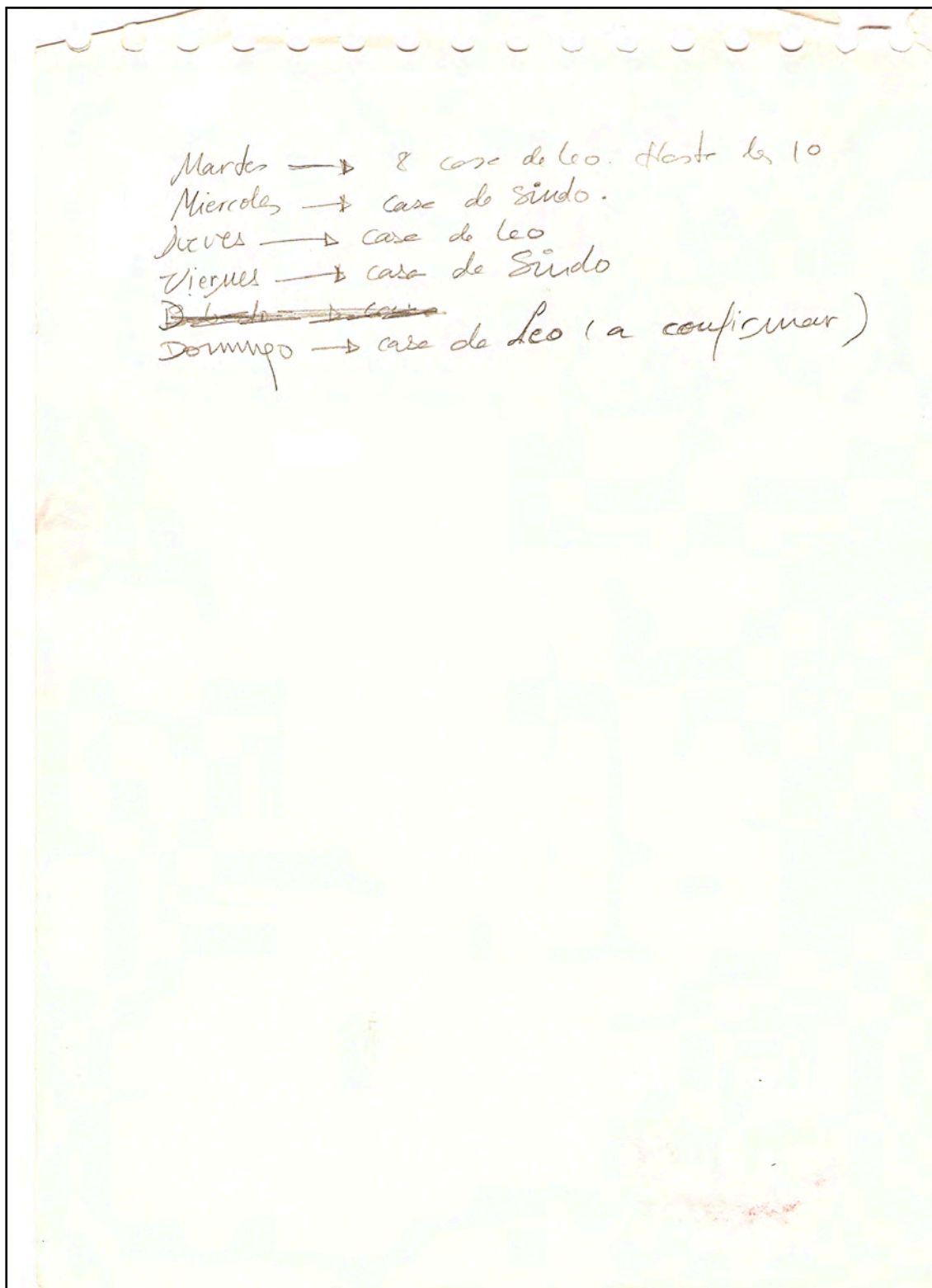
IV. 3.6. OBRA GRÁFICA Y DOSSIER DE *HYSTERICA PASSIO*

Como se ha ido aludiendo a lo largo del análisis, la autora aportó los bocetos preparatorios de la obra además del dossier que Atra Bilis presentó para tratar de conseguir una subvención al montaje. En el Dossier, además de documentación administrativa y resúmenes del montaje, se adjuntaban diferentes dibujos de la propia Liddell a modo de explicación del montaje y que, junto al resto de bocetos, conforman la obra gráfica que sigue. En ellos se evidencia la concepción *ceremonial* de Liddell, privilegiando diferentes acciones simbólicas que marcan la escena, en detrimento de lo que sería la acción dramática de la *trama* de ficción, por tanto, el *espacio/tiempo real* se impone al resto.

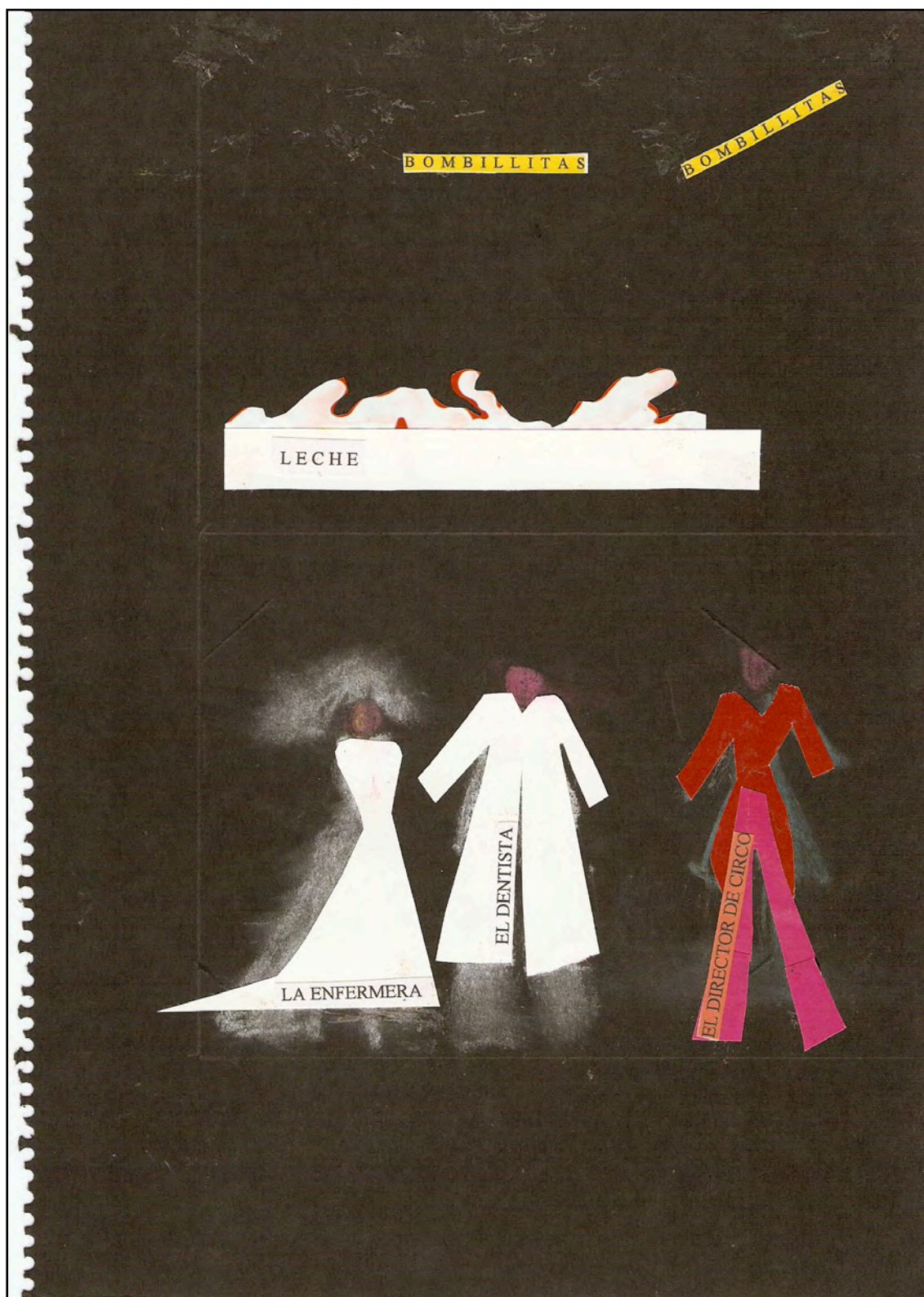
La publicación de estos diseños abre propuestas de investigación para futuros análisis comparados entre el texto y la puesta en escena de Liddell, además de la *génesis* y desarrollo de sus proyectos artísticos



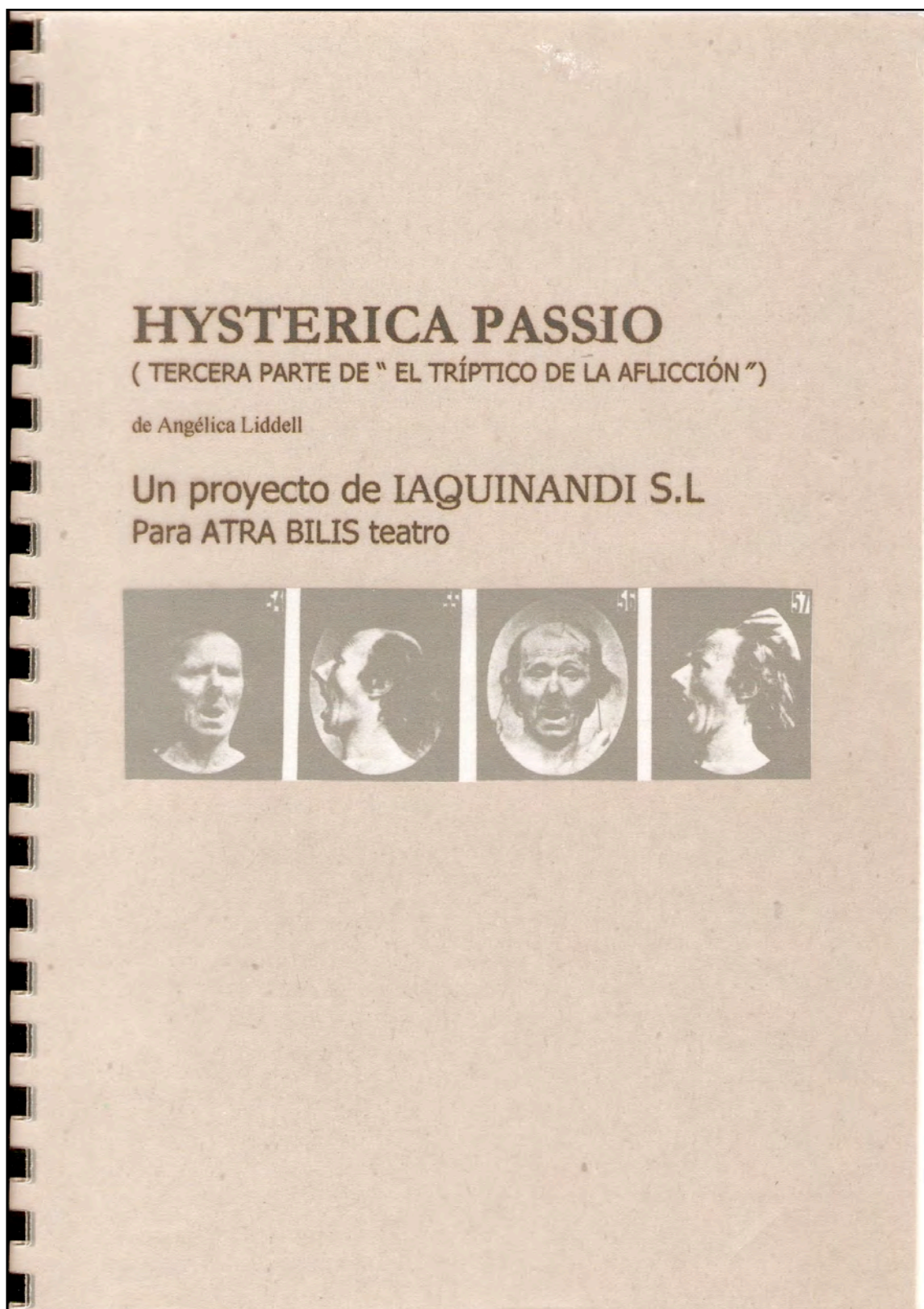
Descripción de las acciones ceremoniales del Primer Acto.



Borrador de un plan de ensayos. Atra Bilis aún tenía que ensayar en la casa de los integrantes del montaje.



Uno de los primeros bocetos para los personajes.



Portada del Dossier, desde el inicio provocador con fotografías de ensayos clínicos.


La ubicación temporal también es importante: la Navidad. Esa fecha que junto a las bodas y los funerales sirve para congregarse a un grupo de gente que no tiene nada en común, cargada de resentimientos, y en perpetuo conflicto. La Navidad: la exaltación de la familia alrededor de una comilona, un gran ejercicio de resignación y de hipocresía en nombre de la glotonería. Nada de buena voluntad. Los personajes están sujetos al techo por rayos de donde cuelgan bolas rojas, como pequeños universos insidiosos y obligatorios. La iconografía navideña queda pervertida a cada instante. Los motivos navideños sirven de contrapunto sangriento a la dureza de las relaciones. Hay Papá Noeles que se despellejan en leche hirviendo, otros sirven para prenderle fuego a los cigarrillos que torturarán el cuerpo inocente.




Descripción de la escenografía y el *tiempo hipotético e imaginario* de donde se desprende el *axioma apocalíptico*. El collage viene formado por uno de los diseños de Andrea Vesalius, ya expuesto en la obra gráfica de *El Matrimonio Palavrakis*, superpuesto a una foto de Lewis Carroll con Edith, Lorina y Alice Liddell, una de las influencias fundamentales en Liddell.

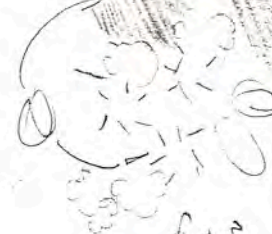
PRESENTACIÓN DEL CUENTO

HIPÓLITO:
"Qu voy a contar un
cuento de Navidad"





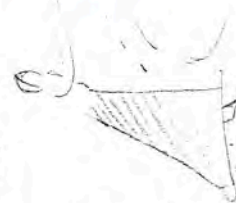
HIPÓLITO tiene globos, casaca
al traje, como si fueran un
recuerdo insistente de su
infancia. Probablemente
padres pobres le compraron
unos pocos globos, sus
padres pobres le compraron
unos pocos globos.



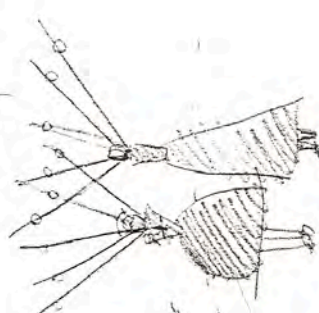
HIPÓLITO PINCHA LOS GLOBOS
EXPLOSIÓN. VAN LLENOS DE HARINA
NUBE BLANCA. No alcanza la
Navidad, que es el período de
los abusos, de la vergüenza,
de la traición

HIPÓLITO PRESENTA A SUS PADRES


Hipólito cuenta a sus padres con un juicio
agradador dando la vuelta a la superficie
de barique donde sus padres, a través por el
cuello, se apuran el pecho, haciendo un
extraño examen de conciencia.




HIPÓLITO introduce a
Papa. No en leche herviendo
el número representado de
Navidad, pero sobre las orio-
nas que se ejecutan sobre los
muros son temerarias
de las tenturas a las que
estuvo sometido Hipólito.
De algún número también se
burla de la Navidad
leche herviendo (leche
madre). Hay algo relacionado
con el origen, con la madre,
en este hecho que se desborda.



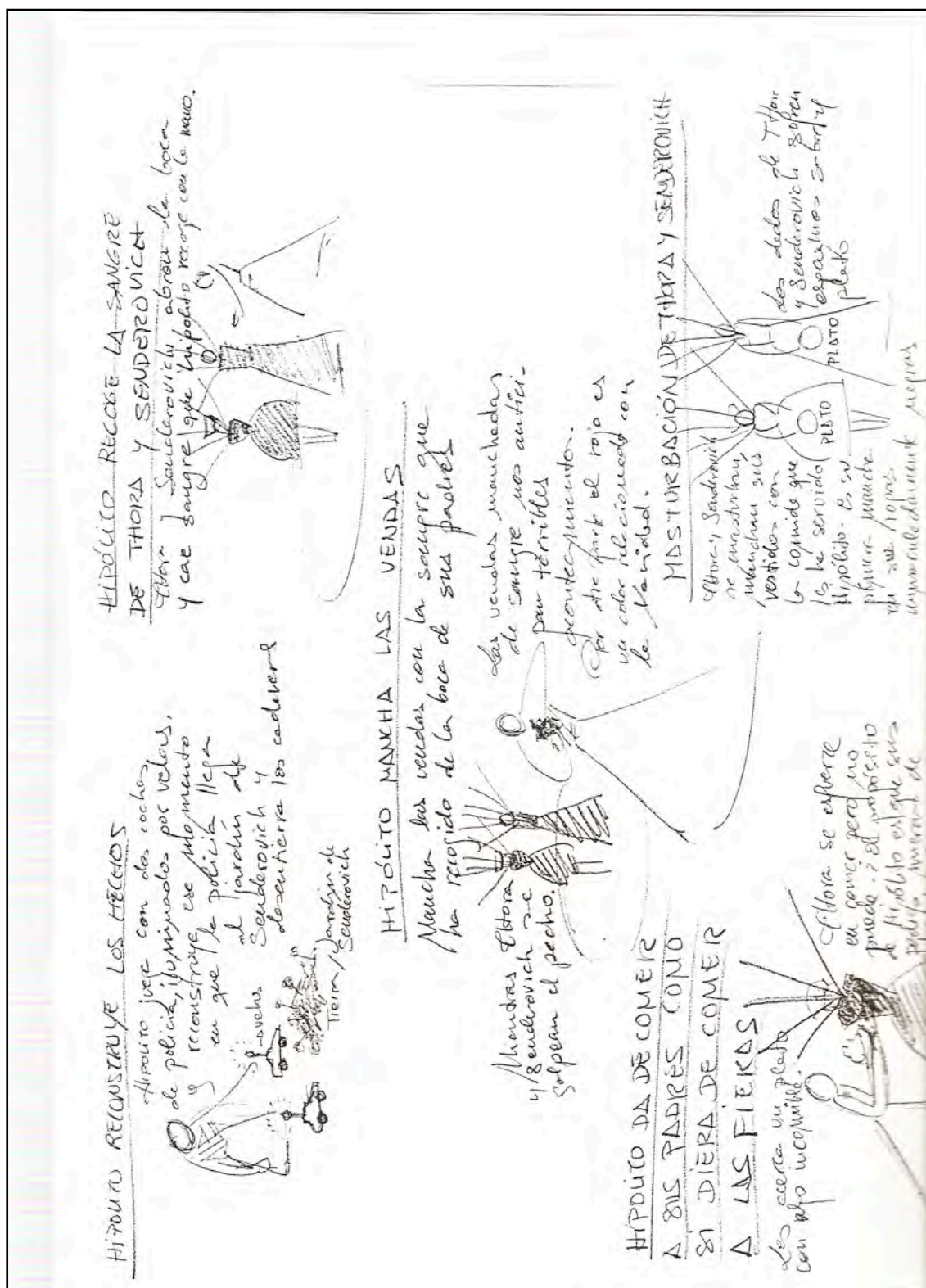
HIPÓLITO lleva
el torso cubierto
de vendas.
Vendas manchadas
de sangre.



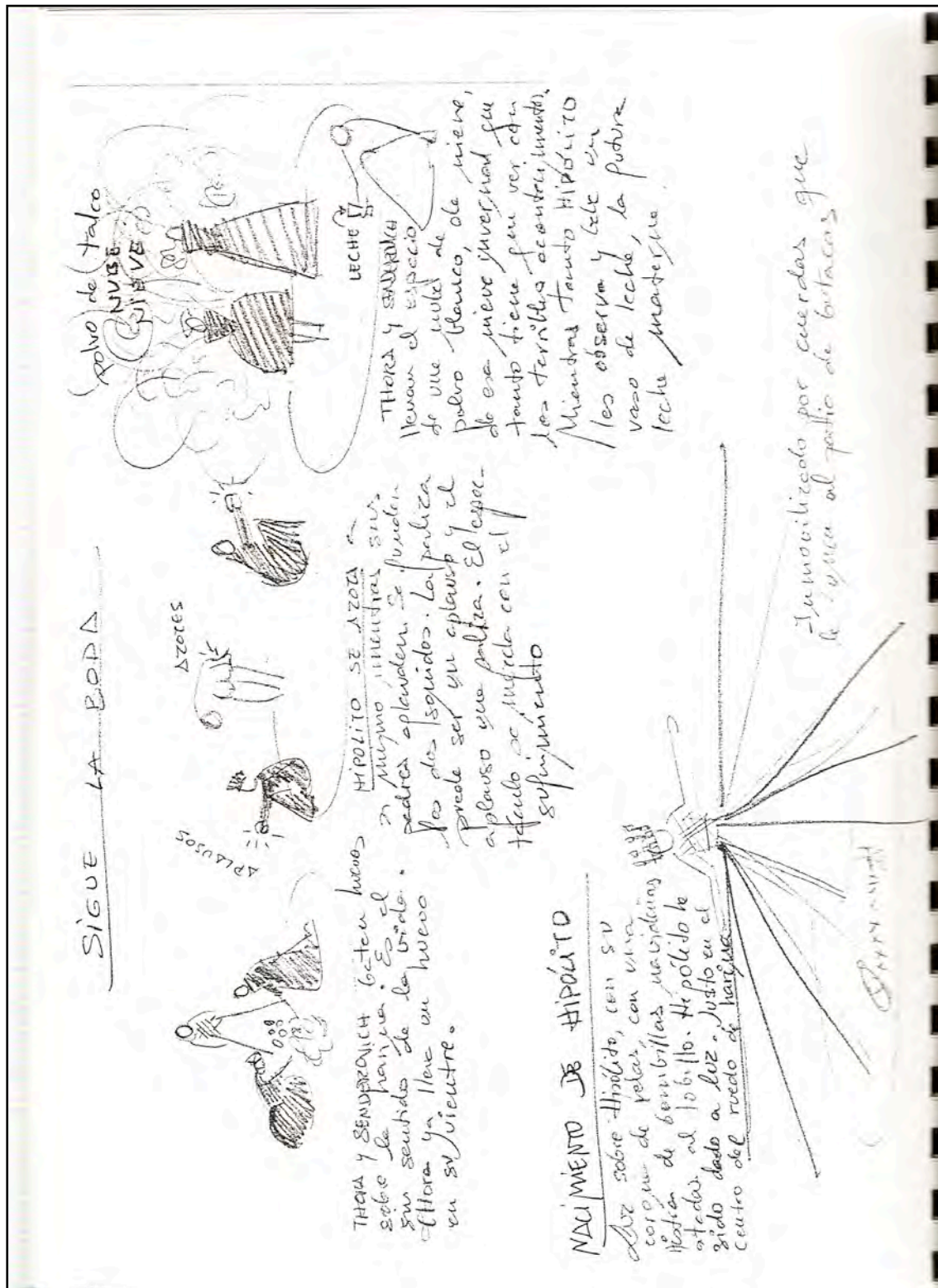
BOQUEA
DE GAS



GAS









IV. 4. HAEMORROÍSA

IV. 4.1. DATOS DE LA OBRA

IV. 4.1.A. CRONOLOGÍA & RECEPCIÓN

En febrero de 2001, con una previsión de tan solo cuatro funciones de *El matrimonio Palavrakis* y con la segunda parte de lo que sería *El tríptico de la Aflicción* ya escrita, según la entrevista mantenida con el director que dirigiría la obra (Entrevista personal con Oscar Villegas, febrero de 2008, en adelante Eguía, 2008a), en el otoño del año 2000 Angélica Liddell escribiría *Haemorroísa* (2001b) para que fuese interpretada por su colaborador y amigo Mateo Feijóo. De ello se haría cargo la Cía. El Armadillo Teatro, fundada con ese montaje y que realizaría la producción sin subvención alguna. Según declaración de los propios actores y el director, en sendas entrevistas con motivo de esta tesis doctoral, los ensayos comenzaron en diciembre del mismo año, aunque con una continuidad de un par de tardes a la semana en el Teatro Studio de Madrid. Compartirían lugar de ensayos con la Cía. La República, que 6 años más tarde estrenaría el texto de Liddell *Mi relación con la comida* (2005a). Algunos problemas en la compatibilidad de horarios entre ambos equipos provocó que algunos ensayos tuvieran lugar en El Horno, un céntrico y conocido edificio para alquiler de salas de ensayo la calle de la Espada de Madrid y en cuya cafetería, el director, Oscar G. Villegas, acabaría realizando las fotografías que finalmente ilustraron la publicación de *Haemorroísa*.

Liddell confiaría el trabajo completamente a manos de El Armadillo Teatro, sin asistir nunca a unos ensayos que se extenderían siete meses. Según afirma Villegas, la primera vez que la autora presencié la puesta en escena fue dentro de un ensayo general con público, en el propio Teatro Studio, a mediados de junio de 2001. Angélica Liddell no tendría más oportunidades de verlo hasta el otoño, ya que a los pocos días viajaría a Tarragona para pasar el verano trabajando en el parque temático de Port Aventura. Aquel sería el último ensayo hasta su estreno oficial, el 19 de julio de 2001 en la Sala Candilejas de Madrid, una sala de copas dedicada a números de cabaret que, en un principio, la ofertaba para las noches del 19, 20 y 21 de julio a precio de 1200 pts. con

consumición incluida (*Guía del Ocio* 20/07/2001: 114). En aquel estreno no hubo programa de mano, pero en el que hicieron posteriormente para la misma producción (*Sala Pradillo, 2002: programa de Haemorroísa*), la ficha técnica del programa de mano rezaba:

FICHA ARTÍSTICA	
Actores	MATEO FEIJÓO, JESÚS BARRANCO.
Vestuario y Caracterización	GABRIELA HILARIO
Texto	ANGÉLICA LIDDELL
Dirección	OSCAR G. VILLEGAS
Producción	EL ARMADILLO

Debido a la excelente acogida de público, Candilejas la prorrogó otro fin de semana más, los días 26, 27 y 28 de julio (*Guía del Ocio*, 27/07/2001: 114). Posteriormente, el montaje volvería a ser programado en las Sala Triángulo, dentro del ciclo «Noches Golfas de Café Teatro» los días 12, 13, 19, (*Guía del Ocio*, 12/10/2001) 20, 26 y 27 de octubre (*Guía del Ocio*, 10/10/2001), siendo prorrogado dos meses más, los días 2, 3, 9 (*Guía del Ocio*, 02/11/2001), 10, 16, 17 (*Guía del Ocio*, 10/11/2001), 23, 24 y 30 de noviembre (*Guía del Ocio*, 23/11/2001) y el 1, 7, 8, 14 (*Guía del Ocio*, 01/11/2001), 15, 21 y 22 de diciembre (*Guía del Ocio*, 15/12/2001).

En un principio, iban a estar programados sólo durante tres fines de semana, pero el éxito de público provocó que la Sala Triángulo prorrogase, una semana tras otra (Entrevista personal con Jesús Barranco, febrero de 2008, en adelante, Eguía, 2008b). Probablemente este éxito de público fuese el causante de que el crítico de *La razón* se decidiese a acudir a la Sala Triángulo, a pesar de la hora intempestiva de la función. Tras haber publicado 10 meses atrás una crítica no demasiado entusiasta (*Vid. Supra.*) de *El matrimonio Palavrakis*, esta vez, y a propósito del montaje de *Haemorroísa*, calificaría a Liddell como «la más valiosa dramaturga del verdadero teatro de vanguardia madrileño» (Vizcaíno, *La Razón*, 30/10/2001b), lo que sería utilizado de manera irónica y vengativa por Liddell en *Monólogo necesario para la Extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*. Así mismo, explicaba las razones que podía haber detrás de la falta de correlación entre la calidad artística de Liddell y la ausencia de ayudas oficiales o su programación en teatros de mayor proyección:

Sólo tiene en contra su talento. Es una peligrosa mercancía, difícil de aceptar en los salones cortesanos donde se dirime cual es el teatro que hay que apoyar. La vanguardia no ha tenido

ocasión de calar muy hondo en los escenarios españoles. Fácilmente se confunde cualquier bobada escénica con una nueva forma de hacer teatro que nadie parece necesitar. Los espectáculos más interesantes se confunden con los disparates escénicos que tiene que sufrir el público. (*Ibíd.*).

Vizcaíno, a la vez que ensalza la obra de Liddell, critica la desconcertante pero necesaria búsqueda infructuosa de la renovación teatral, opinión con que a la propia Liddell se le acusó también en sus inicios (*Vid.* López Sancho, *ABC*, 01/06/93 y 05/10/94) y a la que años después la autora atacaría sin tapujos:

Desde aquellos nazis que tildaron las vanguardias de arte degenerado hasta los burdos humoristas televisivos que hacen sorna de un cuadro en blanco se sigue empleando el mismo discurso, manoseado y banal, donde se ridiculiza al arte para volver a establecer la obtusa y vulgar, siempre idéntica regla general, eso sí, aplaudida por audiencias enteras. Audiencias ignorantes del hecho de que el arte contiene ya su propia autocrítica [...] (Liddell 2007g: 226).

Sin embargo, lo que Liddell aquí obviaba era el papel inspirador de la Vanguardia histórica para el advenimiento de los totalitarismos del s. XX (*Vid.* Caps. V. 4.3. y V. 4.5.)

Cuando *Haemorroísa* comenzaba su andadura en la Sala Triángulo, en el mes de noviembre de 2001, Jesús Barranco³¹, el actor que interpretaba a COPPERLATE, propuso el texto para su publicación –junto al de su segunda parte, *Haemorroísa en el Polo Norte o Haematuria Survivor Killer*– para la *Revista de teatro y otras artes OPHELIA*, de la que Barranco formaba parte del consejo editorial (Eguía, 2008b). Las dos obras salieron publicadas, cinco meses después del estreno oficial de *Haemorroísa*, con un prólogo del propio Barranco. Hasta la fecha, continúa como la única publicación de *Haemorroísa*.

Armadillo Teatro acabó las funciones de la Sala Triángulo y no retomó el montaje hasta un día indeterminado de junio del 2001, en que harían un pase privado, con motivo de la inauguración del local de ensayos de la Cía. El Tinglado de Madrid. Cuatro meses después, el montaje de *Haemorroísa* volvería a ser programado en la Sala Pradillo de Madrid, los viernes y sábados 20-21 y 27-28 de septiembre de 2002 (*Sala Pradillo, 2002: programa de Haemorroísa*), conformando un programa doble de Angélica

³¹ Un dato curioso que quizás pudiera abrir futuras investigaciones respecto al funcionamiento del teatro alternativo en España se muestra con el hecho de que de forma simultánea a las representaciones de la Sala Triángulo, el actor Jesús Barranco interpretaba el papel de Pilatos en el montaje más aclamado de aquella temporada, *Mesías (Escenas de una crucifixión)* de S. Berkoff y dirigido por José Luis Gómez en el Teatro de la Abadía de Madrid. Las funciones del Teatro de La Abadía finalizaban a las 22:30 y según cuenta Barranco tenía el tiempo medido para ducharse, comerse un bocadillo y coger un taxi que le llevase directamente a la Sala Triángulo para enfundarse el vestuario de Copperlate Brother.

IV. 4.1.B. ANTECEDENTES

En 1993, Liddell y el también actor y dramaturgo Ángel Solo, compartieron entrevista en un reportaje de la revista *Primer Acto* (Monleón, 1993: 32-48) bajo el título «El teatro español que viene», en el que participaban como nuevos dramaturgos, junto a otros compañeros de generación como Juan Mayorga y J.R. Fernández. Según Feijóo, Liddell escribió *Haemorroísa* «en menos de una semana, puede que incluso en una noche. Angélica solía hacer esas cosas». En aquel par de años (2001-2002) de creación compulsiva, Feijóo afirma que era común que Liddell apareciese de un día para otro con una obra nueva, además de estar trabajando en varias obras a la vez, como se ha visto en los caps. anteriores. Al recibir *Haemorroísa*, Mateo Feijóo la encontró idónea para sus fines, al contrario que Ángel Solo quien, tras leer el manuscrito, decidió retirarse del

proyecto. Según Feijóo, la razón fue que Solo no compartía los criterios artísticos de aquella obra, razón comprensible si se considera la distancia estética entre la dramaturgia de Liddell y la obra *Río Negro* de Ángel Solo (Solo, 2004).

Por ello, Feijóo acudió a otro actor, Jesús Barranco, en aquel momento actor de la Cía. de la Abadía de Madrid, al que conocía desde principios de los noventa y con quien unos meses atrás había participado en un seminario teatral. Barranco aceptó nada más leer el texto, a finales de octubre aproximadamente, y juntos acudieron al director Oscar G. Villegas, amigo común y que ya había trabajado de iluminador en las producciones de Atra Bilis *La falsa suicida* y *El matrimonio Palavrakis*, además de ser hasta esa fecha el único director que había montado un texto de Liddell, *Leda*, en 1996 en la RESAD, montaje en el que Mateo Feijóo había interpretado uno de los personajes. Villegas también aceptó de inmediato y con este proyecto se creó la Cía. El Armadillo Teatro «porque había que darle un nombre a todo aquello», según Villegas (Eguía, 2008a). El Armadillo Teatro continúa como compañía estable hasta la actualidad, con Jesús Barranco y Oscar G. Villegas como miembros más antiguos.

Teniendo en cuenta que *Haemorroísa* fue escrita por Liddell en el periodo más intenso de su carrera, mientras trabajaba en lo que sería el ciclo trágico que afianzaría su *estrategia artística*, añadido a la profunda crisis psicológica que padeció en aquellos dos años, la composición de *Haemorroísa* se entiende como un respiro, un alivio para reírse de los mismos personajes que estaba desarrollando en sus tragedias, a la manera en que los autores trágicos griegos escribían sus *dramas satíricos*: «“una tragedia en broma”, un espectáculo que se permitían los atenienses, después de las fatigosas jornadas teatrales, para reír con los mitos y personajes con los que tantas angustias habían pasado en las trilogías precedentes.» (Melero, 1988: 411)

En las ya aludidas entrevistas privadas mantenidas con Liddell para este trabajo, la autora rechazó entregar en formato digital tanto *Haemorroísa* como *Haemorroísa hasta el Polo Norte* con la firme intención de hacer desaparecer ambas obras de su repertorio, destino que han seguido otros textos como *La condesa y la importancia de las matemáticas*, *El amor que no se atreve a decir su nombre* y *La Pecatriz*, que no tuvieron la suerte de ser publicadas antes de que Liddell las descatalogase. Quizá en el

futuro la autora las haga reaparecer y den luz a nuevas investigaciones. Teniendo en cuenta que años atrás había afirmado «creo que es mi mejor obra», su exclusión resulta significativa del cambio de temática que tomaron sus obras tras el 11S, situación que será analizada en el último capítulo.

IV. 4.1.C. RESUMEN DE LA OBRA

Dos hermanos, CALISTO y COPPERLATE BROTHER, viven pegados a un retrete por una deficiencia intestinal. CALISTO padece «una incontinencia fecal» (p. 30) para la que ha desarrollado un sistema de ingesta de manzanas, simultánea a su incontinencia, con el fin de no morir deshidratado. Su hermano, COPPERLATE BROTHER, sufre justo de lo contrario: «retención fecal». Un día su madre es secuestrada por un terrorista egipcio y COPPERLATE convence a su hermano para rescatarla en nombre del deber filial aunque les cueste la vida. Al conocer la nacionalidad egipcia del secuestrador y la referencia «del tamaño y la potencia de los penes egipcios» (p. 31), CALISTO hace venir a su casa al terrorista («COPPERLATE EGYPCIAN») con el fin de pactar la liberación de su madre y pedirle que lo penetre analmente, con el objeto de frenar su diarrea ininterrumpida. El egipcio acepta, y al penetrar a CALISTO consigue frenar definitivamente su diarrea, salvándole la vida. Su hermano COPPERLATE, reacciona a la impresión que le causa la escena expulsando las heces de su cuerpo. La madre es liberada y los dos hermanos, al haber quedado libres de su martirio, descubren la posición de sus clítoris mutantes, con los que al fin podrán mantener relaciones incestuosas con su madre y constituir un *módulo marginal estable*.

IV. 4.2. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Haemorroísa consta de un solo Acto sin acotaciones textuales. Son los propios personajes quienes narran en tiempo presente –texto diferenciado en cursiva– quienes explican e introducen los distintos tiempos y espacios que recorre la obra a modo de *flashbacks*, conformando lo que Gray (2011: 59-60) ha denominado *TDT de la simultaneidad de los contrarios*. Por ello, una división que tome como referencia los saltos temporales no resulta adecuada, debido a los continuos cambios del *tiempo*

hipotético al tiempo real dentro de una misma escena o situación, algo propio de este tipo de *TDT*.

Los únicos cambios que articulan el paso de una situación dramática a otra son las entradas y salidas de los personajes, ya sea de forma presencial o en la ficción narrada, como es el caso del personaje de la Madre. Por ello, en la obra se diferencian 6 Episodios, tomando el sentido clásico griego de *epeisodion* (entrada).

EPISODIO I (29 intervenciones) [p. 28]

A modo de introducción narrativa, ambos personajes informan al público de su principal *mediación*: la *agresión* que ha condicionado su *perspectiva vital* desde la infancia. Una enfermedad de incontención intestinal de CALISTO (*factor biológico* de la *mediación psicosocial*), ha obligado a toda su familia a vivir sin alejarse del váter de su casa, conformando, por razones genéticas, un *módulo marginal* acorde a su *Yo*, deviniendo *líder*. Acorde a las características del *líder liddelliano*, se da a entender que no ha tenido contacto alguno fuera de su familia y que, al igual que el resto de los personajes de Liddell, aprendió a disfrutar de su enfermedad (*factor biológico*) por «el extraño placer que me producía», hasta el punto de que él «mismo provocaba el estreñimiento» (p. 28), *i.e.*, su enfermedad le ha producido una *disfunción ejecutiva* con la que ha subvertido los valores del *sistema*.

COPPERLATE BROTHER recoge la narración y culpabiliza a su hermano de haber condicionado también su *perspectiva vital*, al haberse apropiado desde la infancia de la única taza de váter que tenían en casa, lo que acabó produciéndole un estreñimiento crónico, por lo que ambos personajes comparten *motivos*, otra característica imprescindible para la configuración del *módulo marginal*.

Tras esta narración directa a público, ambos inician un típico *juego ritual* liddelliano, un enfrentamiento dialéctico de carácter vocativo y explícita retórica escatológica, anti-religiosa y zoofílica, con el objetivo de humillar al otro y cuya victoria se mide por el ingenio de las humillaciones. Este *juego ritual* se presenta como una práctica cotidiana que los unifica. CALISTO, el hermano que condicionó la *perspectiva vital* de ambos, evidencia su status de *líder* al vencer en el *juego ritual*.

EPISODIO II (43 intervenciones) [pp. 28-29]

En este segundo Ep. aparece el *detonante* de la obra, un hecho que parece desarticular el *módulo marginal*. Mientras «todo marchaba bien», explica CALISTO, COPPERLATE BROTHER le sorprende con el anuncio de que «¡Un comando egipcio ha secuestrado a mamá!» (p. 28). A CALISTO le cuesta creerlo y asume el problema como algo ajeno a él. Sin embargo, COPPERLATE BROTHER trata de integrarlo en el problema, demostrándole la necesidad fundamental del valor de la *fraternidad* para la *sostenibilidad* del *módulo*. Para ello, exalta los *valores positivos* de su madre respecto a la estructura modular que poseen, entendidos estos desde la *subversión* de valores que supone la *marginación*, con el fin de que su hermano asuma el problema como algo *transindividual* y se sienta culpable si no acepta. La persuasión de COPPERLATE BROTHER a su hermano pasa por 4 puntos que además ayudan a entender la constitución del *módulo*:

1. Recordarle la deuda que guarda con quien le ha dado la vida, sufriendo por ello: «por Dios, Calisto, le rompiste el coño a tu madre al venir al mundo». [Cfr. el mismo planteamiento señalado por HIPÓLITO en *Hysterica Passio* (p. 156) como una de las agresiones fundamentales según la *perspectiva liddelliana*.]
2. Revelarle el *trauma temprano* de su madre –grotesco de acuerdo con el *género* de la obra–: «cuando era pequeña una avispa le picó en el clítoris, le sobrevino una gran infección y se lo tuvieron que extirpar urgentemente». El incesto, como *juego ritual*, se revela también como una de las bases de cohesión de su *módulo marginal*, ya que COPPERLATE BROTHER cuenta como lo descubrió «un día que le obligué a hacerme una felación.». Aquí se descubre, con total normalidad, el código amoral de su familia.
3. Persuadirlo del valor del sacrificio de la enfermedad de su madre (*factor biológico*) en vistas a la cohesión del *módulo*, mortificación por la que «lloró, lloró muchísimo [...] Las mismas salchichas que se metía en el coño para exhibir su frustración y llorar por las noches. Las mismas salchichas que luego nos metía en aquellos bocadillos adorables.» (p. 29). Dentro de este bloque se introduce el único referente en toda la obra a la figura paterna como un valor negativo, en contraposición con lo positivo de la madre que «Escupía con todas sus fuerzas maldiciendo a nuestro

padre.». En esta primera parte, la figura paterna se presenta totalmente ausente del *módulo* familiar y no participa ni es causa de la *marginación genética*.

4. CALISTO se defiende quitándole mérito al sacrificio de su madre, argumentando que «le pagábamos cada vez que nos la meneaba» y, además, destaca un hecho diferencial que le hace no sentir a su madre como *afiliada* al *módulo*, ya que no se ha entregado completamente a la voluntad del *líder* que él representa, ya que «CALISTO: A mí nunca me la chupó.». Como respuesta, COPPERLATE BROTHER le demuestra con datos y ejemplos que respecto a la *sostenibilidad* –tanto material como *ideológica*–, el esfuerzo de su madre ha sido mucho mayor que el del *líder* o COPPERLATE BROTHER, lo que convence finalmente a CALISTO.

CALISTO: ¿Qué habías dicho que le pasaba a nuestra madre?

COPPERLATE BROTHER: He dicho: ¡Un comando egipcio ha secuestrado a mamá!

CALISTO asume el principio de fraternidad con su madre a medida que toma consciencia del peligro que su ausencia provoca para la *sostenibilidad* del *módulo*. Esta asunción de consciencia, y por tanto de *responsabilidad*, se refleja inmediatamente para un individuo que no ha asumido jamás compromiso alguno: su «*intestino grueso [...] se dejó llevar por el descontrol*».

Prosigue COPPERLATE BROTHER para explicar que la *crisis* del *líder* tuvo consecuencias inmediatas en él: «*me retorció los intestinos hasta que de ellos sacó un vómito fétido*». CALISTO, al límite de la deshidratación, solicita a su hermano con urgencia que vaya a buscarle «un barreño de manzanas tipo Golden». COPPERLATE BROTHER trata de resistirse, atendiendo a su propia problemática intestinal. Sin embargo, CALISTO recurre al *juego ritual* que, al igual que la vez anterior, afianza su liderazgo y convence a su hermano.

EPISODIO III (94 intervenciones) [pp. 29-31]

Esta situación se inicia con otra serie de narraciones de CALISTO, principalmente en pretérito, con un salto temporal en la acción: desde el fin del último *juego ritual* hasta el regreso de su hermano con «*las manzanas convencido de que tenía el culo de perro*». Es la primera vez que se informa de que un miembro se haya relacionado con el *entorno social* (la tienda de manzanas). CALISTO continúa narrando los efectos de la *crisis de*

sostenibilidad (el secuestro de la madre), constatando que su *marginación genética*, al inicio valorada como positiva, con «placer» (p. 28), ahora «no me proporcionaba placer.» (p. 29), razón por la que devino negativa. A su vez, COPPERLATE BROTHER amplía la narración con otra consecuencia de la *crisis*: «*Calisto no se levantaba del váter y mis heces aullaban por salir*», situación inédita y extrema, ya que «*es el instante en que más cerca creo haber estado de la muerte.*» (p. 30). Con ello, ambos personajes ratifican la deriva hacia la desintegración del *módulo*.

Le sigue un diálogo de carácter *trenético* en tiempo presente, a modo de *estásimo* o *canto lírico* «en perfecta resposión» (Medina González, 1977: 105), en lo que representa una nueva dinámica de su *juego ritual*, ya que ambos agonizan en una suerte de parodia de la *ceremonia de martirio*. También aparece una reflexión meta-teatral de Liddell que apunta hacia un *TDT de la poética del creador* (Gray, 2011: 60-1), «desarrollaré una imagen completamente alcohólica, destructiva, transgresora y vacua haciendo uso de un ridículo contenido poético», en alusión al *teatro clónico* y a la imagen que la propia Liddell proyecta. Se le suma otra sobre el concepto de muerte en la literatura dramática, desublimando a Lorca como poeta maldito paradigmático de España, «la muerte no es verde hermano, ni luna lunera», y elevando a *símbolo* el principal concepto de *Haemorroísa*: «COPPERLATE BROTHER: La muerte es marrón, hermano, tan marrón como el ojo del culo.», presentando al ser humano, ya sea poeta o fulano, reducido a *materia putrefacta*.

Cuando parecen llegar al final, CALISTO formula una cuesión que desencadena la solución. Al preguntar «¿Por qué mamá nunca me chupó la polla?», retoma el hecho de no considerar a su madre como elemento totalmente *integrado* en el *módulo marginal* que él lidera, en una última esperanza por evadirse del pacto de fraternidad radical sobre el que se rigen. Ello da pie a que COPPERLATE BROTHER revele el *motivo intrínseco* que cohesionan el grupo: pertenecen a una familia de mutantes, el *factor biológico*. Le explica que su madre, «después de que una avispa le picara en el clítoris» (p. 31), bebió de un río en el que un «ruso, que trabajaba en una central nuclear» orinó «seis mil litros de sulfato férrico» produciéndole, por mutación, un segundo clítoris en la garganta, confesión revelada a COPPERLATE BROTHER gracias a su «relación típicamente incestuosa» (p. 31), algo que no pudo ejecutar con CALISTO «porque tienes una polla de

mierda y no llegaba a las amígdalas.» (p- 30). Desde el particular punto de vista de los personajes, esto supone la cohesión máxima posible, según los criterios de *subversión* radical que representa. La primera reacción de CALISTO, con una intervención plagada de símiles escatológicos, sexuales y de sátira ideológica de tono kitsch, es la de «acabar con todos los rusos», causantes tanto de su *factor biológico* como –según piensa–, del secuestro de su madre. COPPERLATE BROTHER le aclara que los secuestradores no son rusos sino egipcios y que su madre, al igual que CALISTO, no vive la mutación como un problema sino como una virtud, «Deberías ver como se le mueve la nuez cuando sucumbe al orgasmo.» le dice. Por ello, la actitud de CALISTO cobra brío:

COPPERLATE BROTHER: ¿No tienes miedo de descubrir horrendas mutaciones en tu organismo?
 CALISTO: ¡Quiero vivir! ¡Quiero joder a los rusos! ¡Quiero ver como se mueve la nuez de nuestra madre! ¡Necesito experiencias completamente nuevas!

CALISTO asume su liderazgo para rescatar a su madre. Para ello, COPPERLATE BROTHER le recomienda que se ponga «un tapón en el culo», lo que produce entre ellos un nuevo *juego ritual* –el cuarto–, que ratifica en el espectador su valor imprescindible como elemento de cohesión y desarrollo del grupo. Sin embargo, el exceso escatológico les supera:

CALISTO: ¡Mierda, no puedo más!
 COPPERLATE BROTHER: ¡Mierda! ¡Yo tampoco!

Un elemento externo, a modo de *deux ex machina*, irrumpe en el *módulo*. Los «egipcios» llaman por teléfono y CALISTO idea una solución. Le ordena a su hermano que responda a los egipcios «¡Qué vengan inmediatamente!». Seguidamente, CALISTO interrumpe la acción, a modo de narrador, para explicar, de nuevo en pretérito, como en «el tamaño y la potencia de los penes egipcios [...] residía mi única salvación», relacionando la idea del tapón para su enfermedad crónica, con los secuestradores egipcios. COPPERLATE BROTHER «A pesar del pánico les dije que vinieran».

EPISODIO IV (11 intervenciones) [pp. 31-32]

CALISTO, a modo de narrador, da un salto temporal hasta el momento en que el secuestrador egipcio llama al «timbre» y él mismo le explica, «al perplejo secuestrador», su «urgencia con un hilo de voz.». De esta forma un elemento externo invade por primera vez el *módulo marginal*, si bien con el fin de solucionar la *crisis* y

reabrir la *perspectiva* del grupo. El egipcio toma cuerpo escénico a través de COPPERLATE BROTHER, en un *TDT de la simultaneidad de los contrarios* en el que este personaje se convierte en COPPERLATE EGYPCIAN, manteniendo la coherencia del *TDT* en que se viene desarrollando la obra. Este nuevo personaje acepta la petición de CALISTO por empatía a su problemática, ya que su vida también ha estado condicionada por un *factor biológico* que también lo convirtió en *marginal genético*: «Siempre he sido rechazado, mi polla nunca había servido antes para nada. [...] Me llaman *El Berenjenas*, en plural porque con una sola berenjena no basta para denominarme. He sido marginado por mi tamaño descomunal» (p. 32). Esto aclara el móvil del secuestro de la madre «para pedir un rescate y costear los gastos farmacéuticos a fin de que mi burrita», el único ser con el que ha podido mantener relaciones sexuales, «no sufra».

CALISTO acepta la exigencia que COPPERLATE EGYPCIAN impone de no mantener vínculos emocionales tras la penetración, por lo que el secuestrador da inicio a la *ceremonia*, esta vez de *celebración*. Es narrada por CALISTO, exaltando lo vivido: «recuerdo que un destello de luz sobrenatural cegó mis ojos. Confieso que me comparé con santa Teresa de Jesús en un arrebató cultural», primera burla directa a lo religioso.

Continúa narrando COPPERLATE BROTHER —de vuelta a su personaje inicial— recogiendo los mismos términos espirituales que su hermano —«*Fue bíblico, absolutamente bíblico*»—. Cuenta como presenciar esta *ceremonia* le produjo efectos salvadores también a él: «*Mi intestino grueso empezó a soltar piedras, casi fósiles, y quedé desocupado al instante. ¡Me había salvado!*».

EPISODIO V (23 intervenciones) [p. 32]

CALISTO informa al público de la liberación de su madre tras el intercambio sexual con el «egipcio». Sin embargo, explica que no fue capaz de cumplir la exigencia materialista del «egipcio» debido a que, con la penetración, éste la sometió a una «*inexplicable experiencia cuasi-mística*». Por ello, consciente de la desmesura de su vivencia alejada «de una reacción lógica ante un simple rozamiento anal», CALISTO justifica el porqué de su primera incursión en el *entorno* con el fin de visitar al «médico» y hallar una solución.

La escena pasa a la consulta del médico y COPPERLATE BROTHER, toma el papel de «COPPERLATE DOCTOR» para aclarar a CALISTO la *naturaleza* de su *Yo Individual*, anunciándole que posee «un clítoris en el culo» y es un «mutante». Además, le concreta la causa: el orín de «sulfato» que «bebió de un río su madre», le produjo una mutación que había permanecido en letargo hasta la «penetración» de «*El Berenjenas*». COPPERLATE DOCTOR confirma conocer a El Berenjenas por su fama internacional en «el día del orgullo gay» y confiesa su homosexualidad frustrada por no haber sido nunca «penetrado», a causa de padecer «una fístula en el mismo orificio, tres forúnculos y doscientos granos de pus». COPPERLATE DOCTOR culmina su confesión envidiando a CALISTO: «Si mi fístula fuera un clítoris, señor, si mi fístula fuera un clítoris...».

El único miembro representativo del *entorno social* con el que se ha relacionado ha resultado compartir con los hermanos idénticos deseos, idéntica *naturaleza* que no ha podido desarrollar por falta de capacidad.

EPISODIO VI (55 intervenciones) [p. 33]

CALISTO abre el último episodio trasladando el *espacio/tiempo* desde la consulta del «médico» –al que dejó «compadeciéndose de su fístula purulenta» (p. 33)–, hasta su casa (*módulo marginal*), con el objeto de poner fin al único elemento que ponía en cuestión su calidad de *líder* y la plena asunción de su madre al proyecto ensimismado de CALISTO.

y yo me marché a visitar a mi madre para que me hiciera una felación como las que le hacía a mi hermano con la esperanza de ver como le tiritaba la nuez. Al fin y al cabo le había salvado la vida y de alguna manera tenía que agradecérmelo. No podía negarse. (p. 33).

Al hacerlo, se pasa a la segunda y definitiva *ceremonia de celebración* de la obra, aquella que provoca la estabilidad del *módulo marginal* en tanto que *sistema* que abarca la totalidad de la vida. Así, «avisé a mi hermano para que hurgara con su polla en mi mutación y hacer entre los tres un trenecito».

Un último escollo impide la cohesión. COPPERLATE BROTHER aún no ha manifestado poseer un «*clítoris mutante*» propio con el que pertenecer al *módulo*. Su *factor biológico* ha dependido hasta el momento de CALISTO, de «los jodidos caprichos escatológicos de mi jodido hermano» (p. 28), elemento ahora inválido para servir al

líder, dado que ha sido solucionado por el «egipcio». Ante ello, por medio de un diálogo en el *tiempo real* de la función, desde donde se juega al *espacio hipotético* de la casa familiar, CALISTO persigue la cohesión buscando el *factor biológico* común:

CALISTO: Mamá lo tiene en la garganta, yo en el culo, tú lo debes tener en algún sitio.
De repente se escucha un pedo.

Con esta pista, que además supone la primera acotación del texto, CALISTO alcanza la *anagnórisis satírica* al descubrir que su hermano lleva «¡El clítoris en el sobaco!». A la cuarta vez en que «*Irrumpe otro pedo.*», surge otro hallazgo: «tiene dos, uno en cada sobaco». Así, los hermanos inician una celebración de carácter vocativo y de sexo explícito: «COPPERLATE BROTHER: ¡Te rodeo con mis sobacos, hermano querido!», que se concluye con una reflexión meta-teatral,

COPPERLATE BROTHER: ¡Qué desenlace tan rápido!
CALISTO: ¡Qué argumento tan vulgar!
COPPERLATE BROTHER: ¡Qué estupidez!
CALISTO: ¡Qué tontería!

A la *subversión* de la acción, el *éxodo* añade la introducción de otro elemento *kitsch*, «María Jesús y su acordeón. Viene a tocar los pajaritos para que muevas tus sobacos arriba y abajo!». La obra finaliza con la marcha de los dos hermanos hacia la *ceremonia de celebración* que definitivamente refunde el *módulo marginal* mediante la exaltación de los *motivos* de su *marginación genética*.

COPPERLATE BROTHER: ¡Vamos a decírselo a nuestra madre y a eyacular un rato en sus amígdalas!
CALISTO: ¡Edípico! ¡Edípico!
COPPERLATE BROTHER: En el fondo somos unos clásicos.
MÚSICA: *Suenan los Pajaritos.*
FINAL FELIZ.

IV. 4.3. LOS PERSONAJES

El análisis se divide según el diferente *entorno* al que pertenecen los personajes respecto al *módulo marginal* de los hermanos. Ello supone la presentación de los *motivos* que los mueven para relacionarse o no, sumado a la evolución que suponen tales intercambios.

IV. 4.3.A. EL MÓDULO MARGINAL GENÉTICO

Toda la obra es representada por dos hermanos, CALISTO y COPPERLATE BROTHER, que junto con su Madre, conforman un *módulo marginal*. La característica diferencial del *entorno privado* de *Haemorroísa* respecto a las otras obras de Liddell es el régimen de casi total clausura en el que viven los hermanos debido a que la *mediación* de los protagonistas no se debe a un *trauma temprano*, causado por una *agresión* externa, sino que es *genética* y por ello *ideal*. También hay que considerar que el origen de tal *factor biológico* es un *factor histórico*, la Guerra Fría, y su consecuencia, la mutación, es el *factor biológico* que les obliga a generar una *estrategia* –la *marginación modular*–, que les abra una *perspectiva vital* que el *entorno* les negaría, dada su particularidad biológica. El que su *marginación* sea *genética*, i.e., de nacimiento, es la razón por la que, en un principio, no es percibida por los hermanos como *agresión* sino como *naturaleza* propia. Los planteamientos defendidos por Liddell en obras anteriores, tales como el *axioma apocalíptico*, la *naturaleza* infértil y autodestructiva del hombre y la reducción del ser humano a *materia putrefacta*, cobran en CALISTO y COPPERLATE BROTHER una proyección *ideal*.

Para los personajes del *módulo marginal genético*, la cohesión se realiza mediante un funcionamiento común de valores (*subversión*) y acciones (*juego ritual* y *ceremonia de celebración*) *negativos* respecto al *entorno social*; aunque no en grado que impliquen un cambio en el *sistema* –i.e., una rebelión sin rebelión, propia del *perfil del provocador celiniano* (Bounan, 2012: 52 y Vid. Cap. V. 5. 2.)–, aunque sí que respondan a sus particulares *disfunciones*. Además, dada su precariedad, la desaparición de cualquiera de sus miembros supondría la insostenibilidad del resto, abocándolos a la expedición, acción para la que no están capacitados y que les llevaría a un *entorno* que condenaría sus particularidades y extinguiéndolos.

IV. 4.3.A.I. CALISTO

Su etimología en griego antiguo es *la más bella*. Respecto al mito pagano de Calisto, éste es utilizado más para la historia de transgresión sexual y sus consecuencias familiares y no para reflejar la personalidad individual del personaje. El Calisto mitológico padece dos transformaciones que condicionan su vida. La primera es cuando

«fue amada por Júpiter y, cómo dice Ovidio, fue engañada y seducida por este mismo bajo la figura de Diana entre las sombras de los bosques» (Boccaccio, 1983: 363). La segunda cuando tras descubrirse su embarazo, como castigo «Juno la convirtió en osa» (*Ibíd.*). Ambas transformaciones son causadas por una transgresión sexual que en la obra de Liddell llegan bajo ciencia ficción escatológica sexual. La causa inicial será la avispa que «le picara en el clítoris» (p. 31) a la madre de la familia, para después beber de un río en el que un «ruso, que trabajaba en una central nuclear», orinó «seis mil litros de sulfato férrico», causante de la mutación. Con la llegada de los hijos, estos verán condicionada su existencia con taras mutantes. Posteriormente, el CALISTO liddelliano será seducido por El Egipcio, como Calisto y Júpiter, también con una relación homosexual. Ésta producirá un cambio radical en él, al despertar su clítoris mutante. El mito en Liddell llega de manera transversal, satírico, sólo como una referencia que apoya el juego desublimador de su teatro.

Según un análisis cuantitativo de los personajes, CALISTO aparece como el personaje principal, con un total de 133 intervenciones, además de ser el principal impulsor de la narración. Es el encargado de realizar los saltos temporales de un *Episodio* a otro, con 14 de sus intervenciones a modo de narración directa al público.

Desde un punto de vista dramático, CALISTO es el *protagonista* de la acción, al ser quien sufre el *agon* identificado, primero con la comprensión del principio de fraternidad en su *módulo*, y posteriormente con la lucha para solucionar la *crisis*.

Desde el principio de la obra demuestra ser el *líder* que controla y condiciona el *módulo marginal* con su «incontinencia fecal» (p.30). Por contra, esto también limita su espacio vital a «la taza del váter», convirtiéndolo a su vez en el espacio neurálgico del *módulo*. Esta limitación espacial hace de CALISTO el único miembro del grupo sin experiencia alguna de relación con el *entorno*.

Otra demostración contable de su liderazgo resulta de los cuatro *juegos rituales* que los hermanos emprenden y en los que CALISTO resulta vencedor de todos, además de ser el promotor y condicionante de todos ellos. Si el fin del *juego ritual* –como se ha visto en la Estructura Argumental–, es la cohesión del grupo, CALISTO demuestra ser el principal ideólogo y motor para dicha cohesión. Por todo ello, y al contrario que su hermano, ha

conseguido convertir su *marginación genética* en *positiva* ya que de él recibe un «extraño placer» (p. 29), además de *sostenible*, al haber logrado «coincidir el momento de la deglución con el preciso instante en que se iniciaba la expulsión de heces» con «ajuste y precisión». Por ello, y al contrario que los personajes de las tragedias de *EL Tríptico de la Aflicción*, CALISTO confirma que «Todo marchaba bien» hasta que su hermano le anuncia el secuestro de su Madre. He aquí el cambio que hace girar de *género*.

Ante el secuestro, los hermanos reaccionan desarrollando diferentes *estrategias* que confirman el estado de *crisis* al que la falta de uno de sus miembros les condena, simbolizada posteriormente con la muerte intestinal (biológica) de ambos. En el caso de CALISTO, la existencia de un hecho diferencial respecto a su madre —«CALISTO: A mí nunca me la chupó»— le hace rechazarla como miembro de pleno derecho en el *módulo marginal*. Su *arco* pasa por cuatro fases que le llevarán a madurar, comprender, mejorar y cohesionar el *módulo marginal* que resulta vital para su existencia. Estas cuatro fases son:

1. **La negación** (*Episodio II*). CALISTO elude toda *responsabilidad* respecto a su madre, justificándolo en que ella no cumplía íntegramente su sometimiento al *líder*. Y aunque posteriormente COPPERLATE BROTHER le hace comprender la función imprescindible de *sostenibilidad* que ejerce su madre, y que su falta de entrega para con él no se debía a una decisión personal, sino a una *mediación* que la condicionaba, CALISTO hace venir al secuestrador «egipcio» no sólo para liberar a su Madre, objetivo aparentemente altruista (*responsabilidad* con el *módulo marginal*), sino para solucionar su enfermedad personal (objetivo egoísta), con lo que evidencia que, en última instancia, el *módulo marginal* que él condiciona se define bajo su propio *Yo Individual*, es un proyecto ensimismado.
2. **La experiencia transindividual** (*Episodio IV*). Su contacto con «el egipcio», su primera relación con el *entorno*, le trae otro individuo condicionado por la *marginación genética* («*Dos berenjenas*») y cuyo objetivo al secuestrar a la Madre es el de generar un *módulo* propio (una familia con una burra) en el que desarrollarse. Esta experiencia con el egipcio resulta un éxito para el *módulo*

marginal de CALISTO: la liberación de su madre –y por tanto el fin de la *crisis de sostenibilidad*– y la sanación de la enfermedad intestinal de ambos, abriendo nuevas expectativas para el funcionamiento del grupo.

3. **El cuestionamiento del sistema** (*Episodio V*). Tras el éxito de la intervención del «egipcio», CALISTO podría regresar al *módulo marginal* ya sin *crisis* y cohesionado definitivamente, pero la experiencia *transindividual* «cuasi-mística» con el «egipcio» le hace dudar de cuál es el *sistema* de relaciones más adecuado para su *perspectiva vital*, ya que su experiencia anecdótica con el *entorno global* le ha llevado a creer que el *entorno* comparte sus *motivos*. Para encontrar respuesta, emprende una nueva excursión para consultar al personaje más *adecuado* para racionalizar lo sucedido: «el médico». Este le confirma la *naturaleza genética* de su *marginación*,

COPPERLATE DOCTOR: Tiene usted un clítoris en el culo.
[...] CALISTO: ¡Dios mío, soy un mutante! (p. 32).

y que tanto en el caso de «*El Berenjenas*» (*entorno global*), como en el suyo propio de «doctor» (*entorno social*), la *perspectiva vital* sólo se alcanza mediante el acceso a relaciones escatológicas, sexuales, o con la unión de ambas, *medicina* que el *entorno social* (el universo del médico) y el *entorno global* (el universo de los personajes internacionales) condenan por *subversivas*, abocando a los individuos a dos alternativas: la represión, y por tanto, la NO *perspectiva vital* –como es el caso del médico–, o la *marginación* que, en su experiencia con *El Berenjenas*, CALISTO ha comprendido que sólo puede funcionar mediante la creación, cohesión y sostenibilidad de un *módulo marginal*. La vida de *El Berenjenas* «siempre ha sido un problema» (p. 31), por carecer de un *módulo* y de ahí el secuestro para conseguir dinero con que «formar una familia» (p. 32) con la burra Rosita.

4. **La confirmación del sistema** (*Episodio VI*). Tras su búsqueda activa, CALISTO ha obtenido experiencia *transindividual* suficiente para comprender que, aunque todos los individuos comparten sus *motivos*, el *sistema* los reprime, si bien es una verdad universal que la *marginación genética* es la *estructura* que mayor y más adecuada *perspectiva vital* ofrece al ser humano. Por ello, como *líder*, procede a cohesionar definitivamente al grupo, que en su caso es dar madurez a lo que antes

había vivido desde un estado de inconsciencia. Para ello, primero encuentra el *factor biológico* común con COPPERLATE BROTHER, «el clítoris mutante» (p. 33) con el que su hermano pueda al fin obtener placer, y posteriormente logra la entrega absoluta de su madre que, si bien antes de la *crisis* afirmó que «A mí nunca me la chupó», ahora que «le había salvado la vida» y solucionado la *mediación* que condicionaba el funcionamiento del grupo, la madre ya «no podía negarse». Al fin, pueden acceder a «la relación típicamente incestuosa» (p. 31) en «un trenecito» (p. 33) de todo el *módulo marginal* en una *ceremonia de celebración* que los cohesionará definitivamente.

Otra conclusión que define a CALISTO como *líder* es que sus objetivos resultan siempre egoístas. Es él quién define al grupo y el resto quienes asumen y se identifican con las particularidades de su *Yo Individual*. La *sostenibilidad del módulo* y su éxito suponen el éxito del *Yo* de CALISTO *en tanto que Yo*. Su *arco* viaja desde el cuestionamiento del *módulo marginal*, hasta su confirmación final como único *sistema* posible para el desarrollo del ser humano.

IV. 4.3.A.II. COPPERLATE BROTHER

El nombre de Copperlate parece ser únicamente una suerte de parodia del tipo de caligrafía *Copperplate*, o *English round hand*, que como dato llamativo está el haber sido utilizada para la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. Otro juego que pudo haber sido la causa para la elección del nombre es que el estilo Copperplate admite sobre sí mismo cuatro variantes, lo que podría simbolizar la función del hermano de Calisto para meta-interpretar a todos los personajes de la *trama*. Precisamente porque sobre la máscara de «Copperlate» opera un *TDT de la simultaneidad de los contrarios*, desdoblándose en todos los personajes que dan réplica a CALISTO, para un análisis explicativo de *Haemorroísa*, se hace necesario separar cada uno de los personajes según el *entorno* o grupo social al que pertenecen.

COPPERLATE BROTHER es el segundo personaje en número de intervenciones con 109, de las cuales 5, en cursiva, son funcionalmente narrativas. Su identidad viene condicionada al desarrollo del personaje de CALISTO, tanto a nivel del universo imaginario que representa, como del uso dramático que se hace de sus intervenciones.

Como recurso dramático es el *antagonista* de la obra, llegando incluso a encarnar los distintos personajes que dan réplica al protagonista hacia la consecución de su objetivo, incluido el secuestrador egipcio que origina a la *crisis*.

Según los *antecedentes* iniciales, la *marginación genética* de COPPERLATE BROTHER es consecuencia de la de CALISTO, por lo que se ve obligado a asumir un *sistema* ajeno, como el modular marginal, hasta que la *mediación* de su hermano mayor y la vivencia incestuosa con su madre, le llevan a una *cohesión* total, incluso biológica, al padecer una enfermedad intestinal a causa de la de su hermano. Sin embargo, al contrario que este, COPPERLATE BROTHER la asume de forma dolorosa. Mientras que en CALISTO todo es “ajuste, precisión y placer”, en COPPERLATE BROTHER es “asqueroso, vicioso y sin esperanzas” por culpa de «aquel pútrido fluido apestoso» que padece.

El sometimiento de COPPERLATE BROTHER se evidencia tanto a nivel práctico, acatando las ordenes del *líder*, como psicológico, asumiendo como propios los pensamientos del *líder*, configurando el *lacayo* ideal liddelliano. «Tengo el culo de perro, tengo el culo de perro, tengo el culo de perro...» (p. 29) acaba repitiéndose, como hipnotizado por CALISTO. Sin embargo, COPPERLATE BROTHER posee una supremacía respecto a su hermano en lo que al conocimiento del *entorno social* se refiere. Él es quien descubre que «un comando egipcio ha secuestrado» a su madre y quien provee de alimentos a CALISTO, «manzanas tipo Golden», además de conocer la *mediación (agresión)* del *entorno global* (el ruso que orinó ácido férrico) sobre su Madre, lo que constituye la *mediación* fundamental de la familia.

Dada una *mediación* familiar que lo incapacita para establecer relaciones adecuadas con el *entorno social*, su experiencia incursionando para la *sostenibilidad* le ratifican en que el *sistema modular* de *marginación* en el que funcionan es el único que puede ofrecerles una *perspectiva vital*, actitud opuesta a la que CALISTO demuestra ante la *crisis*. El hermano sometido conoce lo que el *entorno social* podría ofrecerles y por ello lo rechaza, no perdiendo nunca su deseo de identificación e integración *total* con el *módulo marginal* de *marginación genética*. No es casual que ante la desaparición de uno de los miembros, y la intuición de lo que esta falta puede significar para la

sostenibilidad, sea él quien se trate de activar al *líder*, CALISTO, el único capaz de recuperarlos.

El carácter marcadamente pasivo de COPPERLATE BROTHER le imposibilita para emprender ninguna acción ejecutiva trascendente y su evolución no depende de sí mismo, sino de las acciones emprendidas por CALISTO. Tanto la curación de su enfermedad, como el descubrimiento de sus dos «clítoris mutantes» –lo que lo llevan a una *afiliación* definitiva y de pleno derecho en el grupo–, son obra de CALISTO. Su *arco* va parejo al de su hermano como el de un *lacayo* para un proyecto que necesita de la pluralidad, aunque reducida, para desarrollarse. Su significación avala la necesidad de la *marginación* como un sistema de funcionamiento de orden jerárquico *radical*, i.e., una deformación *ultragrotesca* de sus vecinos del *entorno social*.

IV. 4.3.A.III. LA MADRE

Aunque no está presente en ninguna de las situaciones representadas, y por lo tanto carece de intervenciones propias, los personajes la mencionan expresamente hasta en un total de 38 intervenciones, además de ser el tema principal en los diálogos de los Episodios II, III y V. Desde un punto de vista dramático, su secuestro en el Episodio II es el detonante de la acción y sus *antecedentes* inundan y condicionan toda la obra, resultando el personaje más presente tras CALISTO y COPPERLATE BROTHER.

La *agresión* que recibe la Madre por parte del *entorno global* –el «sulfato férrico» del «ruso»–, es la causante de las mutaciones que padece y posteriormente lega *genéticamente* a sus hijos. La segunda *agresión* la recibe de un «terrorista egipcio», otro miembro del *entorno global* que incide incluso en un espacio tan acotado como el de su *módulo marginal*.

Por sus hijos sabemos que los valores y acciones que utilizó para educarlos se adaptaron con precisión a los de la *marginación*, valores *subversivos* como el incesto, los abusos, el dolor y los juegos rituales y escatológicos pero que, sin embargo, a través de su *disfunción biológica y ejecutiva* son valorados positivamente. Su figura deviene el símbolo que encarna todos la filosofía de la *marginación*, de ahí que resulte imprescindible para la cohesión del grupo, lo que al final de la obra se traduce en una

necesidad por parte del *líder*, CALISTO, de que acceda a someterse a una *ceremonia de celebración* que re-cohesione el grupo y a él mismo como *líder totalitario*. [cfr. la diferencia respecto al resto de obras del estudio, *ceremonia de celebración* por *ceremonia de martirio*, algo definitorio para la diferencia de *género dramático*]

IV. 4.3.B. EL ENTORNO SOCIAL

Es representado por los grupos, personajes o elementos que habitan *integrados* en el *entorno social* y en directa confrontación con el universo de la *marginación*, representando valores aparentemente opuestos. Bajo su *integración* y en el caso de que desarrollaran los valores y acciones de la *marginación*, quedarían despojados de toda *perspectiva vital*. Éste toma cuerpo en el personaje del «médico» COPPERLATE DOCTOR. También se hace referencia a él bajo personajes citados como «el portero» que «tenía una verruga en el glande» y el «padre» de los hermanos (p. 29). También se intuye en el *espacio imaginario*, como el comercio al que COPPERLATE BROTHER acude a comprar las «manzanas tipo Golden», y el laboratorio en el que la Madre trabajaba de «catadora de espárragos» (p. 30). *Haemorroísa* presenta el proyecto del *entorno* como una contradicción, ya que mientras por un lado trata de *sostener* y expandir su sistema de valores y funcionamiento *racionales*, los *integrados* son presentados como individuos frustrados, ya que su *naturaleza* es idéntica a la de los individuos *marginales*, como es el caso del Médico o el Portero, pero está es reprimida. Por tanto, el *entorno social* es dibujado como portador de un *sistema (racional)* que coarta la *naturaleza (irracional)* de sus integrantes.

IV. 4.3.B.I. COPPERLATE DOCTOR

COPPERLATE DOCTOR, como desdoblamiento de COPPERLATE, es el tercero en número de intervenciones con 11. A modo de un Tiresias adivino, es el encargado de la *anagnórisis* del protagonista, al descubrirle su verdadera identidad de «mutante». Él mismo se presenta como homosexual frustrado por culpa de una enfermedad (los «furúnculos») que le ha imposibilitado vivir según su *naturaleza*, manifestando su deseo explícito de ser *mutante –marginal–* como CALISTO, con lo que podría haber vivido acorde a su *Yo*. En una obra en que el *factor biológico* posee carácter decisivo a la hora de integrar un grupo u otro, los «furúnculos» del Doctor cobran sentido

psicosomático, de represión autoinfligida por los *integrados* para lograr mantenerse como tales. Con su presencia –sumado a lo que se cuenta del Portero–, el Doctor valida el *módulo marginal* como la única *estructura* que puede ofrecer *perspectiva vital* al ser humano, entendido éste con una *naturaleza* como la defendida por el teatro liddelliano.

IV. 4.3.C. EL ENTORNO GLOBAL

Aquí se engloba tanto al resto de acotaciones geográficas (*entorno privado, social, nacional, internacional...*), como a sus particulares *estructuras* de funcionamiento, los que conforman el *sistema* que finalmente gestiona su interrelación. En tiempos de la *Guerra Fría*, el *entorno global* tendría dos *sistemas* enfrentados y por ello intercomunicados: el *Capitalismo* y el *Comunismo*. Dentro de este *espacio-tiempo imaginario* –aunque exista su equivalencia *real*– acontece la mutación que da origen a la familia, la primera *agresión* de la obra y causa inicial: la madre (*Capitalismo*) bebiendo el orín contaminado de un Ruso (*Comunismo*).

Tras el fin de la *Guerra Fría*, el *entorno global* se supeditaría al *sistema* del *Capitalismo Global*, que enfrentaría –y por ello intercomunicaría– la *sociedad del bienestar* de las modernas democracias capitalistas (*Primer mundo*) con los regímenes, generalmente totalitarios, del denominado *Tercer Mundo*. Dentro de este *espacio/tiempo imaginario* transcurre la segunda *agresión* y *detonante* de la acción: el secuestro de la Madre (*Primer mundo*) por parte del Egipcio (*Tercer mundo*).

Acorde con ello, los dos personajes que expanden el universo de la obra hasta el *entorno global* son el Ruso, como personaje referencial, y el Egipcio «Dos Berenjenas». Ambos comparten el sexo y la escatología como instrumentos para relacionarse, lo que evidencia la *transindividualidad* de los *valores* y *acciones* de la *marginación* que los hermanos representan.

IV. 4.3.C.I. COPPERLATE EGYPCIAN

El Egipcio, meta-interpretado como COPPERLATE EGYPCIAN, realiza 2 intervenciones en las que explica sus antecedentes y *motivos*. Al igual que la familia de CALISTO, el Egipcio padece un *factor biológico* –las «dos berenjenas»– que le ha impedido integrarse en el *entorno social*. Pero al contrario que estos, aún no ha podido conformar

un *módulo* en el que desarrollarse su particular *Yo*, razón por la que secuestra a la Madre en busca de la recompensa que le permita constituir su *módulo marginal* junto a un animal, «la burra Rosita». El Egipcio representa a un *Yo Individual* frustrado por el *entorno* y que busca seguir el ejemplo de CALISTO y su familia.

Al igual que la intervención del Médico, la intervención del Egipcio valida la *estructura modular* y los valores de la *marginación* como única vía de *perspectiva vital*.

IV. 4.4. ESTRUCTURA EXPLICATIVA

IV. 4.4.A. EL TIEMPO Y EL ESPACIO

IV. 4.4.A.I. DESGLOSE ESPACIO TEMPORAL

El texto de *Haemorroísa* carece de acotaciones espacio temporales, si bien estas se deducen a través de las intervenciones de los personajes.

Si se atiende al montaje de la Cía. El Armadillo Teatro, la obra tendría un *tiempo real* de 40 minutos. El *tiempo hipotético* se indica con las continuas intervenciones narrativas que los personajes dirigen directamente a los espectadores, dentro del *tiempo real* del espectáculo. Estas intervenciones introducen en los diversos *tiempos hipotéticos* que recorren la obra, tomando como referencia el momento del secuestro de la Madre. Cada *tiempo hipotético* es autorepresentado por los mismos personajes, en el que uno de los personajes del *tiempo real*, COPPERLATE BROTHER, hace las veces de los otros dos personajes a los que se retrata.

Aunque no se determina la duración exacta del *tiempo hipotético*, por los datos aportados se entiende constar de varios meses, sin alcanzar un año. Partiendo desde el día del secuestro de la Madre, hasta su liberación, transcurren días. Posteriormente, la persecución al Egipcio por parte de CALISTO se produce durante meses, que son los que éste tarda en visitar al Médico y producirse la *ceremonia de celebración* del final. A su vez, dentro de cada flashback del *tiempo hipotético* se hacen referencias a un pasado que sitúa un *tiempo imaginario* de principios del siglo XXI, pero con antecedentes directos del final de la *Guerra Fría* y por tanto, en los años ochenta, fecha del

nacimiento de los hermanos y momento en el cual comenzó a gestarse su *módulo marginal*.

Si se toma como referencia los dos modos de interpretación teatral de los personajes, narración o representación de las hechos dados, en el esquema de continuidad temporal se realizan un total de 22 saltos respecto a la acción de la obra, de los cuales más de la mitad, 12 saltos, corresponden al *tiempo real* de la representación:

(1) Episodio I: *tiempo real* → (2) *tiempo hipotético*: pasado antes del secuestro → (3) Episodio II: *tiempo real* → (4) *tiempo hipotético*: instantes después del secuestro → (5) Episodio III: *tiempo real* → (6) *tiempo hipotético*: unos 15 minutos después del secuestro –la vuelta de COPPERLATE BROTHER con las manzanas– → (7) *tiempo real* → (8) *tiempo hipotético*: varias horas después de la vuelta con las manzanas –su proceso de muerte y la narración de los antecedentes familiares– → (9) una intervención en *tiempo real* → (10) *tiempo hipotético*: continuación directa del salto 8 → (11) *tiempo real* narrando como en «décimas de segundo» CALISTO decidió hacer venir al secuestrador y el salto a que COPPERLATE BROTHER les dijo que vinieran → (12) Episodio IV: *tiempo real* indicándonos el paso del tiempo –«espera angustiosa»– desde el salto 11 hasta el → (13) *tiempo hipotético*: salto indeterminado –horas o días de «espera angustiosa»– desde que llaman al secuestrador hasta que este se presenta → (14) *tiempo real* en el que se nos narra como CALISTO le explicó la problemática al secuestrador egipcio → (15) *tiempo hipotético*: minutos después del salto 13, el que el secuestrador egipcio accede a la petición de CALISTO y narra sus antecedentes → (16) *tiempo real* para comentar el presente de la situación que se vive en el *tiempo hipotético* → (17) *tiempo hipotético*: segundos después del salto 15, desde la no erección hasta la completa erección del secuestrador egipcio → (18) *tiempo real* que narra la *ceremonia* «bíblica» de la penetración de CALISTO → (19) Episodio V: *tiempo real* que narra la aparentemente inmediata liberación de la Madre desde el salto 17, pasando a la posterior persecución amorosa de CALISTO al secuestrador egipcio –entendido como un proceso de meses– para introducirnos al fin de la persecución, la recuperación de CALISTO y su decisión de visitar al médico –otro proceso de meses– → (20) visita al médico varios meses después del secuestro → (21) Episodio VI: *tiempo real* en que

CALISTO narra el salto de la visita al médico hasta la vuelta a su hogar –entendido como un proceso de minutos– → (22) minutos después de la visita al médico.

Aunque el *espacio real* no quede definido, por la naturaleza de la acción se propone como necesaria la escenificación de un cuarto de baño con retrete (núcleo del *módulo marginal*) que acoge todos los saltos al *tiempo hipotético* y desde el que se narra la fábula en *tiempo real*. Es una excepción el salto temporal 20, momento en el que se traslada la acción del cuarto de baño a la consulta del médico, único *espacio hipotético* de la obra.

A pesar de la estrecha limitación del *espacio real*, el universo referencial de la obra recorre (1) una Tienda de manzanas, (2) Egipto, (3) un Almacén de espárragos, (4) un río de España, (5) una central nuclear en la URSS, (6) Hollywood y (7) el British Museum de Londres, por lo que genera un *espacio imaginario* que, según lo visto, corresponde al del capitalismo globalizado.

IV. 4.4.A.II. EL PÚBLICO EN LA ESTRATEGIA DEL EXCESO

Considerando el desglose espacio temporal, se comprende que, tanto la supremacía del *tiempo/espacio real* en presente, así como la cualidad del *TDT* en la acción desarrollada en los *tiempos hipotéticos*, persigue introducir al público, no como mero espectador/testigo de los hechos, sino como principal interlocutor de la acción dramática. El espectador es recogido dentro del hecho escénico como un elemento activo con carácter de *antagonista* del *módulo marginal* que CALISTO y COPPERLATE BROTHER representan.

Los valores y el funcionamiento de las acciones *subversivas* que encarnan tanto los hermanos como los personajes representados en *TDT*, no conllevan incursión alguna en el *entorno social* de la *trama*, jamás entran en comunicación subversiva con él, por lo que en ningún caso pretenden afectar al *sistema*, como sí ocurre en *El Tríptico de la Aflicción*. Aquí la *subversión* se dirige, sin *trama* intermediaria, directamente al público presente en la función, únicos miembros del *entorno* con los que los personajes se relacionan directamente, *i.e.*, la propia representación, el marco cerrado del teatro –que en sí mismo funciona como un *módulo*–, es la base sobre la que los personajes tratan de *subvertir* el *entorno*.

Atendiendo a la cronología de escritura de la obra, *Haemorroísa* se presenta como la primera vez en que la *estrategia del exceso* no se irradia desde la *agresión* dramática interna, *i.e.*, de unos personajes a otros, sino desde la *agresión* directa de unos personajes hacia el público presente, razón por la que se puede afirmar que el *circuito interno* de la obra pasa a ser la *metaficción* –la relación entre los dos hermanos y el público–, dejando a la *trama* de ficción como *circuito externo*, lo que supuso un escalón fundamental para el teatro de Liddell y que se trasladaría directamente al personaje de HIPÓLITO en *Hysterica Passio*, y constituiría el *paradigma artístico* liddelliano.

IV. 4.4.B. EL DRAMA SATÍRICO

... desde los tiempos más antiguos la composición de piezas satíricas fue tarea del poeta trágico. Se trata aquí de dos vástagos de una misma raíz. (Lesky, 1969: 251).

La principal diferencia entre *Haemorroísa* y el resto de obras de Liddell radica en que el *entorno privado* presentado no es entendido como una fuente de «aflicción», sino de placer debido a la particularidad del *sistema* que lo rige: la *marginación genética*. En contraposición con las tragedias que conforman *El Tríptico de la Aflicción*, en *Haemorroísa* no existe un *héroe* que acabe padeciendo una *ceremonia de martirio* que desintegra su grupo y evidencia el fracaso de toda *perspectiva vital* para el ser humano, sino un antihéroe que triunfa con la cohesión de su *módulo* personal mediante una *ceremonia de celebración*.

Es opinión común desde la antigüedad y en ello coinciden, con pequeñas diferencias de matiz, todos los autores modernos, que el drama satírico es una *tragoidía paízousa* «una tragedia en broma», un espectáculo que se permitían los atenienses, después de las fatigosas jornadas teatrales, para reír con los mitos y personajes con los que tantas angustias habían pasado en las trilogías precedentes. (Melero, 1988: 411).

Haemorroísa contiene el mismo tipo de personajes que Liddell ya había construido en la primera y segunda parte de *El Tríptico*... y prácticamente en toda su carrera teatral, pero esta vez tratados «en broma», sin enfrentarlos al *entorno* que «tantas angustias» le había y le estaba produciendo. Si en las tragedias la *marginación* de los protagonistas respondía a una *reacción* frente a la *agresión* flagrante a su *Yo Individual*, en *Haemorroísa* estos no serán conscientes de dicha *agresión* porque nacieron con la *marginación* dentro, su *mediación* es genética. La «mutación» no es asumida como una «aflicción», sino como una causa de placer.

Otra distinción es el resultado radicalmente pesimista de las anteriores obras, lo que aquí se torna en una celebración de la *psique marginal* en un mundo sin conflictos socioeconómicos y en el que, lo escatológico y lo sexual parecen ser la medida y única problemática, los únicos *motivos* que articulan la sociedad humana. Esta imagen «destructiva, transgresora y vacua haciendo uso de un ridículo contenido poético» (p. 30), responde, como indica Melero, a un cansancio trágico, a una necesidad de «broma» dentro del intenso trabajo emocional que Liddell desarrollaba en los primeros años del s. XXI.

Asimismo, las similitudes que *Haemorroísa* mantiene con el *drama satírico* no terminan en su intención, sino que se extienden a todos los aspectos de la obra. Los *dramas satíricos* estaban protagonizados por un Sátiro o Sileno que, como Medina González indica, por «los testimonios literarios y, especialmente, por las figuras de los vasos griegos podemos ver que [...] es una figura humana con rasgos animalescos [...] el pelo encrespado y la barba muy negra» (Medina González, 1977: 101), caracterización que no se le escapó a la Cía. Armadillo en su montaje de *Haemorroísa*.

Otro rasgo sorprendente que identifica a CALISTO como Sátiro es que «originariamente estos seres eran divinidades de la naturaleza, a los que los antiguos atribuían la propiedad de excitar la fertilidad del suelo» (Medina González, 1977: 101), lo que se corresponde con el principal rasgo identificativo del *líder*: las heces.

Al igual de lo que CALISTO representa para los personajes heroicos de *El Tríptico...*, frente a los héroes griegos «los sátiros encarnan los pecados capitales de dicho sistema moral: la impiedad, el impudor, la cobardía, la indignidad» (Melero, 1988: 415).

Respecto a su función en la obra, las similitudes de CALISTO con Sileno aumentan:

Se trata de una figura curiosa, sin paralelo en la tragedia. Es un personaje individual, pero, al tiempo, es la proyección de la personalidad del coro. Está unido a él y con él participa en la acción. [...] La entidad de Sileno es pues *tertium quid*, a medio camina entre el coro y los personajes individuales. Por ello se le ha descrito como jefe de un coro que participa en la acción (*koryphaïos synagonizómenos*) lo que con el tiempo le permitió convertirse en un actor propiamente dicho (Melero, 1988: 411).

Por otra parte, el *drama satírico* contaba con una serie de convenciones de *género* que también se encuentran en *Haemorroísa*:

Un tema muy frecuente es el del monstruo [...] que ha esclavizado a los espíritus del bosque y del cual logran finalmente liberarse gracias a la intervención de un héroe como Heracles o Teseo. Este motivo de la esclavitud y subsiguiente liberación, si bien puede estar motivado por la necesidad dramática de trasladar a los sátiros a los más apartados lugares, sirve también para poner de manifiesto dos de los rasgos más característicos de los mismos: su fanfarronería que, ante el peligro, se trueca siempre en la más abyecta cobardía. Otro rasgo característico de los sátiros es su lubricidad. A estos lascivos seres no les falta ocasión de atacar o acosar a alguna doncella [...] o bien hacer alguna breve incursión en el campo de la pederastia (Melero, 1988: 412-413).

Desde aquí se entiende la figura del secuestrador egipcio, dotado de un pene “monstruoso”, «Dos Berenjenas», que secuestra a la Madre para trasladarla a Egipto, a «los más apartados lugares» y que sirve para que CALISTO encuentre su identidad también de sátiro. Posteriormente, aparece otra convención de género en el momento en que CALISTO y el monstruo realizan una compra-venta para liberar a la Madre, porque «de rigor parece ser también la presencia en el drama satírico de lo que yo he llamado en otra parte escena de mercado (*agorá*), de contratación o compraventa» (Melero, 1988: 412).

Para alcanzar el clímax final, en el *drama satírico* la «estructura típica es la *escena de lección o adivinanza*» en la que «un personaje ha de ser instruido en el uso de algo que no conoce», escena que «constituía en cierto modo la culminación de la obra, el elemento grotesco en torno al cual se organizaba toda la acción dramática» (Melero, 1988: 412). Esta estructura en *Haemorroísa* corresponde al Episodio V, momento en el que se ve al médico instruyendo a CALISTO en algo que no conoce y que culmina en el Episodio VI, con el descubrimiento del «elemento grotesco», los «clítoris mutantes», en torno al cual se había organizado toda la acción dramática.

Para la comprensión de la comicidad también se halla explicación en el análisis que de ella hace Melero:

La comicidad del drama satírico se basa en la yuxtaposición de lo heroico y lo cómico [...] bebe de esta incongruencia de presentar contemporáneamente la dignidad trágica en un marco cómico [...] situado en un universo errado. [...] Por ello la técnica teatral consiste en gran medida [...] en crear un ambiente evocador de la tragedia para destruirlo después deliberadamente. El principio psicológico general que está en la base de este tipo de comicidad es aquel que nos mueve a reírnos de aquello que tememos o respetamos en exceso, en un esfuerzo por reducir la tensión y ansiedad que nos causa. Ciertamente desde un punto de vista general, la comicidad del drama satírico bebe de la misma fuente que la de la comedia, con toda su galería de *komoidoúmenoi*. Pero la del drama satírico se efectúa mediante un cambio de modo en la representación de las figuras de la tragedia (Melero, 1988: 415).

En el *drama satírico* de Liddell, el incesto se convierte en el valor «que tememos o respetamos en exceso» y que ya había constituido la piedra angular de sus tragedias. Al

relacionar el incesto con lo escatológico –sumado a la cualidad excesiva de «mutante» (*genética*)– se genera el «cambio de modo en la representación de las figuras de la tragedia», su comicidad.

De manera contraria a la *comedia* como *género*, el *drama satírico* –como sostiene Melero–, es tragedia «por la íntima relación que con ella mantiene por su función» (Melero, 1988: 411). Al igual que en sus tragedias, el objetivo de Liddell en *Haemorroísa* es evidenciar la ausencia de *perspectiva vital*, el *axioma apocalíptico*.

El paralelismo estructural con el *drama satírico* también es notorio. Al igual que en éste, *Haemorroísa* se abre con un *Prólogo* de carácter informativo y se cierra con un *Éxodo* –la marcha de Calisto y su hermano para unirse a su madre– que presenta el desenlace de la trama. Las partes dialogadas se identifican con los *Episodios* griegos, a la vez que los distintos *juegos rituales* con los *Estásimos* –cantos líricos entonados por el Coro, con intervención episódica, a veces, de los personajes–. El diálogo sobre sus epitafios (p. 30) correspondería al *Kommós* (diálogo lírico de carácter trenético).

Aunque el conjunto de obras de CALISTO y COPPERLATE se presentaron bajo el *subgénero* «Cabaret», como reza la promoción al montaje de la Cía. El Armadillo Teatro (de Francisco, *El Cultural*, 12/09/01), su clasificación como *drama satírico* responde a la explicación de su función respecto a la totalidad del teatro de Liddell. Como indica Melero, «con el declinar de la tragedia el drama satírico, falto de la función específica que en los festivales desempeñaba, inició el camino de su desaparición» (Melero, 1988: 419).

El que Liddell haya generado una *tragedia contemporánea* con *El Tríptico de la Aflicción*, resucita la necesidad del *drama satírico*, tanto en el autor respecto a la totalidad de su obra, como en el receptor de las salas alternativas, demasiado acostumbrado ya a la truculencia del *teatro clónico*. Si en Liddell el *drama satírico* responde a una necesidad liberadora de sus *tragedias*, también el Circuito de Salas Alternativas, que fue acogiendo tanto sus representaciones como las de otros creadores con *estrategias artísticas* similares, demandó otro tipo de propuestas que le descargasen de las «angustias» padecidas. Así se explica el que en el año 2001, la Sala Triángulo y la Sala Pradillo inauguraran dos ciclos, «Noches Golfas de Café Teatro» y «Noches de

Cabaret continuo» (de Francisco, *El Cultural*, 12/09/01) respectivamente, que respondían a esta demanda y en donde se programaría *Haemorroísa*. Si bien es importante distinguir que esta demanda de *drama satírico* –siempre referida al minoritario circuito de las salas alternativas– no se corresponde con la ininterrumpida presencia de *comedias* comerciales de la cartelera madrileña. De acuerdo con esta problemática se mostraba el que fuera programador del ciclo Noches Golfas de la Sala Triángulo: «Creo que hay muchas compañías de propuestas muy ligeras que sólo buscan divertir. Es difícil encontrar montajes que tengan un compromiso o una crítica social, y por eso nos ha resultado difícil cerrar el cartel de esta año» (de Francisco, *El Cultural*, 12/09/01).

En conclusión, la necesidad de «risa» en Liddell encuentra en el *drama satírico* un *género* que le permitió mantener idénticas *estructuras ideológicas* que en sus tragedias, al tiempo que le ayudó a encontrar nuevos métodos con los que caminar hacia el *espacio/tiempo real* de la representación.

IV. 4.5. ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA

El título de la obra aporta una clave de interpretación. Hemorroísa significa una «mujer que padece flujo de sangre» (RAE, 2001). También rememora a la mujer que, oculta entre el gentío, toca el manto de Jesús de Nazaret. En la narración evangélica, mientras otro personaje, Jairo, «le suplica con insistencia» (*San Marcos*, 5: 23) a Jesús para que salve a su hija, la Hemorroísa «que padecía flujo de sangre desde hacía doce años y que había sufrido mucho con muchos médicos y había gastado todos sus bienes sin provecho alguno, antes bien, yendo a peor» (*Ibíd.* 5: 25-26), se acerca a Jesús disimuladamente, sin atreverse a pedir. Cuando Jesús la descubre, ella «se acercó atemorizada y temblorosa» (*Ibíd.* 5: 33) porque al hacerlo descubriría «su enfermedad, que era secreta para la mayoría y constituía, además, una impureza legal» (Fernández-Carvajal, 1997: 356), algo vergonzoso de exponer, íntimo, privado o siguiendo la teoría teatral de Liddell, *confesional*. La *metrorragia*, como esta afección se denomina clínicamente, conlleva un desgaste que puede acabar con la vida. En la obra, los personajes sufren una *crisis* basada en problemas fisiológicos, de carácter íntimo. Asimismo, es importante el *factor biográfico* que muestra a la propia autora en aquellos

años en los que padecía una *crisis* que abarcaba la totalidad de los aspectos de su vida, algo que traslada a su teatro. Además, en similitud con el personaje bíblico, el teatro, en tanto que el instrumento elegido para volcar sus padecimientos, en tanto que medicina, le hace gastar sus bienes sin provecho alguno, antes bien, yendo a peor, en una dilapidación de su *perspectiva vital*.

Al igual que en las obras anteriores, *Haemorroísa* transcurre en un microcosmos cerrado, el de CALISTO y COPPERLATE BROTHER que, ante la distancia entre los valores y funcionamiento del *entorno social* y los de su particular *Yo*, generan una *estructura* alternativa, el *módulo marginal*, en el que creen vivir aislados. Por contra, el *entorno global* los agrede –ya que la evolución humana tiende a lo gradienta–, con lo que se evidencian las carencias del grupo, tanto en su necesidad de *sostenibilidad* gracias al exterior, como en su falta de cohesión interna.

CALISTO, en un intento por salvar su propia *perspectiva vital* –ya que para él sus *afiliados* no son un fin en sí mismo, sino un recurso para su proyecto individual–, emprende una búsqueda de soluciones que le lleva a descubrir que la *estructura modular* es la que mayor *perspectiva vital* ofrece al ser humano.

Sin embargo, aunque desde el universo de la obra el resultado final supone la exaltación del *módulo marginal*, los términos en que se representa esta *marginación* son condenatorios a nivel *significativo*. Al contrario que los personajes marginales de las obras anteriores, los personajes de *Haemorroísa* responden a una *marginación genética* de carácter mutante, *i.e.*, imaginaria, satírica respecto a la *marginación* de los personajes de *El Tríptico de la Aflicción*. Si bien el recorrido de CALISTO demuestra la imposibilidad de esperanza fuera de su *módulo*, la insostenibilidad biológica de su carácter mutante subraya la total ausencia de *perspectiva vital* que también acompaña a la *marginación*. La celebración de su *proyecto* es una sátira del *sistema* real, que el planteamiento de Liddell describe mediante el *axioma apocalíptico*.

Como en las otras obras, esta falta de *perspectiva vital*, tanto en la insostenibilidad de la *marginación genética*, como en la ineficacia para el desarrollo del *Yo Individual* que el *entorno* evidencia, se presenta como una apología del *axioma apocalíptico* y la *naturaleza* humana asumida como destructiva y *determinista*, lo que ofrece una

respuesta significativa para quienes ven frustrada su *perspectiva vital* frente a un *entorno* en continuo cambio, al que no logran adaptarse y que les genera una *tensión* que este tipo de planteamientos *idealistas* alivia. Además, *Haemorroísa* es un texto consciente del tipo de público que lo acogería –principalmente el mundo artístico de Madrid, que compartía idéntica frustración vital que la autora–, de ahí el sentido de *TDT de la poética del creador* en el que opera.

Al enunciar las intenciones de la obra, COPPERLATE BROTHER sintetiza esa frustración que va, desde el valor mismo del hecho artístico –analogía de la biografía de la propia Liddell– hasta la *perspectiva vital* del *Yo Individual* dentro del *Capitalismo tecnológico*: «COPPERLATE BROTHER: Descuida, desarrollaré una imagen completamente alcohólica, destructiva, transgresora y vacua haciendo uso de un ridículo contenido poético.» (p. 30).

IV. 5. HAEMORROÍSA HASTA EL POLO NORTE O HAEMATURIA SURVIVOR KILLER

IV. 5.1. DATOS DE LA OBRA

IV. 5.1.A. CRONOLOGÍA Y RECEPCIÓN

Según los actores (Eguía, 2008b), tras el reestreno de *Haemorroísa* en la Sala Triángulo de Madrid (12 de octubre de 2001), Angélica Liddell apareció una noche con el texto de la segunda parte, *Haemorroísa hasta el Polo Norte o Haematuria Survivor Killer* (2001c) –en adelante *Haematuria*–, lo que situaría su redacción entre octubre y noviembre de 2001, tras pasar el verano trabajando en el Parque de Port Aventura y ya consciente de la buena acogida del público ante la primera parte. En la misma entrevista, Barranco asegura que *Haematuria* fue escrita en un periodo de tiempo escaso, desde una noche hasta no más de una semana. Aunque en principio el texto fue escrito para la producción y puesta en escena de la misma Cía. Armadillo, su montaje nunca se llevó a cabo por motivos en los que los tres miembros están de acuerdo.

A pesar de mediar casi un año de diferencia entre el fin de las representaciones de *Haemorroísa* en la Sala Triángulo –el 22 de diciembre de 2001–, y su reposición en la Sala Pradillo –el 20 de octubre de 2002–, el director Oscar G. Villegas y los actores Mateo Feijóo y Jesús Barranco afirman que este montaje no se produjo por una falta de horas libres coincidentes. Además, con posterioridad a las funciones de la Sala Pradillo, el actor Mateo Feijóo tomó la decisión de abandonar, por un tiempo indefinido, su carrera como actor, imposibilitando tanto la continuidad de la venta y distribución de *Haemorroísa*, como la producción de *Haemorroísa hasta el Polo Norte o Survivor Killer*. A fecha de escritura de este trabajo, la obra permanece inédita en los escenarios.

Para el análisis se utilizará la publicación del nº 5 de la *Revista de teatro y otras artes OPHELIA*, la única impresa hasta la fecha.

III. 5.1.B. RESUMEN DE LA OBRA

Ha pasado el tiempo desde la primera parte. CALISTO, perdida ya su capacidad de disfrutar con su «clítoris anal», decide expulsar de su casa a María Jesús y su acordeón, a quien habían retenido en contra de su voluntad y a quien ahora culpan de la mala suerte de la familia. A pesar de las protestas de COPPERLATE BROTHER, la decisión se ve corroborada cuando descubren que su madre ha muerto y que por ello la *sostenibilidad* vuelve a estado crítico. Para solucionarlo, CALISTO visita a una Pitonisa con la intención de pedirle que los libere de la mala suerte. Sin embargo, la Pitonisa profetiza que la solución a su *crisis* se halla en el Polo Norte, donde vive su padre, advirtiéndole que si algún día le acomete una «irreprimible» diarrea en el Polo Norte, y no es capaz de contenerse, sucumbirán a «la miseria para siempre». Haciendo caso a la profecía, los hermanos adquieren el dinero para el viaje gracias a un concurso de televisión. CALISTO se embarca para el Polo Norte en donde encuentra a su padre. Lo primero que recibe de él es una petición que acabará resultando fundamental para su suerte: que le introduzca «la lengua en el culo». CALISTO accede por dinero pero cuando descubre que su padre le pagará con una infraestructura en el Polo Norte, con el fin de montar un banco de clítoris, CALISTO lo asesina. De vuelta al hogar, al narrarle a su hermano el ofrecimiento paterno, COPPERLATE BROTHER vislumbra que la herencia puede resultar un gran negocio. Para emprenderlo, COPPERLATE BROTHER comienza a cortar clítoris a las peluqueras de la zona. CALISTO hace lo propio con las almorranas para congelar todo en el Polo Norte. Al ejercer esta acción subversiva, ambos recuperan su capacidad de placer y no tardan demasiado en hacerse millonarios, ofertando el injerto de clítoris a la población, estafando a la clase baja con almorranas. Cuando todo parece funcionar, CALISTO cumple la profecía: en medio del Polo Norte no consigue reprimir su intestino y defeca, derritiendo el Polo Norte. Con el deshielo, su negocio se va al traste y los hermanos acaban encerrados en un manicomio, sin posibilidad alguna de placer.

IV. 5.2. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Al igual que su predecesora, la obra consta de un sólo acto sin acotaciones textuales. Los propios personajes narran la *trama* en tiempo presente –texto generalmente diferenciado en cursiva–, y explican e introducen las distintas situaciones a modo de

flashbacks, manteniendo el *TDT de simultaneidad de los contrarios*. Acorde con el mismo criterio que el análisis anterior, la pieza puede dividirse en un Prólogo y 12 Episodios.

PRÓLOGO (2 intervenciones) [p. 34]

Sin especificar el formato –¿OFF grabado, OFF presente o narración de un actor a público?), UN NARRADOR DE SERIE B, resume al público los sucesos de *Haemorroísa*, esto es, el statu quo del exitoso funcionamiento del *módulo de marginación genética* de los hermanos, ayudado por un elemento externo, aunque también marginal, «María Jesús y su acordeón». OTRO NARRADOR DE PELÍCULA DE MARCIANOS, anuncia el título de la obra.

EPISODIO I (47 intervenciones) [pp. 35-35]

En un diálogo de carácter *trenético*, COPPERLATE BROTHER se desespera por hacer volver a María Jesús y su acordeón al *módulo*, mientras CALISTO trata de convencerlo de lo inadecuado de dicha incorporación. Primero utiliza argumentos referidos a la insostenibilidad de la relación entre María Jesús y COPPERLATE BROTHER, para finalmente argüir la insostenibilidad para el propio grupo familiar, mediante su intuición como *líder*, de que la integración de un individuo ajeno a sus condicionantes mutantes generará una *crisis*: «María Jesús es gafe. Lleva la mala suerte pegada a la raja del culo. [...] Si María Jesús continúa durmiendo en nuestra cocina nos pasará algo muy malo, muy malo.» (p. 34).

En un ejercicio de *TDT de la poética del creador*, CALISTO relaciona la biografía de María Jesús con la de Angélica Liddell, calificando a ambas de portadoras de «mala suerte», con lo que se introduce un elemento autobiográfico que quiebra la convención del *espacio-tiempo hipotético*. Ante esta argumentación, COPPERLATE BROTHER deduce que ha sido CALISTO quien ha expulsado a María Jesús del *módulo*, pero antes de que pueda haber represalias, los personajes saltan al *espacio/tiempo real* para narrar al público como «la mala suerte se nos contagió» (p.35) y el *módulo* comenzó a desarticularse, con lo que COPPERLATE BROTHER aceptó que «mi hermano Calisto tenía toda la razón. Mala suerte. Esos putos pajaritos».

El conflicto de la obra queda presentado: la disyuntiva entre mantener la *pureza* del *módulo* y la posibilidad de mantener su *identidad*, a la vez que una *integración parcial* al *entorno* para lograr su *sostenibilidad*.

EPISODIO II (39 intervenciones) [p. 35]

CALISTO constata definitivamente la *crisis* del *módulo* al anunciar la muerte de su madre con una oración sintácticamente errónea, a la manera de los *juegos rituales*: «La madre es muerta». Sobre esta expresión los dos hermanos establecen un nuevo diálogo meta-teatral que satiriza sobre la efectividad artística de lo que llaman «absoluta vanguardia», en la que Liddell retrata su propia actitud hasta la fecha³²:

Pareces un artista, un dramaturgo serio [...] Un jodido pesimista [...] Un depresivo [...] Un suicida [...]

CALISTO: ¡Sí, un iluminado, uno de esos que llenan el escenario de gente en pelotas!

Con ello se asume la «vacua»³³ *estrategia artística* y la imposibilidad de lograr sus objetivos de afectar de manera *radical* al *entorno*, con lo que los personajes juegan a encontrar similitudes entre su vivencia ficticia y la propia biografía Angélica Liddell. Esta vacuidad es llevada hasta el *exceso* de que «*Calisto y Copperlate le enseñan la polla al público*» sin razón alguna. Tras esta digresión, CALISTO explica a su hermano las causas de la muerte de su madre: «Se le atravesó el clítoris [mutante] en la garganta mientras se masturbaba con el envase del desodorante».

Sigue un diálogo *trenético* en el que, en vez de lamentarse por la muerte de su madre, COPPERLATE BROTHER lo hace por la pérdida del desodorante que requería en sus sobacos mutantes pero que su madre se llevó a la tumba. CALISTO corta esta escena de ficción y salta al *espacio/tiempo real* para aclarar el estado de *crisis* al que la muerte de su madre les había abocado y cuyo primer síntoma se manifestó en la imposibilidad de «placer» (Liddell, 2001b: 29), ya que «Allí no se corría ni el gato» (p. 35).

Considerando que el «placer», simbolizado por los «clítoris mutantes», suponía el principal elemento de *identidad* y *cohesión* del *módulo*, se entiende la gravedad *radical*

³² Para esta actitud del denominado *Teatro del Exceso* ver el cap. III. 3. Para una comprensión de la radicalización progresiva y cronológica en los postulados de Liddell, es importante recordar el antecedente a esta alusión. En *Hae-morroísa* COPPERLATE BROTHER afirmó «Descuida, desarrollaré una imagen completamente alcohólica, destructiva, transgresora y vacua haciendo uso de un ridículo contenido poético» (p. 30). La negrita es nuestra.

³³ Motivo de su siguiente obra dramática, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*.

a la que se vieron sometidos. El segundo síntoma llegó con la insostenibilidad material, «sin ingresos económicos» y sin posibilidad alguna de remediarlo, dada su incapacidad para establecer relaciones adecuadas: «¿De qué íbamos a vivir si éramos unos vagos? [...] El hecho de haber vivido bajo el yugo de nuestra madre dominante y posesiva, tan posesiva que nos chupaba la polla a diario, nos había convertido en niños eternos».

Desorientado ante una posible solución, CALISTO decide traspasar los límites del *módulo marginal* para «consultar a la Pitonisa Jorge», otro individuo *marginal*, aunque con una *integración parcial* en el *entorno*, para que –precisamente por su simpatía y similitud de *motivos*– pueda aconsejarles un remedio para su *crisis* acorde a sus particularidades.

EPISODIO III (32 intervenciones) [pp. 35-36]

A modo de un Tiresias sofocleo satirizado, la Pitonisa Jorge, un hombre travestido y con poderes paranormales, le profetiza a CALISTO la solución mediante la observación de su «ojo del culo»³⁴, a modo de bola de cristal. A esta acción, CALISTO le replica que «Esto es redundante», con lo que prosigue en la dinámica del *TDT de la poética del creador* con una autocrítica de Liddell. Esta pitonisa es meta-interpretada por COPPERLATE bajo el nombre de COPPERLATE PITONISA, juego que se subraya anunciando la función de *TDT* que se mantiene:

CALISTO: Así que tenemos padre.

COPPERLATE PITONISA: Lo reconocerás porque es igual que tu hermano pequeño.

CALISTO: Igual que Copperlate.

COPPERLATE PITONISA: Dos gotas de agua. (p. 36).

Esta escena, a pesar de plantearse en el *espacio hipotético* de la consulta de la Pitonisa Jorge, y en el *tiempo hipotético* de un pasado de ficción, añade al *TDT* de COPPERLATE la ironía de CALISTO, con el supuesto poder adivinatorio de algo que todos saben –incluido el público–. Así, la escena se sitúa en el *espacio/tiempo real* del espectador. Por tanto, la *estructura argumental* no se sustenta en lo que se cuenta, sino en cómo se expone. Desde el inicio, se manda la señal de que el argumento de la obra es sólo una excusa para sumar *agresiones* al espectador por medio de acciones subversivas de

³⁴ Aquí se encuentra la errata nº1 de la edición del texto. Al principio de la pág. 36 encontramos una acotación, «Calista la mira con el ojo del culo», la segunda acotación de la obra, que no va en letra *cursiva*, rompiendo así el formato establecido por la dinámica gráfica del propio texto.

carácter escatológico, sexual y moral. Sólo mediante este presupuesto el espectador se puede integrar en el juego dramático propuesto con una progresión argumental irracional pero causal respecto a su coherencia interna.

Mientras revisa el ano mutante de CALISTO, la pitonisa Jorge le profetiza que la solución a la *crisis* pasa por viajar al Polo Norte –lugar geográficamente *marginado*– para reencontrar allí a su padre, ya que «Él guarda la solución». CALISTO se marcha pero la voz de la pitonisa lo retiene con un augurio: si hace «de vientre» en el hielo del Polo Norte arrastrará «la miseria para siempre».

EPISODIO IV (44 intervenciones) [pp. 36-37]

De vuelta al *espacio/tiempo real*, CALISTO explica que para costear el viaje recurrieron a un concurso de televisión, introduciendo un salto hacia la situación del evento en el *espacio hipotético* del plató de televisión, y el *tiempo hipotético* del día en que participaron. La insostenibilidad material de su *marginación* les obliga por primera vez a una *integración parcial* en el *entorno*, aunque manteniendo su *identidad*, que aunque *subversiva* no supone *disidencia* que implique cambio alguno para el *sistema*.

El concurso consiste en reconocer tres citas de Tragedias Clásicas con temática enfocada en la *crisis* del estamento familiar: «Medea», «Edipo en Colono» y «El Rey Lear». A modo de parodia, CALISTO confunde las citas trágicas con ataques del NARRADOR del programa. COPPERLATE BROTHER trata de reprimir la violencia de su hermano, a la vez que responde con erudición. Ganan el concurso y el NARRADOR los expulsa del programa. CALISTO, a modo de *Épodo*, retoma su narración en *espacio/tiempo real* para corroborar que obtuvieron «capital suficiente» para «un billete de avión» con el fin de encontrar a su padre y solucionar la *crisis*. En este Ep. es significativo la *desumblimación represiva* que tanto el *Capitalismo Tecnológico*, representado por el concurso televisivo, como la propia Liddell, hacen de tres obras cumbre del Teatro, con lo que se iguala el valor actual de la Tragedia ática, con la vacua de la denominada en la obra «absoluta vanguardia».

EPISODIO V (28 intervenciones) [pp. 37-38]

COPPERLATE BROTHER prosigue en *espacio/tiempo real* para introducir otro salto al *hipotético* de la casa familiar, en la despedida de CALISTO³⁵ antes de partir al Polo Norte. Por medio de un diálogo a modo de *Kómnos*, COPPERLATE BROTHER se lamenta de la *crisis material* que le obliga a vivir entre cucarachas. CALISTO le consuela restándole *tiempo* a su viaje: «Ir y volver al Polo Norte, nada más.». El *Kómnos* continúa con un lamento por la nacionalidad portuguesa de su padre, que sirve para que los dos personajes transgredan el *espacio/tiempo hipotético* con otra alusión a la *poética del creador*:

COPPERLATE BROTHER: Cantar un fado.

CALISTO: No es el momento.

COPPERLATE BROTHER: ¡Castrado!

CALISTO: ¿No ves que se rompe el ritmo?

A esto se le añade el encargo de COPPERLATE BROTHER de que si encuentra «al abominable hombre de las nieves» le diga que no le «importaría volver a comerle la polla» (p. 38), aclarando que el «abominable» es en realidad un actor «en paro» que trabaja en un parque temático, al igual que Liddell.

EPISODIO VI (26 intervenciones) [p. 38]

Abre el Ep. CALISTO con la narración de una serie de situaciones sexual escatológicas vividas durante el viaje y en las escalas en dirección al Polo Norte —«una paja a un chino, [...] gambas en el coño de una enana»—, cuya única función dramática es la agresión explícita a la sensibilidad del espectador, privilegiando así el *espacio/tiempo real* antes de retomar el *espacio tiempo hipotético* del Polo Norte. Allí se encuentra con Juan, «el abominable hombre de las nieves», interpretado bajo el nombre de COPPERLATE ABOMINABLE HOMBRE. Este Ep. amplía los planos del *TDT de la simultaneidad de los contrarios* con un actor que interpreta a Copperlate que a su vez interpreta a un actor (Juan), que a su vez interpreta al «abominable hombre de las nieves», personaje que también conlleva un guiño meta-teatral a la biografía de Liddell, que en aquel tiempos tenía como principal fuente de ingresos la interpretación de una «Chinita» en el parque temático de Port Aventura³⁶ (Entrevistas a Liddell, 2007).

³⁵ Aquí hacemos notar la errata nº2 del texto. Dice COPPERLATE BROTHER: «*Mientras Copperlate se arrojaba a las fauces del abominable hombre de las nieves*» cuando el que se va a marchar al Polo Norte es CALISTO.

³⁶ Es importante reseñar que en el reducido espectro del teatro alternativo de Madrid de principios del siglo XXI el público generalmente estaba formado por compañeros profesionales del teatro que a su vez compartían los mismos espacios de la Red de Teatros Alternativos y que en muchos casos estaban al tanto de la biografía de Angélica Liddell.

CALISTO cumple el recado de saludar a «Juan» de parte de su hermano, dando pie a que COPPERLATE ABOMINABLE HOMBRE lance una arenga acusatoria respecto al propio COPPERLATE BROTHER y a los *motivos* que lo condujeron a vivir de «hombre abominable», resumidos en la *agresión* sexual y sanitaria de su *entorno privado*, y expresados con un *exceso* verbal de escatología y sexualidad.

COPPERLATE ABOMINABLE HOMBRE: Las malas relaciones me han convertido en un hombre abominable. Mi padre me contagió una verruga en el recto, mi tío me pegó un condiloma, otro ladillas, otro la cardenalia, otro lombrices, sífilis, estreptococos, otro una bacteria maligna, tengo el nalgatorio como un Cristo. Todavía llevo pegado un condón al tramo superior del colon y no vive quien lo despegue.

A pesar de tener una *identidad* propia de la *marginación*, Juan mantiene una *integración parcial* con el *Capitalismo tecnológico*, un trabajo que le permite sobrevivir y que se ajusta a gran parte de sus particularidades, aunque, como se descubre más adelante, su *integración parcial* sólo le suponga retardar una *insostenibilidad* inevitable. Ante la cercanía de su jefe y en cumplimiento de su trabajo de «abominable hombre» de un Polo Norte planteado como una suerte de parque temático, Juan se ve obligado a morder a CALISTO. A los gritos de éste pidiendo auxilio, se escucha una voz que acude en su auxilio: «¡Hijo míiiiiiiiiiiiiiiiio!».

EPISODIO VII (46 intervenciones) [pp. 38-39]

CALISTO narra el primer encuentro con su padre, de quien dice –en otro guiño del *TDT*– que era «igualito a Copperlate» y aclara al público cómo accedió a la primera petición de su Padre, «que le metiera la lengua en el culo», a cambio de conseguir la información que necesitaba. Así se entra al *espacio/tiempo hipotético* en que COPPERLATE FATHER se lamenta ante CALISTO por no haber podido proporcionarles «una buena educación en un colegio de curas pederastas» (p. 39), *i.e.*, una *agresión* que, según la *disfunción ejecutiva marginal*, resulta imprescindible para su desarrollo: «el trauma, el trauma es fundamental en las familias», proclama.

En pago por no haber cumplido con su deber, les ofrece «la infraestructura, es decir, el congelador» para que monten «un banco de clítoris». CALISTO no se toma en serio la oferta e insiste en interrogarlo, con la esperanza de encontrar una solución en los *motivos* que llevaron a su padre a marginarse en el Polo Norte. COPPERLATE FATHER sintetiza su *motivo* en la «pereza» *radical* –característica compartida con sus hijos– que

le llevó a huir del *Capitalismo tecnológico* que regía su *entorno social*. Para la sostenibilidad *material* recurrió al «casting para una película de esquimales», ya que para ser actor de cine «sólo había que mirar al infinito» y por lo tanto bastaba con una *integración parcial*. En estos *motivos* CALISTO no encuentra la información que busca y sospecha que su padre le oculta algo, aunque COPPERLATE FATHER insista en que lo único que desea es generarle un «trauma», *i.e.*, cumplir con su deber paterno:

COPPERLATE FATHER: ¿Te masturbo? ¿Te meto el dedo en el culo mientras te chupo los huevecitos?

CALISTO: ¡Ja! A estas alturas...

COPPERLATE FATHER desconoce las ya *genéticas* marcas de sus hijos. Ante la insistencia por traumatizarlo y la aparente imposibilidad de una solución a la *crisis*, CALISTO narra³⁷ como asesinó a su padre «con un cortaúñas que llevaba en el bolsillo» después de permanecer «tres días [...] chupándole el culo», crimen en el que le encubrió «el abominable hombre de las Nieves, Juan» devorando el cuerpo y haciéndolo desaparecer, a excepción del «cartílago de las orejas». CALISTO regresa «junto a Copperlate totalmente deprimido» y aparentemente con las manos vacías.

EPISODIO VIII (45 intervenciones) [pp. 39-40]

Desde el *espacio/tiempo hipotético* de CALISTO mientras asesina a COPPERLATE FATHER en el Polo Norte, se salta hasta el hogar materno en donde CALISTO ahoga a COPPERLATE BROTHER, confundido con el propio *TDT* del actor/personaje que necesita aclararle que ahora interpreta a su amado hermano y no a su odiado padre. Confusión aclarada, CALISTO le manifiesta su frustración por no haber conseguido más que la propuesta de «que montáramos un banco de clítoris» (p. 40). Sin embargo, esta idea actúa a modo de *eureka* en COPPERLATE BROTHER, que al instante recuerda un antecedente que le hace deducir las posibilidades de la oferta paterna:

1. *Antecedente que causó la crisis*: cuando murió su madre, COPPERLATE BROTHER decidió cortarle «el clítoris mutante» y guardarlo congelado.

³⁷ Errata n°3 (p. 39), al ser esta una intervención narrativa que no viene en cursiva, sistema habitual en ambas obras.

2. *Hipótesis de solución a la crisis*: el posible éxito funcional de un clítoris implantado de un individuo a otro. Para probarlo, propone coser «al culo» de una gallina el clítoris de su madre. Su éxito conllevaría:

2. A. *Solución a la crisis material*: deduce que si la *hipótesis* funciona su comercialización les haría «millonarios» y además podrían exportar al *Capitalismo Tecnológico* la marca *identitaria* de la *marginación* en lo que sería una *acción subversiva* totalitaria: «Los jefes de estado querrán injertarse clítoris en la lengua».

2. B. *Solución a la crisis de identidad y cohesión*: deduce que si la experiencia de cortar el clítoris a su madre le produjo «casi un orgasmo», este tipo de crimen (*acción subversiva*) funcionará en términos amplios, por lo que su práctica podría devolverles su principal elemento de *filiación*: el placer.

3. *Ejecución pre-tecnológica de la hipótesis*: identifica a «todas las peluqueras de la tierra» –colectivo que por pertenecer a las capas bajas del *Capitalismo tecnológico* le «deprimen»– como el gremio idóneo para ser víctimas de la mutilación.

4. *Ejecución tecnológica de la hipótesis*: recogiendo el testamento paterno, propone el Polo Norte como lugar perfecto para la conservación de los clítoris y sede para la futura empresa de injertos.

Esta propuesta, tan violenta en contenido como en expresión –lo propio de la *estrategia del exceso*–, deja a CALISTO bajo «un grito ahogado». El Ep. termina con la marcha de COPPERLATE BROTHER a la caza de una gallina con la que poner a prueba su *hipótesis*.

EPISODIO IX (22 intervenciones) [p. 41]

CALISTO salta al *espacio/tiempo real* para narrar³⁸ como «lo de la gallina funcionó» y su hermano comenzó con la ejecución *pretecnológica* (la mutilación de las peluqueras). COPPERLATE BROTHER continúa narrando el éxito de su *hipótesis* para la solución a la *crisis de identidad y cohesión* que, aunque en un principio resultó limitada –porque en CALISTO la «frigidez no desaparecía» (p. 41)–, posteriormente pudo completarse al

³⁸ Errata n°4, del mismo carácter que la anterior, que se mantiene durante 8 intervenciones.

adaptar su ejecución a la característica específica de la mutación de CALISTO: la utilización del cuchillo para la mutilación de «almorranas». Así, ambos hermanos re-adquieren *cohesión* gracias al «placer», pasando «noches enteras, con las manos ensangrentadas, organizando la producción» que les devolverá la *perspectiva vital* al *módulo*.

Tras esta narración, saltan al *espacio/tiempo hipotético* en el que los dos hermanos se disponen a la ejecución *tecnológica*. En un diálogo *agonal*, CALISTO propone una *estrategia* que los conduzca más velozmente al éxito económico: el injerto de «las almorranas en los clientes de segunda. Y los clítoris buenos los reservamos para los banqueros». COPPERLATE BROTHER se niega «Hasta después de un año de iniciado el negocio» a «fraude alguno», abanderando su honestidad y empatía con el «proletariado» y «la clase media». Sin embargo, CALISTO hace valer su status de *líder* e impone su propuesta, con la que además ajusta la *hipótesis* de COPPERLATE BROTHER a la *identidad* subversiva de la *marginación*, siempre condicionada por la particularidad de cada *líder*. Tomada la decisión, COPPERLATE BROTHER calcula el procedimiento para conseguir el dinero con el que establecerse en el Polo Norte: robar a las «víctimas» y «ser discretos». Termina el Ep. con la marcha de COPPERLATE BROTHER a emprender estas acciones.

EPISODIO X (9 intervenciones) [pp. 41-42]

CALISTO narra el periplo para cruzar la aduana, para lo que congelaron su «cargamento de clítoris y almorranas [...] en polos de horchata», e introduce la acción en el *espacio/tiempo hipotético* del «iglú» paterno durante el rodaje de un «spot» (p. 42) publicitario para la nueva empresa. En el «spot», COPPERLATE «disfrazado de clítoris gigante [...] *Finge un orgasmo*» mientras CALISTO le atiza con un «látigo» y emite por un «megáfono» una arenga sobre las virtudes y beneficios del injerto de clítoris. Con ello, los dos hermanos rompen por vez primera el carácter cerrado de su *módulo* para establecer una relación social de masas al dictado de las leyes del *Capitalismo tecnológico* del que hasta ahora pensaban vivir ajenos. Por tanto, la *identidad* del grupo se *integra* precisamente en el elemento que motivó la *marginación* de su padre y dio origen al grupo familiar: la *sociedad de consumo*. Es importante destacar que en esta operación los dos hermanos fuerzan también la *integración* social de un *espacio* como

el Polo Norte, elemento simbólico, cuya *identidad* genuina es la *marginación* dado el ecosistema.

El «spot» termina con la primera alusión en toda la obra al título de *Haemorroísa*, nombre con el que los dos hermanos bautizan a su nueva empresa:

COPPERLATE CLÍTORIS: ¡Haemorroísa clítoris! ¡Haemorroísa calidad! ¡Haemorroísa garantía!
¡Haemorroísa! Ha escuchado bien. ¡Haemorroísa! ¡Haemorroísa! ¡Somos pioneros! ¡Tecnología
punta! ¡Haemorroísa! ¡Hazlo vibrar!

EPISODIO XI (31 intervenciones) [pp. 42-43]

CALISTO narra como en tan sólo 24 horas se hallaban «cosiéndole un clítoris al presidente de los Estados Unidos» y que al instante «se corrió de gusto». Con ello, la particular *identidad* de Calisto, marginal y mutante, parece haber adquirido la *afiliación* del principal dirigente del *Capitalismo Tecnológico*, logrando el principal objetivo: *el éxito de su Yo en tanto que Yo*.

Continúa COPPERLATE BROTHER narrando como su empresa fue implementándose desde las más altas esferas hasta las más bajas, a las que timaba cosiéndoles una almorraña. Así lograron acumular «en pocos meses [...] una fortuna colosal». Con ambas operaciones, constata el éxito de la *hipótesis* como solución a la *crisis* tanto de *cohesión* como *material*, con lo que recuperan la *perspectiva vital* del *módulo*.

Se salta al *espacio/tiempo hipotético* del Iglú de su padre –ahora integrado, contra natura, en el *Capitalismo tecnológico*– en el momento en el que los dos hermanos están en «mitad de un transplante» de «almorranas». La operación se interrumpe porque a CALISTO le entran unas «irresistibles ganas de hacer de vientre» y cava un agujero en el hielo. COPPERLATE BROTHER le insta a que regrese con urgencia para que el paciente no se dé cuenta de la estafa, pero CALISTO no logra reprimir su *naturaleza mutante* y «empieza a evacuar» con el ya recuperado «placer» *genético*: «CALISTO: Un poco más, me corro, me corro...». En medio de ello, recuerda la profecía de LA PITONISA JORGE en el Ep. III: «deberás sujetar tus entrañas, de lo contrario no serás dueño de tu destino y arrastrarás la miseria para siempre». CALISTO, aterrorizado, le pide a su hermano que le ayude a volver a «meter en el esfínter esta caquita» (p. 43), en un último *exceso* contra

el espectador. La acción les resulta imposible porque «es muy blanda», forzando aún más la sensibilidad escatológica.

Consumada la profecía, COPPERLATE BROTHER salta al *espacio/tiempo real* para explicar que tras esto, los Polos se derritieron y los «clítoris y almorranas [...] se pudrieron», regresando a la *crisis material*. Además, las «avalanchas» de agua les arrastraron «hasta el psiquiátrico de Canarias». Allí, declara COPPERLATE BROTHER, al empezar «a hablar de nuestros clítoris a los loqueros [...] nos metieron un chute de Fluoxetina Clurhidrato 60 mg» y otros compuestos que les dejaron «hechos unos pasas». El aparente éxito de su acción totalitaria de *exportación* ha devenido en un contundente fracaso y, finalmente, su encierro en «el psiquiátrico» les descubre la *insostenibilidad* de su *módulo marginal* frente al *Capitalismo tecnológico*. Finalmente, son introducidos en una *célula de control y aislamiento*: el Psiquiátrico.

EPISODIO XII (38 intervenciones) (p. 43)

Una acotación introduce el *espacio/tiempo hipotético* del encierro de CALISTO y COPPERLATE BROTHER en el psiquiátrico de Canarias, al tiempo que suena «música hawaiana». Allí encerrados, los hermanos asumen su «miseria» y deciden aceptar que los «tomen por locos», como a «Leopoldo María Panero», para así poder dedicarse a la «poesía» (universo imaginario), cuyo ejercicio plantean como la única *disidencia* aceptada por el *sistema* para el desarrollo del *Yo Individual*.

Les interrumpe una EMISORA DE RADIO que anuncia que «*La Pitonisa Jorge ha muerto [...] degollada por un delantero centro de la selección [...] de Eslovenia*» del que, según explican, es uno de tantos «futbolistas» a los que transplantaron «clítoris anales», con lo que termina por cumplirse íntegramente la profecía de que La Pitonisa moriría a manos de alguien con las características de CALISTO. De esta forma, con una declaración meta-teatral, COPPERLATE BROTHER compara *Haematuria hasta el Polo Norte* con una burla a la Tragedia Clásica, es decir, un Drama Satírico: «¿De qué te extrañas?, somos unos clásicos». Un último elemento les interrumpe. Como al final de *Haemorroísa*, ahora también «*María Jesús*» irrumpe cantando «*los pajaritos*», pero esta vez con «*marcas moradas en la frente [...] del electroshock*». Ella también va a ser encerrada en el psiquiátrico, con lo que se da inicio a una nueva *ceremonia de*

celebración para cohesionar a los distintos individuos que, ahora sí, los hermanos reconocen como iguales: todos los que el *Capitalismo tecnológico* califica de «mal de la cabeza [...] como Angélica Liddell, como Vivien Leigh, como Tarzán», *i.e.*, individuos incapaces de relacionarse racionalmente con el *entorno*. Pero si en *Haemorroísa* la *ceremonia de celebración* mantuvo un carácter sexual, en *Haematuria* deviene escatológico. María Jesús se orina encima y los hermanos se unen:

CALISTO: ¡Orina tú también Copperlate, orina, que estalle en el cielo la lluvia amarilla!
 COPPERLATE BROTHER: ¡Vamos todos juntos a orinarnos encima!
 CALISTO: ¡El manicomio es una fiesta!

La obra acaba con la esperanza de CALISTO y COPPERLATE BROTHER por escapar algún día y continuar con sus actividades *subversivas*.

IV. 5.3. LOS PERSONAJES

Al contrario que en *Haemorroísa* en donde la *peripezia* de los dos hermanos transcurre en el interior de su *módulo marginal*, y son los individuos del *entorno social* y *global* los que traspasan su frontera, en *Haematuria* los protagonistas se ven forzados a buscar la *perspectiva vital* fuera del *módulo*, razón por la que entablan relación con un *entorno* que deviene *global*: aeropuertos, medios de comunicación de masas e incluso otros *módulos marginales* como el Iglú de su padre en el Polo Norte. Por ello, y a diferencia con el análisis de la primera parte, para una mayor comprensión de cada personaje, se hace necesario no agruparlos por su *entorno* de origen, sino por su *identidad* y la *estrategia* con la que se relacionan. Finalmente, el conflicto entre la adquisición de *sostenibilidad* y la fidelidad a la *identidad* marginal es la fuente de la *tensión* que guía la obra.

IV. 5.3.A. PERSONAJES DE LA MARGINACIÓN

Este grupo recoge la *estructura* que en el análisis anterior se ha dado al *módulo marginal* de CALISTO, COPPERLATE BROTHER y su Madre, pero que en *Haemorroísa* hasta el Polo Norte... se amplía para acoger a María Jesús y su acordeón y la Pitonisa Jorge, provenientes del *entorno social* de los hermanos; a Juan, el actor abominable hombre de las Nieves, al Padre; y finalmente a todos los individuos del *entorno global* que el *Capitalismo tecnológico* califica de «mal de la cabeza», entre ellos la propia

Angélica Liddell, individuos disidentes que son controlados en el momento en el que afectan al normal funcionamiento del *sistema*.

Guardan en común el haber padecido un *trauma temprano*, causa de una *disfunción ejecutiva* –psicológica, genética o el conjunto de ambas– que los incapacitó para entablar relaciones *racionales* con el *entorno*, motivo por el que algunos se ven obligados a generar una *estructura* propia de gestión, con intención de vivir protegidos, como es la construcción *modular*, estructura que responde a su *identidad* marginal e incapacidad para la interconectividad. Dadas sus características, la *sostenibilidad* del *módulo* acaba relegando a las demás funciones. Aquellos que carecen de *módulo* y ensayan una *integración* parcial, se encuentran con la extinción de su *Yo Individual*.

IV. 5.3.A.I. CALISTO

La composición de CALISTO en *Haemorroísa hasta el Polo Norte...* mantiene una *cohérence entière* respecto a la primera parte. Con su recorrido en *Haematuria*, amplía su conocimiento del *entorno* para adquirir, finalmente, rigurosa precisión de dónde y cómo desarrollar su *perspectiva vital* dada su *identidad* y *afiliación*.

Según el análisis cuantitativo, CALISTO repite como el personaje más presente, con un total de 194 intervenciones, además de ser el principal impulsor de la narración, con 9 de las 11 intervenciones directas a público, saltando de un *espacio/tiempo* a otro.

Desde un punto de vista dramático, también destaca como *protagonista* de la acción, ya que, aunque es COPPERLATE BROTHER quien genera la *hipótesis* de solución a la *crisis* con el negocio de los injertos, dicha idea surge gracias a la aventura del *líder* que viaja hasta el Polo Norte para pedir ayuda a su padre. Además, la puesta en acción de la *hipótesis* se ajusta a sus directrices, tales como timar «a los pobretones», dar «gato por liebre» y defecar en el hielo (p. 41), decisiones que los conducen a la *anagnórisis* en la que ambos hermanos asumen la imposibilidad de *perspectiva vital* más allá de la actividad imaginaria, «la poesía».

También se significan sus características de Sileno actualizado que excita «la fertilidad del suelo» (Medina González, 1977: 101) ya que «cagué manzanas, cagué patatas, cagué macarrones, cagué dentro, cagué fuera» (p. 35). Además, encarna los pecados

capitales del *Capitalismo tecnológico*: la impiedad con el Padre, el impudor para con todos, la cobardía estafando a los pobres y la indignidad de su moral (Melero, 1988: 415).

Como *líder* es el primero en advertir los problemas de *sostenibilidad*, aún antes de que entren en *crisis*, intuición que le lleva a ejecutar medidas preventivas con el fin de evitar lo que apunta a un fracaso del *módulo marginal*. En la búsqueda y ejecución de estas medidas, CALISTO irá descubriendo su *identidad* y el carácter *transindividual* de su *Yo*, desde una ceguera inicial hasta su *anagnórisis*:

1. *La negación del fracaso (Episodios I y II)*. La primera medida en busca de *perspectiva vital* es la expulsión de María Jesús del *módulo marginal*, a la que CALISTO identifica como portadora de «mala suerte» –al igual que individuos como Angélica Liddell–, con lo que desde el inicio de su periplo dramático se distancia de cualquier filiación con los marginales fracasados. Con esta expulsión consigue activar a su hermano frente a una *crisis* que se confirma tras el descubrimiento de que «la madre es muerta» (p. 35).
2. *La afirmación de la marginación (Episodios III, IV y V)*. Esta *crisis* le obliga a buscar una solución más allá de su *entorno privado*, partiendo de un prejuicio, adquirido en *Haemorroísa*, de que el *módulo marginal* es la única *estructura con perspectiva vital*. Si en *Haemorroísa* decidió consultar al Médico –representante del *Capitalismo tecnológico*– en busca de una solución *racional* –y por lo tanto inadecuada para su proyecto *irracional*–, aprendida la lección, en esta segunda parte, CALISTO recurre a un “médico” *irracional*, acorde con su *identidad*. Un hombre travestido y profeta llamado la Pitonisa Jorge le indica el primer paso hacia la *anagnórisis*: viajar al Polo Norte en busca del padre perdido sin perder el control de sus intestinos en el hielo. CALISTO demuestra una absoluta confianza en la *marginación* al asumir sus indicaciones proféticas. Sin embargo, para ejecutarlas CALISTO necesita recurrir, por primera vez en su vida, al *Capitalismo tecnológico* en un «típico concurso de superdotados» (p. 36). Mientras su hermano COPPERLATE BROTHER responde a las preguntas, él se esfuerza en remarcar su *identidad* de marginado, como demuestra su actitud subversiva frente al NARRADOR.

3. *La ceguera ante el fracaso material (Episodio VI)*. Una vez en el Polo Norte, CALISTO se encuentra con otro individuo marginal, el actor Juan, un Abominable hombre plagado de enfermedades que, a causa de su sostenibilidad, vive abocado a mantener una *integración parcial* que en realidad lo extingue lentamente ya que la *integración parcial* únicamente retarda su fracaso. CALISTO se presenta distanciándose de él, seguro de que su *crisis*, al contrario que la de Juan, es sólo transitoria y no estado intrínseco a su *Yo marginal*. Le «han contagiado la mala suerte» (p. 38), afirma de sí mismo, como si Juan fuese un *marginal* de clase inferior a él. Por el contrario, Juan, con mayor experiencia vital, ve a CALISTO como un igual: «¿Crees que si no me hubieran contagiado la mala suerte estaría dentro de este maldito peluche?». Mientras CALISTO insiste en no ver su *filiación* con «aquel pobre asalariado», el Abominable hombre se iguala a él, a la vez que subraya con su biografía la *insostenibilidad material* de la *marginación*, más allá de toda estrategia.

4. *La ceguera ante su identidad y filiación (Episodio VII)*. Al encontrar a su padre se le presenta otra posibilidad de *afiliación* y por tanto de comprender su *identidad*. El Padre, al igual que CALISTO, posee las mismas características de «Gandul, haragán, remolón» (p. 39) que él y que le impide integrarse adecuadamente en el *entorno*. Sin embargo, el proyecto que su Padre le ofrece, generarle «un trauma» que, «a estas alturas» no le aportaría soluciones, sumado a vivir aislado, y por lo tanto sin «placer» –lo que supone el principal instrumento de *cohesión* del *módulo* de CALISTO–, contradice su fe en las posibilidades de su proyecto. Por ello, el hijo asesina a su padre como rechazo tanto de una *identidad* que representa el fracaso de sus presupuestos, como una *filiación* con el tercer individuo marginal que halla en su periplo. El primero de ellos, la Pitonisa Jorge, también acabará atestiguando el fracaso congénito del *marginado*. Ante esta ceguera de CALISTO, la profecía sigue su curso con la oferta paterna, coherentemente irracional, de montar «un banco de clítoris» en el Polo Norte.

5. *La integración alienada (Episodios VIII, IX y X)*. Cuando COPPERLATE BROTHER le plantea su *hipótesis* respecto a la propuesta del «banco de clítoris», CALISTO refuerza su fe en las posibilidades del *módulo marginal*, confiando en ejecutar la *hipótesis*, no como una *integración parcial* que solucione su *crisis*, sino como una *exportación* de

su *Yo*, una *acción subversiva* y totalizadora como el «injerto» de «clítoris» a toda la sociedad con el fin de *exportar* al *entorno global* su propia *identidad*, en definitiva, el *éxito de su Yo en tanto que Yo*. Sin embargo, en lo que acabará significando un último intento por mantener su *identidad*, CALISTO trata de diferenciarse del modo de gestión del *Capitalismo tecnológico* operante, introduciendo lo que considera una *acción subversiva* en la ejecución de la *hipótesis* de su hermano: dar «gato por liebre», «almorranas como clítoris» (p. 41). Sin embargo, lo *subversivo* de esta *acción* queda invalidado cuando el siguiente paso implica la realización y emisión de un «spot» a nivel mediático, con lo que formalizan su ingreso en las acciones típicas del *Capitalismo tecnológico*. Esta *integración parcial* en una *estructura* de la que habían vividos ajenos desde su nacimiento, no es percibida por los hermanos, la experimentan sin consciencia, por lo que tanto CALISTO como COPPERLATE BROTHER devienen individuos alienados.

6. *La experiencia del fracaso*. Cuando parece que el *módulo* ha solucionado definitivamente la *crisis*, CALISTO, a pesar de estar en plena operación comercial, no alcanza a reprimir su *identidad* de *marginado genético* traducida en sus «irresistibles ganas de hacer de vientre» (p. 42). Calisto «caga» y cumple la profecía (p. 36), con lo que toda la *perspectiva vital* que había creído adquirir se torna en fracaso. El Polo Norte, espacio marginal forzado a espacio mercantil del *Capitalismo tecnológico*, se derrite y los hermanos lo pierden todo. El Polo Norte deviene metáfora de ellos mismos. A pesar de haberse *afiliado* con el «presidente de los Estados Unidos» –lo que les hizo confiar en el éxito de su *exportación*–, cuando solicitan ayuda nadie los atiende y fuerzas del orden los neutralizan en un psiquiátrico, sin posibilidad de remisión. Con ello, CALISTO alcanza la *anagnórisis* y supera la *alienación*: el *módulo marginal* resulta *insostenible* y cualquier acción para cambiarlo es inútil. Por tanto, acepta su *filiación* con los portadores de la «mala suerte» que al inicio había rechazado –María Jesús, Angélica Liddell, Leopoldo María Panero, Vivien Leigh, Tarzán...–, aquellos a los que, como él, el *sistema* neutraliza por estar «mal de la cabeza» (p. 43). Ni siquiera el «placer», elemento de *cohesión* en *Haemorroísa*, se mantiene: «CALISTO: Total, con el Prozac ya no nos pita la libido». Con la pérdida, comprenden que únicamente «la poesía», el universo imaginario, porta una

perspectiva vital. CALISTO asume en plenitud su *identidad* y las posibilidades que una *estrategia artística* le ofrece: «¡El manicomio es una fiesta!».

El arco de CALISTO en *Haemorroísa hasta el Polo Norte...* muestra su búsqueda de *identidad* y, en consecuencia, de *identificación* con sus iguales. Partiendo de la presunción del *módulo marginal* como *única estructura con perspectiva vital* (*Haemorroísa*), ya que para ellos este es vivido como un *sistema* que abarca la totalidad de lo humano (*totalitario*), al intentar corroborar esta presunción, constata su error mediante una experiencia *individual y transindividual* que le lleva a conocerse, identificarse con sus iguales y aceptar el universo imaginario, representado por la «poesía», como la *única estrategia* en la que su *Yo* lograría la *perspectiva vital* esperada, *el éxito de su Yo en tanto que Yo*, acción permitida por el *entorno global*.

IV. 5.3.A.II. COPPERLATE BROTHER

COPPERLATE BROTHER es el segundo personaje en número de intervenciones, con 143, de las cuales 6 son funcionalmente narrativas. Su *identidad*, en coherencia absoluta con *Haemorroísa*, continúa supeditada al desarrollo del *Yo* del *líder*, CALISTO. Por tanto, su función es ayudar a la *anagnórisis* de su hermano, por lo que su evolución no depende de sí mismo, sino de las acciones emprendidas por CALISTO.

También repite el juego de interpretar bajo la máscara de «Copperlate» al resto de antagonistas que hacen progresar la acción. Sin embargo, el *TDT* resulta más explícito en esta segunda parte, con la encarnación COPPERLATE BROTHER/COPPERLATE FATHER, generando además un aumento cuantitativo y cualitativo del *espacio/tiempo real* respecto a su predecesora.

Si en *Haemorroísa* COPPERLATE BROTHER posee y entrega el conocimiento de los *antecedentes* familiares para proveer a CALISTO de *estrategias* con las que solucionar la *crisis*, en *Haematuria* el recorrido es análogo.

Al inicio, COPPERLATE BROTHER no prevé la *crisis* y cuando llega, se limita a padecerla y lamentarse, a la espera de que el *líder* la solucione o le indique que hacer para remediarla. COPPERLATE BROTHER acude al «concurso de superdotados» (p. 36) con el fin de que su hermano pueda solucionar el problema. En coherencia con *Haemorroísa*,

es COPPERLATE BROTHER quien conoce y responde a las preguntas del NARRADOR, al ser el único de los hermanos con experiencia en el *entorno*. Otro dato concreto respecto a su superioridad en el conocimiento del *entorno* –como todos los *lacayos* liddellianos–, se explica con el *antecedente* de haber recibido «un cursillo de informática en el extrarradio.» (p. 38). Sin embargo, estas experiencias, en consonancia con su *identidad marginal*, fueron anómalas. Su aprendizaje fue en *exceso*, ya que lo convirtió en un «superdotado», un erudito y, por lo tanto, acentuó su diferencia.

Al regreso de CALISTO del Polo Norte, las cualidades de superdotado de COPPERLATE BROTHER vuelven a manifestarse con la formulación de la *hipótesis* de los injertos como solución visionaria a la *crisis*. Sin embargo, en coherencia con el papel de los personajes, el deslumbramiento inicial de CALISTO da paso a la redirección de la *hipótesis* hacia lo que, como *líder*, considera adecuado para la *identidad* del grupo, *i.e.*, su propia identidad.

En el resto de acciones su función es análoga. Mientras CALISTO es el domador del spot, COPPERLATE BROTHER es el objeto a domar; si CALISTO procede como cirujano, COPPERLATE BROTHER lo hace como enfermero; y si CALISTO es el protagonista de la profecía final, COPPERLATE BROTHER se limita a seguirle y aceptar su destino como *lacayo*. Su *arco* viene supeditado a las acciones y descubrimientos de su hermano, con un rol pasivo en lo ejecutivo, pero leal y activo en la ejecución. COPPERLATE BROTHER se limita a padecer, acatar y finalmente a aceptar la imaginación, la poesía, como vida. Si en la primera parte el bagaje de COPPERLATE BROTHER aparece absolutamente condicionada por CALISTO, en esta segunda, dicho planteamiento marca cada uno de sus detalles, hasta presentar que incluso la imaginación de COPPERLATE BROTHER no le es propia, sino sugerida por CALISTO, el *líder*, en un *radical* adoctrinamiento ideológico:

COPPERLATE BROTHER: [...] ¡Mira, se ha orinado encima! ¡Viene a vivir con nosotros, en el manicomio, es una demente!

CALISTO: ¡Orina tú también Copperlate, orina, que estalle en el cielo la lluvia amarilla! (p. 43).

IV. 5.3.A.III. COPPERLATE PITONISA, ABOMINABLE HOMBRE & FATHER

Cada uno de los personajes que Copperlate meta-interpreta guarda la misma función. En el plano narrativo, sirven para ir revelando a CALISTO la verdad sobre la condición del

marginado. En el plano de la acción escénica, suponen un ininterrumpido emisor de sexo, violencia y escatología, una *agresión* contra la sensibilidad del espectador. En ellos, este último plano posee una mayor representatividad frente a la *trama*. La *agresión* privilegia significativamente el *espacio/tiempo real* de los espectadores frente al *hipotético*.

Otra característica común de estos personajes es que su *marginación* está en un proceso más avanzado que la de los dos hermanos. Todos ellos se encuentran en una *integración parcial* dentro del *entorno*, con el fin de superar su *insostenibilidad material*. Sin embargo, al igual que CALISTO, su intento les aboca al fracaso: no tienen posibilidad alguna y únicamente retardan su extinción. Desde el punto de vista significativo, para el protagonista simbolizan pasos de aprendizaje hacia la asunción de la *anagnórisis*, el *axioma apocalíptico*, i.e., la imposibilidad de toda *perspectiva vital*.

El primero de ellos, la Pitonisa Jorge, el único con el que CALISTO acepta *filiación*, es un hombre travestido y con poderes paranormales de cualidad escatológica, como expone a los espectadores. Él es quien con su profecía inicia el camino hacia la tragedia satírica. Pero al igual que los demás, el mantener relaciones comerciales con el *entorno* le termina condenando a ser asesinado por un «delantero centro de la selección de Eslovenia» (p. 43), un individuo del deporte de masas por excelencia, ratificando a los hermanos en la *anagnórisis*.

Ya en el Polo Norte, CALISTO se topa con Juan (COPPERLATE ABOMINABLE HOMBRE), un actor en paro que padece todo tipo de enfermedades venéreas por culpa de los abusos sexuales que le infringió su familia desde la infancia (*trauma temprano*). Sin embargo, es destacable que desde su punto de vista no conciba aquellos abusos como una *agresión*, sino que culpa de ello al efecto biológico, a las enfermedades venéreas que le produjeron, y no a su causa, la *agresión* familiar, evidenciando una *disfunción ejecutiva* que le hace no dirimir entre causas y efectos, por lo que percibe la *racionalidad* del *entorno* de forma idéntica que los protagonistas, como algo destructivo.

Asimismo, a pesar de que COPPERLATE BROTHER tuvo relaciones sexuales con él, sobrevive como una suerte de animador turístico explotado, está disfrazado de abominable hombre de las nieves y sobrevive al borde de la inanición, su intento de

afiliarse con CALISTO resulta infructuoso. El protagonista se niega a admitir todavía el fracaso de su *Yo*. El plano estético se subraya con su violenta enumeración de enfermedades venéreas contagiadas. En el plano narrativo, con su trabajo de morder a los que visitan el Polo Norte, atrae la atención del padre de CALISTO y posteriormente lo ayuda para deshacerse del cuerpo. En el plano significativo, es quien enseña a CALISTO que «la mala suerte», el fracaso de la opción marginal, es una característica intrínseca a su *identidad*. Su lucha por sobrevivir le lleva al mismo manicomio que a los protagonistas.

COPPERLATE FATHER representa la visión de Liddell del estamento familiar, el *entorno privado* como base y condicionante de todas las agresiones al *Yo Individual*. La particularidad de este padre frente a los otros padres liddellianos es que su *agresión* no es directa, sino por abandono antes del nacimiento con el fin de no trabajar y mantener a su familia, es decir, de no asumir su *responsabilidad*. Rechaza convertirse en padre y su *identidad de marginado* se aclara con su formación académica: «Jardinería. Con los subnormales.» (p. 39), revelando que, al igual que sus hijos, probablemente también posea una *marginación genética*.

Toma el Polo Norte como hábitat –geografía al margen a la civilización– y para sobrevivir realiza una *integración parcial* en lo que se considera una vez más como el oficio que mejor se adecua a ello: el Arte Dramático. Sus acciones son radicalmente amorales, como la *ceremonia de celebración* con la que restablece la *filiación* con su hijo. Dada su *disfunción ejecutiva*, considera que su falta paterna es el no haberles pagado una institución pedagógica que les generara un *trauma temprano*, una *agresión* que les produjera una *disfunción ejecutiva* como la suya. Todo este punto de vista *subversivo* es planteado coherentemente y las hipotéticas agresiones son vistas como rituales, ejemplo del *sistema tribal (sociedad cerrada)* al que siempre aspiran los individuos *marginales* liddellianos.

En el plano narrativo, COPPERLATE FATHER les aporta la herencia del Polo Norte y la idea del «Banco de clítoris», proyecto disparatado, pero en correspondencia con su psique irracional.

IV. 5.3.A.IV. MARGINADOS DEL ENTORNO GLOBAL

A lo largo de la obra se mencionan personas reales que contextualizan la *identidad* de los hermanos. Dentro de la convención cultural, todos ellos padecen o padecieron *disfunción ejecutiva* y sólo encuentran o encontraron *perspectiva vital* por medio de su propio universo imaginario, es decir, en el Arte, principalmente el Dramático. Con una incidencia en el *entorno* muy desigual, su éxito radica en la medida en que su anómalo *Yo* fue exaltado por la *sociedad*, i.e., el *éxito del Yo en tanto que Yo*: Vivien Leigh (1913-1967), Tarzán (Peter Johann Weissmüller) (1904-1984), Leopoldo María Panero (1948) y la propia autora, Angélica Liddell.

A Vivien Leigh, su *disfunción ejecutiva* la habría aislado del *entorno global* hasta llevarla a la muerte con apenas 54 años. Weissmüller, aunque biográficamente no sea cierto³⁹, la cultura de masas lo relaciona con un final encerrado en un psiquiátrico creyéndose Tarzán. En Panero, la realidad coincide con la ficción, constituyendo el símbolo del artista maldito que, tras un intento de *integración parcial* a causa del éxito literario, su *disfunción ejecutiva* –hermana de la de los personajes de Liddell–, provoca que el *Capitalismo tecnológico* lo neutralice en una *célula de control y aislamiento*, en donde su única *perspectiva vital* proviene ya de la creación poética.

En el caso de Angélica Liddell, y a pesar de que sus problemas psicológicos diagnosticados no lleguen a los extremos de Panero (Eguía, 2007), es ella misma quien busca identificarse con el poeta.

En definitiva, los cuatro personajes son utilizados como ejemplo demostrativo de la tesis ideológica de la obra que se analizará en el apartado de la Estructura significativa.

IV. 5.3.B. PERSONAJES INTEGRADOS

Este grupo lo forman todos aquellos personajes que intervienen o a los que se alude en la obra que conviven, producen y consumen completamente *integrados* en el *entorno*, haciendo un uso *racional* tanto del *Capitalismo tecnológico* como de los valores fundacionales del proyecto democrático. En ellos se distinguen dos grupos, la *clase alta*

³⁹ Pedrero Santos, J. A. (2010): *Johnny Weissmüller Biografía*, España: T&B Editores.

y la *clase baja*, los que poseen éxito o no lo poseen, según las directrices de la *sociedad de consumo*.

Para los *marginados*, los *integrados* son, o ignorados, o vistos desde un punto de vista radicalmente *materialista*, i.e., objetos hacia los que no se halla reparo moral en mutilar (las peluqueras) o matar (el relojero suizo), si con ello el *marginal* adquiere beneficio propio, distanciándose así mismo de cualquier «conciencia de clase» (p. 41) (Vid. Arendt, 2006: 276; y cap. V. 4. 5.), ya sean *élite* o *populacho*, debido a que para estos lo único importante es la destrucción *total* del *sistema* y en el caso de los *marginados genéticos* la única vinculación en vigor es la *semibiológica*. Los hermanos no valoran el *Yo* de ningún integrado.

Por otro lado, los *integrados* sacan rentabilidad de los *marginados* en tanto que rarezas, elementos *kitsch*, y por tanto atractivos para el consumo, como se ve en el Concurso de Superdotados, razón de que se les permita desarrollar sus negocios (*integración parcial*) con cierta *disidencia*, principalmente en el Arte, ya que esta resulta atractiva para los *integrados* y por lo tanto deviene *rebelión sin rebelión*, como es el caso de la consulta de la Pitonisa Jorge, la industria del espectáculo o el Banco de Clítoris, hasta un límite que una vez superado, requiere su neutralización (el psiquiátrico). En términos morales, mientras los hermanos no respetan la vida ajena, ni buscan responsabilizarse ni mejorar el *entorno*, los *integrados* sí lo harán.

IV. 5.3.B.I. LA CLASE ALTA

En ella se sitúan:

1. *El lobby gay*, en el que los protagonistas sueñan integrarse porque «todos están muy bien situados» (p. 35).
2. El NARRADOR del «típico concurso de superdotados», el único del grupo con intervenciones (17 en OFF) y que funciona como representante de los *mass media*, herramienta del *Capitalismo tecnológico* que utiliza a COPPERLATE BROTHER como elemento *kitsch* para atraer audiencias. Esta relación refleja cómo el *módulo marginal* no vive aislado del *sistema*, sino en una *afiliación reticular*. Su función en la *trama* es la de contribuir a que los hermanos consigan el dinero. También opera en el *factor*

estético, ya que contribuye a la *desublimación represiva* del Arte Dramático, al descontextualizar citas de Tragedias en un programa sin contenido.

3. *El Presidente de Estados Unidos*. Se le presenta de manera paródica. Es el primer cliente en los implantes de clítoris. A pesar de que los hermanos le «practiquen la delicada intervención en el Air Force One», no se establece ningún vínculo de protección para cuando los hermanos caigan en desgracia.
4. Jeques del Petróleo, los Suizos, Michael Jackson, las Estrellas del Rock y «los niños de papá» (p. 43), principales clientes para el inicio empresarial de los hermanos. Sólo ante una situación crítica en su *perspectiva vital*, los hermanos se atreven a atentar contra sus vidas, como es el caso del Relojero Suizo del Episodio XI.

IV. 5.3.B.II. LA CLASE BAJA

Es representada por:

1. «todas las peluqueras de la tierra» (p. 40), gremio conformista, cuya *integración* total les otorga una *perspectiva vital* con escasas posibilidades de crecimiento. En ellas, la función narrativa opera con la performativa en el *exceso* contra el público, al servir de ganado para que los hermanos adquieran su mercancía: los clítoris.
2. «el proletariado», los «obreros de la construcción», y «la clase media» como «un filólogo en paro», colectivos presentados como objeto de estafa por parte de CALISTO, ya que carecen de poder para defenderse.
3. «el supervisor de Walt Disney» del Polo Norte, «los perros de aduana» en los aeropuertos y «los loqueros» del «psiquiátrico de Canarias», personajes de *control* a los que los protagonistas tratan siempre de «sortear» (p. 41).

IV. 5.3.B.III. MARÍA JESÚS & SU ACORDEÓN

Mención aparte merece «María Jesús y su acordeón», personaje inspirado en la realidad y heredado de *Haemorroísa*. De ella se cuenta que ha vivido secuestrada en casa de los hermanos, «bien atada a la pata de la despensa» (p. 34), mal alimentada, con una grave enfermedad venérea y forzada a tocar su canción sin descanso para el placer sexual de

COPPERLATE BROTHER, por lo que no pertenece al *módulo* ni es *marginal*, sino que es su víctima. Aunque posea cualidades *kitsch* y se la fabule bajo una *perspectiva vital* limitada a tocar en una cafetería de Benidorm por un plato de comida⁴⁰, ha vivido *integrada* en el *entorno* con un pasado exitoso. En el plano narrativo, si en *Haemorroísa* su intervención musical ayuda a la *ceremonia de celebración*, aquí CALISTO la libera por una intuición *mágica* que le alerta de que «es gafe», lo que racionalmente se traduce en que los costes de su secuestro condujeron al *módulo marginal* al límite de *sostenibilidad* material, «Me he gastado todos los ahorros en Buscapina simple y Monurol» (p. 34), y sanitaria «Esa cepa bacteriana resistente a los antibióticos. Qué asco hermano», además del rechazo de CALISTO a cuidar a una enferma que en nada enriquece su proyecto: «¿Quién le ha aguantado el vasito de plástico para que orinara?». Sin embargo, su liberación llegará demasiado tarde y, con la muerte de la Madre, los hermanos se encuentran con una *crisis* absoluta.

Por su carácter *kitsch*, será la enviada del *entorno social* al Manicomio, en donde, a pesar de ser ajena a los *marginados*, los *aliena* desde su punto de vista imaginario. En el plano estético, todas sus alusiones son radicalmente violentas, sexuales y escatológicas.

Aunque su presencia pudiera pasar por la simple sátira, es significativo que incluso desde esta simple sátira, el *entorno social* ayude a los *marginados* y, en cierta manera, guste de *identificarse* con ellos.

IV. 5.4. ESTRUCTURA EXPLICATIVA

IV. 5.4.A. EL TIEMPO Y EL ESPACIO

IV. 5.4.A.I. DESGLOSE TEMPORAL

Al igual que su predecesora, la obra carece de acotaciones espacio temporales y son los propios personajes quienes las marcan.

A fecha de redacción de este trabajo, la obra permanece inédita en los escenarios, pero si se toma como referencia el montaje de *Haemorroísa*, con un *tiempo real* de 40

⁴⁰ En la realidad, María Jesús Grados Ventura (1952) es Concejala por el Partido Popular en el Ayuntamiento de La Nucía, villa residencial situada a cuatro kilómetros de Benidorm, y propietaria de la cafetería Arenas, en donde da conciertos veraniegos. [De Abajo, J. J. (2004): *María Jesús y su acordeón: mi vida*, Valladolid: Fancy Ed.]

minutos, *Haematuria* posee un 40% más de texto, con lo que de acuerdo con el número de páginas de la publicación (10 sobre 6), se podría dar un *tiempo real* aproximado de 70 minutos. El *tiempo imaginario* se sitúa en idéntico contexto que *Haemorroísa*. Las características del juego entre el *tiempo hipotético* y el *real* también son similares, con un total de 33 saltos entre uno y otro:

- (1) Prólogo: *tiempo real* –introducción al *tiempo imaginario*– → (2) Episodio I: *tiempo hipotético*: inicio, descubrimiento de la fuga de M^a Jesús → (3) intervención *tiempo real* → (4) continuidad *tiempo hipotético* [TDT] → (5) *tiempo real*: narración de la crisis de placer en un transcurso del *tiempo hipotético* de una semana y varios días más tarde → (6) Episodio II: *tiempo hipotético*: una semana y varios días más tarde respecto a salto 2: la muerte de la madre [TDT] → (7) *tiempo real*: exhibicionismo al público → (8) *tiempo hipotético*: cont. salto 6 → (9) *tiempo real*: narración crisis material con un transcurso de *tiempo hipotético* de un día mínimo y presentación de La Pitonisa Jorge → (10) Episodio III: *tiempo hipotético*: mínimo un día más tarde del salto 6: adivinación de la Pitonisa → (11) *tiempo real*: narración de la acción por Calisto → (12) *tiempo hipotético*: un minuto adelante del salto 10 → (13) Episodio IV: *tiempo real*: explicación hacia el concurso televisivo → (14) *tiempo hipotético*: salto de varios días o semanas respecto al 12: concurso televisivo [TDT], → (15) Episodio V: *tiempo real*, narración de la relación → (16) *tiempo hipotético*: probablemente un día más tarde del salto 14: despedida [TDT] → (17) Episodio VI: *tiempo real*: narración que nos lleva a un avance mínimo de 4 días en el *tiempo hipotético*: tres vueltas al globo terráqueo → (18) *tiempo hipotético*: 4 días adelante respecto al salto 16: encuentro con el Abominable hombre → (19) *tiempo real*: presentación del padre → (19) *tiempo hipotético*: cont. del 18 → (20) Episodio VII: *tiempo real*: antecedentes del Padre con un transcurso del *tiempo hipotético* de 3 días → (21) *tiempo hipotético*: tres días más tarde del salto 18 → (21) *tiempo real*: descripción del asesinato del Padre y contextualización temporal → (22) Episodio VIII: *tiempo hipotético*: mínimo dos días más tarde respecto a 21 [TDT]: vuelta a casa de Calisto → (23) Episodio IX: *tiempo real*: narración del experimento con la gallina y las peluqueras con un transcurso del *tiempo hipotético* de mínimo una semana → (24) *tiempo hipotético*: mínimo una semana adelante respecto a salto 22:

intervención Copperlate → (25) *tiempo real*: narración con un transcurso de otra semana adelante en el *tiempo hipotético* → (26) *tiempo hipotético*: una semana adelante respecto al salto 24 → (27) Episodio X: *tiempo real*: narración del viaje e instalación en el Polo Norte con un transcurso del *tiempo hipotético* de mínimo un mes → (28) *tiempo hipotético*: mínimo un mes adelante respecto al salto 26: rodaje spot → (29) Episodio XI: *tiempo real*: narración de la evolución del negocio con un transcurso del *tiempo hipotético* de mínimo un mes → (30) *tiempo hipotético*: «pocos meses más tarde», mínimo 3 meses respecto al salto 28: cumplimiento de la profecía → (31) *tiempo hipotético*: retroceso flashback hacia el salto 12, unos 5 meses antes → (32) *tiempo real*: narración del deshielo con un transcurso del *tiempo hipotético* de mínimo un mes → (33) *tiempo hipotético*: manteniendo la coherencia temporal, unos 6 meses después de salto 12 del flashback y un mes respecto al salto 30 [TDT].

La acción narrada en la obra transcurre en un *tiempo hipotético* total de entre seis y siete meses. Sus saltos se presentan siempre dentro del *tiempo real* por medio de una narración. Asimismo, dentro del *tiempo hipotético* el TDT opera constantemente, ya que además de la meta-interpretación por Copperlate de los personajes secundarios, se le añade la intromisión continua de referencias al *tiempo real*, en un aumento cualitativo y cuantitativo del *tiempo real* dentro de la representación.

IV. 5.4.A.II. DESGLOSE ESPACIAL

Aunque al igual que *Haemorroïsa*, el *espacio real* queda indefinido, en *Haematuria* éste no puede deducirse de la acción, ni escenificarse con una serie de elementos de utilería. Ello se debe a que los *espacios hipotéticos* planteados son 9 y no existe un lugar referencial para la acción, excepto el propio escenario como tal, decisión coherente, teniendo en cuenta el uso del *tiempo real*. Esta decisión subrayaría el presente de la representación.

Los 9 *espacios hipotéticos* se suceden en 11 cambios:

- (1) Episodios I y II: Cocina de la familia (se alude a una mesa en la que habría estado M^a Jesús y a un frigorífico en donde congelarían los primeros clítoris) → (2)

Episodio II: Consulta de la Pitonisa Jorge → (3) Rellano de la Consulta → (4) Episodio IV: Plató de televisión → (5) Episodio V: Salón de Casa de la Familia (se alude a un sofá-cama) → (6) Episodio VI: Parque de Atracciones en el Polo Norte → (7) Episodio VII: quizás en el Iglú del Padre → (5) Episodio VII: de vuelta a la Casa de la Familia → (7) Episodio X: el Iglú del Padre en el Polo Norte → (8) Episodio XI: Exterior del Iglú, en el hielo del Polo Norte → (9) Episodio XII: Sala en el Psiquiátrico de Canarias.

Los espacios 1, 2, 3, 4 y 5 se enmarcan dentro del *entorno social* de los hermanos y los 6, 7, 8 y 9 amplían la obra a espacios del *entorno global*.

Además de estos, las narraciones de CALISTO y COPPERLATE BROTHER informan de sus movimientos en el *entorno social*:

–(10) un Hospital, (11) una Farmacia, (12) una Escuela de Informática en el extrarradio, (13) las calles de la ciudad (Madrid) y (14) una Escuela de Primeros Auxilios;

Y del *entorno global*:

–(15) la Terminal H del Aeropuerto de Marsella, (16) el Aeropuerto de Peñíscola y (17) el Air Force One. El universo referencial de la obra se amplía a Benidorm, la casa de la abuela de Angélica Liddell (Las Hurdes), La Manga del Mar Menor, un colegio de curas pederastas, Portugal, una Academia de Arte Dramático de Londres, una Escuela de Jardinerías para deficientes mentales, Corea y los campos de calabaza en California.

Todo ello genera un *espacio imaginario* correspondiente al de la globalización del *Capitalismo tecnológico*.

IV. 5.4.A.III. EL TIEMPO & ESPACIO REAL EN EL EXCESO

Si en *Haemorroísa* el público tomaba el rol de antagonista por encima de la *trama* –al ser blanco único de la *agresión* de unos protagonistas que no se relacionaban fuera de su *módulo marginal*, conformando, por tanto, el verdadero *circuito interno*–, en *Haematuria* la trama retoma la dirección de anteriores obras de Liddell en donde los

marginados incursionan en el *entorno* para *subvertirlo*, al tiempo que para adquirir *perspectiva vital*. Aquí los hermanos sí se enfrentan a *antagonistas* en el *espacio/tiempo hipotético*, aunque Liddell recurra continuamente al *tiempo/espacio real* del TDT para mantener el punto de mira en el espectador. Al sumar la *trama* al envío directo de radicales mensajes sexuales, violentos y escatológicos al público, se duplica la *agresión* en comparación con todo el anterior teatro de Liddell.

Al unir la *agresión* en ambas vertientes del hecho escénico, esta obra supone otro hallazgo respecto al uso del *espacio/tiempo* en la *estrategia* de Liddell, lo que se verá plasmado en las obras posteriores a los monólogos discursivos. Por tanto, en esta segunda parte no se puede afirmar, como en su predecesora, que se produzca el salto del *circuito interno* hacia la *metaficción* y el *espacio/tiempo real*. Aquí Liddell habría mantenido una *perspectiva preservadora* del teatro.

Otra característica fundamental para la futura obra de Liddell es la inclusión de la propia autora como tema y no sólo como chiste, algo que cierra el *espacio/tiempo* en dirección a lo *real* de manera continua, en un TDT de la *Poética del Creador* que conformará su *paradigma* (vid. Cap. V. 5.3.), con lo que la *agresión* toma un carácter *centrípeto* que desvirtúa el teatro como Arte y a la propia Angélica Liddell como profesional, dinamitando así, tanto desde la *trama* como del *espacio/tiempo real* de la representación, la validez de la obra, otro uso inédito en la autora hasta *Haematuria*, lo que presenta a esta pieza como fundamental para entender la evolución liddelliana, al tiempo que subraya la extrañeza de que no haya sido mencionada y estudiada por ninguno de los investigadores de la obra liddelliana.

IV. 5.4.B. EL DRAMA SATÍRICO

Los vínculos de *Haematuria* con el *drama satírico* son equivalentes a los de *Haemorroísa*, tanto en la herencia que recoge, como en sus elementos propios, con lo que se mantiene la coherencia de Angélica Liddell por retomar los *géneros áticos* para dar respuestas significativas a su problemática.

Al igual que en la primera parte, *Haematuria* es protagonizada por dos sátiros que experimentan la “aflicción”, el *trauma temprano* y el rechazo del *entorno*, como una

fuelle de placer y no como una *agresión*, debido a su *marginación genética*. La diferencia estriba en que aquí los hermanos, o el propio Juan el Actor, sí que entablan relación con el *entorno social*, e incluso *global*, además de atacar a los *integrados* por razones *materiales*, hecho que había diferenciado *Haemorroísa* de las tramas de *El Tríptico de la Aflicción*. Sin embargo, en *Haematuria* el *género* se manifiesta en la manera de dibujar el *entorno global*. En él, toda *tensión* aparece deformada y reducida a lo sexual y escatológico. Por tanto, la *agresión* de los marginados se lleva hacia una *tragoidia paízousa*.

El planteamiento de M^a Jesús y su secuestro, las peluqueras mutiladas u otros *integrados* poderosos como el Presidente de los Estados Unidos, conforman un *entorno global* en el que el sexo y lo escatológico monopolizan los *motivos*.

Otro elemento diferencial de dicha incursión de los *marginados* es el resultado. Si en las Tragedias los personajes realizan su viaje en busca de una *perspectiva vital* que termina con la *anagnórisis* de *fracaso* respecto a su proyecto, culminando con una *ceremonia de martirio*, en *Haematuria* la *anagnórisis* no extingue a los protagonistas sino que les descubre una nueva *perspectiva vital*, el universo imaginario, que respeta y se abre a su *identidad*, además de resultar *sostenible* e incluso respaldada por el *sistema*. Este pacto se formaliza con una *ceremonia de celebración*.

Un ejemplo de ello se encuentra al comparar las escenas finales de *Once upon a time...* y *Haematuria*. En la *tragedia*, REBECA y NATACHA acuden al Manicomio como último recurso para lograr *perspectiva vital*. Junto a sus muros, la *líder* NATACHA trata de buscar afiliados a su proyecto, descubriendo con ello la «mentira» (p.129) en una *anagnórisis* que anuncia la *insostenibilidad* de su proyecto, razón por lo que se suicida. Sin embargo, cuando los protagonistas de *Haematuria* descubren idéntica *insostenibilidad*, «Arrastraremos la miseria para siempre, hermano» (p. 43), y a pesar de ser forzados a ingresar en el Manicomio, lejos de querer ahorcarse, encuentran en su internamiento la solución que buscaban, «Nos dedicaremos a escribir poesía. Allí obtendrán *sostenimiento* y podrán vivir su *sadomasoquismo* congénito con normalidad. Además allí dentro podrán alcanzar el *éxito de su Yo en tanto que Yo*, al aumentar su *filiación* con el resto de «locos». Por tanto, la *ceremonia de celebración* festeja la

identidad marginal como la *naturaleza ideal*, igualando *Haematuria* con la intención del *drama satírico* (Melero, 1988).

Respecto a los elementos formales que constituyen el *drama satírico*, además de los que se prolongan de *Haemorroísa*, se le suman:

1. El monstruo que sirve para trasladar a los sátiros a los más apartados lugares, representado por el Abominable Hombre del Polo Norte.
2. La *escena de lección o adivinanza*, reflejada con la profecía recibida por La Pitonisa Jorge.
3. Los corales monostróficos que narran acontecimientos extra-escénicos continuos en las intervenciones a *tiempo real* de CALISTO.
4. El tema de la esclavitud y posterior liberación, escena interpretable con lo que ocurre en el Episodio VII entre CALISTO y su Padre, a lo que se le añade el parricidio, una superposición de un elemento heroico a otro anti-heroico, raíz de la comicidad del *drama satírico*.

También el ambiente propio de la Tragedia es evocado desde el inicio para ser destruido deliberadamente: el *fatum* identificado con la «mala suerte» que trasmite M^a Jesús y su acordeón —que finalmente no será tal mala suerte sino la propia *naturaleza* autodestructiva de los protagonistas—, la profecía del Oráculo llevada a la Manga del Mar Menor y las adivinanzas propuestas por la Esfinge para coronar al héroe, introducidas en un concurso televisivo, además de las citas de Tragedias Clásicas.

Se le suma a *Haematuria* el componente *centrípeto* mencionado en el apartado anterior. Desde el Episodio I, CALISTO alude a Angélica Liddell como ejemplo de «perdedora» y se refiere a su teatro como «mediocre, maloliente, aburrido, insoportable. ¿Sigo?» (p. 34). En el Episodio II, un error respecto al uso del verbo “estar” —«La madre es muerta» (p. 35)— lleva a que COPPERLATE BROTHER iguale a su hermano con Shakespeare, al que seguidamente CALISTO sitúa a la altura de «esos que llenan el escenario de gente en pelotas!», en clara referencia al *teatro clónico* dentro del cual se movía Liddell. En la apertura del siguiente Episodio, cuando la Pitonisa le pide a

Calisto que le enseñe «el ojo del culo», él replica que «Esto es redundante», de nuevo en alusión a este grupo de creadores teatrales.

En el Episodio III, el concurso televisivo utiliza citas de Eurípides, Sófocles y Shakespeare que simplemente son oraciones de transición, ninguna célebre y además descontextualizadas. El valor artístico de tres de los más grandes dramaturgos de la historia es *desublimado* hacia un ejercicio mnemotécnico con fines lucrativos. En lo referente al aspecto del Arte del Actor, cuatro son los personajes de la profesión. El primero, Juan, se dedica a ir dentro de un disfraz de monstruo y asustar a los viandantes de un parque Disney en el Polo Norte, experiencia similar a la de Angélica Liddell en el Parque de Port Aventura en el verano de 2001.

Posteriormente, el Padre cuenta haber robado un papel a otros dos actores, uno de los cuales había estudiado «arte dramático en Londres» (p. 39), sin que ello le suponga mayores posibilidades laborales en un trabajo en el que «sólo había que mirar al infinito». Y como se ha visto en la Estructura Argumental, la propia *Haematuria* privilegia continuamente lo radicalmente escatológico y sexual de manera gratuita, sin causalidad dentro de la *trama*, con el fin de agredir al espectador dentro de su propio *espacio/tiempo real*, con lo que se arrincona la *progresión dramática* y sólo se la recoge si ello sirve para intensificar la violencia escatológica y sexual.

De todo ello se desprende un menosprecio por cada uno de los aspectos del Arte Dramático e incluso pudiera parecer que de la propia Liddell hacia su obra. Sin embargo, si se atiende a la *estructura significativa* planteada, la conclusión es la opuesta. El *género dramático* de una obra no rechaza el *sistema* bajo el que se desarrolla, simplemente lo enfoca desde un punto de vista particular, que en el caso de *Haematuria* es el *drama satírico* –la denigración de todos sus individuos, un *anti-ethos*–, pero el *sistema* prevalece. Las relaciones entre los diferentes personajes de la obra evidencian una *mediación psicosocial* del *Capitalismo Tecnológico* que, en el recorrido de la obra, condiciona tanto el *módulo marginal* como el *entorno global*. El texto de *Haematuria* no plantea la invalidez del Arte Dramático en sí mismo, sino su falta de efectividad *crítica* en la actualidad, su incapacidad de *sublimación* frente al *Capitalismo tecnológico*.

Liddell no infravalora su obra si no que es puesta en relación con lo que les sucede a los propios clásicos de la Historia del Teatro: en realidad con su retórica Angélica Liddell se iguala con Sófocles, Eurípides y Shakespeare.

También pudiera parecer que en el texto se menosprecia el Arte del Actor, si bien lo que se menosprecia es el *Capitalismo tecnológico* en el que, según lo plantea Liddell, un actor formado en la Royal Academy of Dramatic Art de Londres posee el mismo *valor* que un padre analfabeto que sabe mirar al infinito delante de una cámara.

El *género dramático* elegido por la autora fabula situaciones denigrantes, pero ello no significa que la realidad ideológica de la obra considere un valor negativo lo denigrado, más bien, la elección del *drama satírico* es una *reacción* de alivio frente a la frustración que el género trágico le produjo. En la confrontación con lo que le sucede a Shakespeare, Angélica Liddell reduce su *angustia* ante la falta del *éxito* que esperaba del *entorno*. Sin embargo, este «reír con los mitos y personajes con los que tantas angustias habían pasado» (Melero, 1988: 411) no elimina el fracaso artístico, la falta de incidencia que Liddell encontró en el Arte Dramático frente a su *entorno*, una pérdida de fe en su trabajo que traerá como consecuencia la posterior obra de este periodo: *Monologo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim*.

IV. 5.5. ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA

En el título de la obra se encuentra la primera clave de interpretación. Como se vio en el anterior análisis, *Haemorroísa* remite a un personaje bíblico con una afección, un padecer que extingue a la persona progresivamente y cuya búsqueda de solución en el *entorno* (los médicos), sólo agrava un problema que, además, es de carácter íntimo. Esta explicación encuentra resonancia en toda la *mediación psicosocial* de la autora respecto al fracaso del *Yo individual* en la búsqueda de *perspectiva vital* dentro del *Capitalismo Tecnológico*.

Relacionarse con la Haemorroísa –no de una manera clínica– produce rechazo, asco en el *receptor*, una *agresión* hacia su sensibilidad, por lo que la elección del título implica también un *factor estético*.

«hasta el Polo Norte» alude al intento de hallar solución a la *crisis* en un espacio ajeno a la vida, como es el Polo Norte, marginado por su propia naturaleza geográfica y, por tanto, aparentemente, también extraño a la influencia de la sociedad humana.

Haematuria se denomina a la «Presencia de sangre en la orina.» (RAE, 2001). A lo ya planteado con la *hemorroísa* se le añade otro excremento escatológico con el que violentar al espectador, cualidad *coherente* con el *factor estético* y que, por tanto, supone un incremento respecto a la primera parte.

Al mismo tiempo, «La hematuria es una de las causas más frecuentes de consulta urológica de urgencia»⁴¹, por lo que el título se abre tanto a lo *transindividual* —a un problema que muchas mujeres conocen—, como al hecho de que se hace necesario recurrir a los Otros para solucionarlo.

También «hay que tener en cuenta que en población mayor de 50 años, el 35% de las hematurias es causa tumoral»⁴², *i.e.*, con idéntico simbolismo de algo interno que mata al individuo progresivamente, como si fuera una *naturaleza* de índole autodestructiva. Si ya la hemorroísa poseía este sentido, la hematuria lo intensifica.

«Survivor Killer» significa “asesino del superviviente”. Un superviviente es quien sobrevive contra algo que atentaba contra su vida, por lo que *Hematuria survivor killer* cobra un significado ambiguo con dos posibles significados:

- a) Persona que, a pesar de haber luchado por sobrevivir —marginándose del *entorno* o relacionándose con él— es asesinada por una enfermedad interior.
- b) Persona que, a pesar de luchar por sobrevivir a la hematuria, es víctima de un asesino externo (el *entorno*).

Ambas responderían a la *ideología* de Liddell en donde (a) representa el diagnóstico liddelliano de una Ley *natural* autodestructiva en el ser humano y (b) conlleva el *axioma apocalíptico*. Ambos factores además se realimentan.

⁴¹ *Haematuria* (Actualización en Medicina de Urgencia. Primera Parte, 2001-2002), Servicio de Urología del Hospital Clínico de Málaga, p. 3. En línea:

<http://www.medynet.com/usuarios/jraguilar/Manual%20de%20urgencias%20y%20Emergencias/hematuri.pdf>

⁴² Idem. 12.

Haematuria se inicia con dos hijos ante los que, por su *disfunción ejecutiva y genética*, la madre protege del *entorno social* construyendo un *módulo marginal* en el que no tarda en imponerse la supremacía de uno de los hijos. Sin embargo, aquella *estructura modular de marginación* no era total, en el sentido de abarcar la totalidad de lo humano (*ideología totalitaria*), aunque así se lo hiciera creer a su hijo *líder* CALISTO, ya que la madre mantenía una *integración parcial* para proporcionarles *sostenibilidad material*. Con la muerte de la madre, el grupo se sitúa ante una *crisis material* que les produce una parálisis en sus características biológicas de *identidad*. Para solucionarlo, los hermanos se adentran en el *entorno social* tratando de mantener su *identidad marginal mutante* –a ejemplo de otros marginados con los que entablan contacto–, e inician relaciones comerciales sin reparo a convertirlas en *acciones subversivas* contrarias al *paradigma social y ético* del *entorno*, si bien su *disidencia* no afecta a la transformación del *sistema*: nada cambian en lo económico y social, más allá de una tendencia kitsch. Los hermanos quedan convencidos de que una *integración parcial* les dará *sostenibilidad*, conservando su *identidad* e incluso *exportando* su *identidad* con el fin de modificar el *paradigma social y ético*.

Una vez afianzados en su nuevo *módulo marginal*, el Polo Norte, heredado de su padre y por tanto acorde con su *identidad*, se sirven de la *sociedad de consumo* para ensayar una *exportación global*. La *sociedad de consumo* responde positivamente a su propuesta, aunque para tener éxito y afectar verdaderamente al *entorno global* al *líder* se le exige renunciar a su principal característica dentro de este nuevo hábitat comercial: la *biológica*, la defecación, justo lo que había generado su *módulo de marginación genética*.

Dicha exigencia opera en la obra de manera simbólica. De ella les advierte La Pitonisa Jorge, otro individuo marginal pero con suficiente experiencia del *entorno* para saber lo que requiere el *Capitalismo tecnológico* si alguien pretende cierto éxito: la *unidimensionalidad*. Al no poder cumplir una exigencia que supera sus limitaciones biológicas –aquí se puede pensar simbólicamente en la hemorroísa y la hematuria como afecciones del *Yo Individual* e incurables en cuanto propias (*genéticas*) de los personajes–, pero sí haber generado cierta incidencia con su *exportación*, al provocar un

desastre ecológico, ambos individuos son neutralizados por el *sistema* por medio de una *célula de control y aislamiento*: el Manicomio.

Ya ingresados, descubren que la *marginación modular* es un proyecto condenado, de perspectivas limitadas y cualquier intento por evitarlo se hace incompatible con su *identidad*. Esta *anagnórisis* los conduce a *alienarse*, a vivir en un universo imaginario como *estrategia vital*. El *arco* de la obra responde a la evolución de una *integración parcial*, de aparente éxito al inicio, pero que en realidad enmascara la demostración del fracaso del proyecto de los dos hermanos. De igual modo, sus incursiones en el *entorno* dibujan una *naturaleza* humana similar a la de los dos hermanos, aunque vivida de manera indirecta u oculta. De ellos se extrae que el *Yo Individual* de los personajes *integrados* también carece de una auténtica *perspectiva vital*: el *pesimismo* ante lo humano es total.

Si se contempla, desde el prisma del *drama satírico*, la exaltación de la *alienación* en la *ceremonia de celebración* del final de la obra, y se coteja con los resultados de los anteriores análisis, Angélica Liddell vuelve a presentar un panorama desolador en el que el *axioma apocalíptico* funciona a través del *Capitalismo Tecnológico*, al que se presenta como verdugo de toda *perspectiva vital*, ya se intente vivir aislado o integrándose. Asimismo, a través de los dos hermanos se ofrece una alternativa que, aunque *insostenible*, se dibuja como la más apropiada para la *naturaleza* humana, tal y como la presenta Liddell en todos los personajes aludidos. Esta alternativa no es otra que la del *módulo marginal genético* con un modelo de organización de idénticas características a los de *El Tríptico de la Aflicción*, i.e., una *ideología totalitaria* completamente identificada con las particularidades del *líder*. Su proyecto fracasa pero su diagnóstico respecto a la *naturaleza humana* y el funcionamiento apocalíptico del *entorno* coinciden con las de *El Tríptico de la Aflicción*.

Por otro lado, el detrimento de la *trama* en tanto que evolución dramática causal, a favor de la introducción de elementos *agresivos* para el receptor que privilegian el *espacio/tiempo real*, preparan el advenimiento de un tipo de teatro en el que el propio creador se haga presente de manera explícita y pueda reivindicarse en tanto que *Yo Individual*.

IV. 6. MONÓLOGO NECESARIO PARA LA EXTINCIÓN DE NUBILA WAHLHEIM Y EXTINCIÓN

IV. 6.1. DATOS DE LA OBRA

IV. 6.1.A. CRONOLOGÍA Y RECEPCIÓN

En las diversas entrevistas mantenidas con Liddell o sus colaboradores, ninguno pudo dar una cronología exacta a la escritura de esta obra. El primer dato publicado aparece en el currículum de Liddell adjunto a la edición de *El Matrimonio Palavrakis* en la revista *El Pateo* (2001a: 16) en diciembre de 2001. Allí se indica «Otras obras escritas: / ¿Cómo explicarle LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM a un bebé (2001)» para posteriormente reseñar «Obras en proceso: / *Haematuria hasta el polo norte o survivor killer* (cabaret) / LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM». Recuérdese que *Haematuria* fue escrita y terminada entre octubre y noviembre de 2001, por lo tanto esta inexactitud se deberá probablemente a la distancia que medió entre la entrega del CV de Liddell a *El Pateo* hasta el día de su publicación.

La siguiente referencia se encuentra en el currículum adjunto a la publicación de *Haemorroísa* en la revista *Ophelia* (2001b: 44), también en diciembre de 2001, en el que ya figura al final de la lista de «OBRAS ESCRITAS [...] 2002.- MONÓLOGO NECESARIO PARA LA EXTINCIÓN DE NUBILA WAHLHEIM Y EXTINCIÓN» pero el hecho de que la revista se editara en 2001 y la fecha que figure sea 2002, por lógica, propone dos opciones: que aún no había sido terminada y consideraba concluirla o que simplemente pensara escribirla en 2002 y aún no hubiera materializado nada. En el mismo CV aparece «POEMARIOS / 2002.- LOS DESEOS EN AMHERST», poemario paralelo en motivos e intertexto a *Monólogo Necesario para la Extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (en adelante *MNPLEDNWYE*), que, según comentó Liddell en los encuentros preparatorios de este estudio, escribió de forma simultánea.

Atendiendo a ello, se presentan dos materiales diferentes. Según declaraciones del director de la producción de *Haemorroísa* (Eguía, 2008a), a finales de 2001, él mismo, como operador de cámara, realizó un vídeo junto a Liddell y Puche que acompañaría en

OFF con un texto denominado *Nubila*, con la intención de presentarlo al Festival Escena Contemporánea 2002. Villegas carecía de ningún material de dicho trabajo. Por otro lado, entre la primavera y el verano de 2002, el actor que interpretó a Copperlate Brother (Eguía, 2008b) afirma haber solicitado ayuda a Liddell para adaptar o crear un texto inspirado en el relato de Yourcenar, *Fedón o el vértigo* (Yourcenar, 1995: 87-99). En junio de 2002, con la excusa de no haber logrado inspirarse con el texto de Yourcenar, Liddell le entrega a Barranco 7 folios a doble espacio, *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* (2002g), que Barranco habría recibido un tiempo antes de manos del propio Mateo Feijóo, su compañero en *Haemorroísa*, texto que Liddell escribió directamente para ellos, como evidencia el que los personajes se llamen «MATEO; JESÚS; ANGÉLICA OFF». Este texto fue entregado por Barranco para la realización de este trabajo aunque no se adjunta por motivos de derechos de autor. En él se ve una aproximación primaria a *MNPLEDNWYE*. Se apunta la puesta en escena de lo que más tarde sería la Segunda Parte: «Angélica sobre un lecho de pollos muertos y pelados [...] Jesús con un látigo [...] Mateo [...] con las manos atadas a la espalda [...] los tres vestidos con ropa interior y con tacones» (p. 1). La voz en OFF de ANGÉLICA interpreta un *canto trenético* causado por un rechazo amoroso al tiempo que JESÚS obliga a MATEO, mediante técnicas sadomasoquistas, a imitar a ANGÉLICA. Coincide con *MNPLEDNWYE* en:

1. Imágenes escatológicas y violentas para simbolizar el dolor amoroso.
2. El uso de opuestos, «La felicidad y el dolor residen solamente en los huesos de su perfil» (p. 4) y su identificación con lo bello, «Seas lo que seas perteneces a lo bello», pero sin expandir este *método dialéctico hegeliano* al *entorno*.
3. Dos personajes leen el diario del personaje ANGÉLICA que juega a estar muerta.

Sin embargo, carece de la extrapolación del *idealismo platónico* hacia el *entorno social* y de un desarrollo de la *filosofía del gánster* (Popper, 2006: 294; Vid. Cap. V. 4.3.) como método de *gnosis*, fundamento de *MNPLEDNWYE*. Sí resulta interesante el hecho de que amplia información sobre la *génesis* de la obra. Si las fechas propuestas por Barranco fueran ciertas y Liddell le entregara este texto a finales de la primavera de 2002, significaría que la autora aún no tendría redactado el texto final. Sin embargo,

dentro de *MNPLEDNWYE* aparece un dato referente a la época de la redacción, «la lluvia insistía noche tras noche, insistía la misma lluvia [...] este invierno con toda su lluvia, este maldito invierno» (p. 74), algo que apuntaría al mes de febrero de 2002 como redacción, si bien podría suponer simplemente un símbolo poético.

Otra posible hipótesis –según la información extraída en las diversas entrevistas mantenidas con Liddell para este trabajo– aparece al considerar que el posible tiempo de redacción de *MNPLEDNWYE* fuera aquel en el que su pareja personal, el actor Gumersindo Puche, se marchara a Japón para trabajar, a lo largo del curso 2001-02. Asimismo, el planteamiento del rechazo amoroso recorre una obra plagada de explícitos elementos autobiográficos, a lo que se suma el texto de la performance en donde se alude a cómo ANGÉLICA habría conocido a un amante que la rechaza: «Un solo beso, largo, largo [...] entre dos que apenas se conocen» (p. 2), lo que descartaría –siempre atendiendo a que tuviera un sentido autobiográfico– a otra persona distinta al propio Puche, más bien a una suerte de adolescente, si se atiende al poemario *Los deseos en Amherst*, de redacción simultánea a *MNPLEDNWYE*.

Otro dato significativo aparece al final de la performance, cuando ANGÉLICA mantiene un diálogo con alguien que trata de entablar una relación con ella, al que ANGÉLICA admite debido a que su «nombre es el nombre de la persona que amo» (p.6), pero al que advierte «Te trataré como a un criado», propuesta que el personaje acepta, al identificarse con los *motivos* de ANGÉLICA, «Muy bien, yo también sufriré. Sufriremos los dos, me sentiré menos solo en mi sufrimiento» (p. 7). Esta situación es *coherente* con el sentido autobiográfico del rechazo amoroso de *MNPLEDNWYE*, al tiempo que la relación que se establece entre este nuevo *afiliado* y ANGÉLICA, refleja la de las parejas protagonistas de todas las obras anteriores y posteriores de Liddell hasta *El año de Ricardo*, i.e. un *líder* con *disfunción ejecutiva* y un *lacayo* que adopta sus tesis de manera *radical*.

Teniendo en cuenta estos datos, los *antecedentes* y *génesis* de la obra se aclaran aunque no la cronología exacta. Siguiendo la evolución de Liddell en la eliminación de los *parámetros teatrales preservadores*, ésta quedaría situada detrás del *Tríptico de la aflicción* y *Haemorroísa*. El hecho de que *Hysterica Passio*, redactada en 2002, no fuera

reseñada en ninguno de los currículos mencionados también plantea dos hipótesis: (a) que su *génesis* fuera posterior a esa publicación o (b) que realmente su escritura fuera posterior a *MNPLEDNWYE* y Liddell retomara la ficción del uso de personajes para descartarlos de nuevo en sus creaciones siguientes por coherencia con el resto de *El Tríptico...* Por tanto, los textos citados en los currículos de *El Pateo* y *Ophelia* pertenecerían a diversos materiales previos a *MNPLEDNWYE*, probablemente a tres:

1. el del vídeo performance –¿Cómo explicarle LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM a un bebé?– al que no habría acceso por haberse fusionado de alguna manera con la obra definitiva.
2. el de la performance entregada a Jesús Barranco –LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM–.
3. Un hipotético primer borrador de *MNPLEDNWYE* y que habría llevado a Liddell a reseñar la obra en *Ophelia* como trabajo del futuro 2002. Esto aclara otra cuestión en torno a la escritura de la obra, más relevante que una cronología exacta.

A pesar de las apariencias, *MNPLEDNWYE* no fue un trabajo «escrito de forma convulsiva» (Simón, 2008: 114), como afirmó uno de los miembros del jurado que otorgó a la pieza el “I Premio Casa de América de Dramaturgia Innovadora 2002” el 13 de enero de 2003, sino más bien una obra madurada lentamente, fruto de los hallazgos formales, temáticos e ideológicos de toda su trayectoria anterior que fermentaría hasta generar el *paradigma* de la *estrategia artística* de su obra posterior.

Durante el verano de 2002, Liddell estaría envuelta en los ensayos de *Once upon a time...*, por lo que la redacción final debería situarse entre febrero y junio de 2002, aunque atendiendo a que Liddell nunca cierra un texto hasta el final de los ensayos (Liddell, *Entrevista personal*, 2007), lo más probable es que trabajara en él hasta prácticamente finales de septiembre, fecha en que terminaría el plazo de admisión de textos para el “I Premio Casa de América de Dramaturgia Innovadora”, que el 13 de enero de 2003 el Jurado «decidió otorgar por mayoría» a *MNPLEDNWYE* de Angélica Liddell.

A fecha de redacción de este trabajo, la obra *MNPLEDNWYE* permanece inédita, si bien el 17 de septiembre de 2007 se estrenó en la Sala Triángulo de Madrid, una dramaturgia titulada *Nubila Wahlheim y Extinción*, adaptada por Ana Martín Puigpelat y Adolfo Simón, quien cuatro años antes había sido el encargado de defender el texto original frente a los demás miembros del jurado del Premio Casa de América: «Creí que no me harían caso y, sin embargo, hubo unanimidad, todo el jurado entendió que aquello escrito de forma convulsiva, dictado desde el lugar más oscuro de un ser humano, tenía que ser teatro, aunque no cumpliera aparentemente ninguna de las reglas dramáticas convencionales» (Simón, 2008: 114). Respecto a este montaje, una primera impresión para los desconocedores de la obra de Liddell se acercaría a la descrita por «J.I.G.G» para *ABC*, «espectáculo de suma dureza, descarnado, al borde de la agresividad –aunque medida–, desasosegante e impregnado de oscura belleza intransigente» (*ABC*, 10/01/2007). Sin embargo, este trabajo coincide con la valoración de Alba Peinado, quien considera que «esa polifonía ha quebrado la voz de la autora y ha hecho desaparecer su unidad creadora» (Alba Peinado, 2009: 453). Una prueba cuantitativa es el haber reducido las 5 horas del original –la base sobre la que se articula la *estrategia del exceso* desplegada– a una hora y media, además de aumentar de una mujer protagonista dentro del *espacio/tiempo real* a cuatro personajes traspuestos al *espacio-tiempo hipotético* para generar dinámicas dramáticas. En palabras de Alba Peinado:

La versión de Simón, que como espectáculo resuelve esa disolución reescribiendo el texto en la escenografía diseñada por Juan Sanz, desvirtúa, sin embargo, la estética del “exceso” de la autora y crea un caos añadido al espectador. La distinción que Liddell establece entre discurso sobre la tragedia y la tragedia misma desaparece en esta puesta en escena, confundiendo así la voz de los personajes y de la autora. A Simón parece seducirle más el efecto retórico de la palabra que su organización compositiva. De ahí que se tome la libertad de introducir un cuarto actor al que le deja participar del discurso en igualdad de condiciones, alterando, sin embargo, la propuesta actancial del original. Porque como afirmará la autora en «Llaga de nueve agujeros»:

«Lo didáctico, la explicación de la obra se convierte en algo más importante que la obra misma, es como si los resultados fracasaran, la obra no alcanza la supremacía estética necesaria, la obra se frustra entre el desfase de lo deseado y lo obtenido, fracasan las formas de representación, la explicación es más seductora que la obra que explica, tal vez las verdaderas obras contemporáneas son los discursos...» (Liddell, 2002d: 134), (Alba Peinado, 2009: 453).

En coherencia con el estudio aquí planteado, no se considera dicho montaje estreno de la obra, por lo que no se tratará como tal. Por tanto, se mantiene un total desacuerdo con Ana Vidal cuando afirma que: «Adolfo Simón, adaptó la obra y la dirigió, estrenándola en septiembre del 2007 en la Sala triángulo de Madrid. El acierto de su puesta en

escena, fue transformar el monólogo de Nubila en cuatro voces, aligerando así el discurso» (Vidal, 2010: 431), sobre todo, considerando que la *estrategia artística* de Liddell se basa en la saturación, por lo que toda “aligeración” reduce *el exceso* y por tanto el efecto perseguido por Liddell.

Sobre el montaje de Adolfo Simón, en otra reseña aparecida en *El País* se hace referencia a que «la profesión teatral» compara a Liddell con «la PJ Harvey de la escena española» (*El País*. (19/03/2008). Si en montajes anteriores los críticos trataron de relacionarla con el *realismo social*, ahora es con la provocación mediática. Sobre ello, se remite de nuevo a Alba Peinado: «opinión que considero no muy acertada, especialmente, por lo que implica de asimilación superficial de una estética que en Angélica va mucho más allá de la simple provocación». En la misma reseña se informa de que:

La autora no vendrá al estreno madrileño (no ha visto este montaje y ella está en Bielorrusia de gira) y, de hecho, Simón no cree que le entusiasmaría demasiado: "Intuyo que no es un plato de gusto para ella. Es como un vómito; de hecho, ella no lo ha abordado en escena -gustándole como le gusta intervenir en sus propios montajes-, lo que es una suerte para mí. Nubila es como si se diera la vuelta a la piel [...] Tampoco pudo el regidor consultar a Liddell durante el proceso de montaje: "Ella estaba entonces enfrascada en el montaje del Centro Dramático Nacional (CDN) *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, en la Sala Valle-Inclán [antiguo teatro Olimpia], y apenas intercambiamos unos correos".

Esta información apoya el que no se considere el montaje *Nubila Wahlheim y Extinción* como el estreno de *MNPLEDNWYE*, aunque sí lo sea para la crítica periodística y la publicidad de la compañía Dante Producciones. La integridad de la pieza permanece inédita.

IV. 6.1.B. ANTECEDENTES

El título aporta la clave de la obra, cuestión que han pasado por alto tanto Simón como la crítica periodística, incluyendo la tesis doctoral de Ana Vidal en 2010. Sólo Alba Peinado se detiene en ello:

En esta tragedia *Nubila Wahlheim* no es un nombre al azar. *Nubila*, como las grandes heroínas del simbolismo, nos remite a un universo de significaciones que trascienden su individualidad. *Nubila* nos habla de esas niñas de trece años que por ser núbiles ya pueden experimentar los estragos del amor. Además, en latín *Nubila* es el adjetivo plural de *nubilus*, -a, -um, que caracteriza a un Paisaje cubierto de nubes y por extensión a algo sombrío, triste, desgraciado. Su apellido tampoco nos es indiferente. *Wahlheim* remite a aquella aldea de campesinos folclóricos donde el adolescente Werther se enamora de Lotte y pierde la cabeza por ella hasta llegar al suicidio en la obra de Goethe. (Alba Peinado, 2009: 452).

En *Las desventuras del joven Werther* (Goethe, 2009), el protagonista, angustiado por un *entorno social* que coarta su *Yo individual*, se retira (*margina*) a un tranquilo y apacible pueblo llamado Wahlheim, rodeado de hermosa naturaleza y gente sencilla. Toda esta felicidad se incrementa cuando conoce a Charlotte, hija del administrador, de la cual queda profundamente enamorado. Sin embargo, Charlotte ya está prometida con otro joven llamado Albert, aunque Werther nunca perderá la fe en que ella sienta lo mismo que él. Por ello, acude con frecuencia a visitarla, integrándose en su mundo familiar y paseando con ella por los valles cercanos al río: escenas idílicas, hogareñas y campestres que se suceden toda la primera parte de la novela.

Aceptando el sentido confesional de la obra, Angélica Liddell invoca su propio WAHLHEIM, quizás, algún momento de la infancia sumado a un amor no correspondido de la época de *El Tríptico de la Aflicción*, seguramente durante la separación de su pareja mientras Puche trabajaba en Japón. Esta hipótesis cobra fuerza con el hecho de que, en las entrevistas mantenidas con Liddell y Puche para la realización de este trabajo, Puche, colaborador más cercano de Liddell, no conociera la existencia del poemario *Los deseos en Amherst*, que fue posteriormente publicado en la Editorial Trashumantes, obra aún más explícita sobre la existencia de ese amor, y escrito a la par que *MNPLEDNWYE*. Ello lleva a proyectar la existencia de una "Charlotte" en la vida de Liddell, pasión similar a la que años más tarde viviría con el performer David Fernández y que refleja en las obras *Anfaegtelse* (2011a: 11-29), *Venecia*⁴³ (2011a: 51-91), *Te haré invencible con mi derrota* (2011a: 31-37) y *La casa de la fuerza* (2011a: 39-127).

Retomando ese Wahlheim, en el terreno filosófico es importante subrayar que ese lugar idílico en el que se vive el amor apasionado es propio del *idealismo irracional* que aplicará Liddell a toda la pieza. Wahlheim también conforma un lugar de *marginación*, un universo propio frente al *entorno*.

El amor del joven Werther irá creciendo hasta que el prometido de Charlotte regresa y Werther se da cuenta de que es un hombre honrado y amable, complicando así sus

⁴³ Texto inédito como tal si bien una grabación completa de la representación se encuentra en <http://laportabcn.com/es/work/venecia>

agitados sentimientos. La situación para Werther se hace cada vez más insostenible, por lo que abandona Wahlheim para trabajar en la ciudad como secretario del embajador, es decir, *integrarse* en el *entorno social*. Pero la represión del *entorno social*, en este caso la alta sociedad, lo conducen a renunciar y regresar de nuevo a la idílica aldea de Wahlheim. Tras una breve incursión en el *entorno*, retoma la *marginación* con una posición dialéctica frente al *entorno*, de *negación*. Pero en el pueblo se encuentra con que su amada Lotte ya se ha casado. Lotte, como los otros *lacayos* liddellianos, se rindió a la *tensión* y terminó por *integrarse* con este matrimonio. A pesar de ello, Werther no desiste y comienza su automartirio. La visita cada día hasta que la situación se le hace insoportable y le confiesa el amor profundo que siente. Charlotte lo rechaza y ruega que no la vuelva a visitar, acción que encuentra referencia en una de las principales *codas* de *MNPLEDNWYE*: «Alguien dice: puedo vivir perfectamente sin ti, de alguna manera tendrás que encauzar toda esa pasión». Pero Werther consigue darle un beso y abrazarla, lo que en el s.XIX sería equivalente a una agresión violenta. Esa misma noche, consciente de que la ha perdido para siempre, Werther manda a su mayordomo a casa de Charlotte para pedirle prestadas a su marido unas pistolas y se suicida de un tiro en la cabeza.

Liddell encuentra en WAHLHEIM el símbolo de toda su obra, su mundo propio es un WAHLHEIM, pero nublado, gris, sin esperanza, *i.e.*, *Nubila*. Su obra cobra el sentido de una secuela transversal de la novela de Goethe. Mientras Goethe suicida a su personaje, Liddell plantea su obra como un proceso de suicidio, una *ceremonia de martirio* en el que ella misma es el cordero para el sacrificio, uniendo *autor*, *héroe* y *mártir*. Donde Goethe termina (el disparo), Liddell se extiende (el charco de sangre). Si Werther dispara, *Nubila* permanece cinco horas con la pistola en la sien hablando al público, sólo que la pistola será una confesión autodestructiva, el «Monólogo necesario para la extinción».

Sobre la etimología de *Nubila* y su sentido en Liddell, lo planteado por Alba Peinado mantiene una total coherencia con el texto: la sexualidad violentada y lo gris como símbolo del dolor y la tristeza.

Otra sintonía con la novela de Goethe se halla en lo estructural. *Las desventuras del joven Werther* se desarrolla bajo el género epistolar, como un diario, al igual que *MNPLEDNWYE*.

Según Jesús Barranco, a pesar de que Liddell no adaptara *Fedón o el vértigo*, en *MNPLEDNWYE* se hallan similitudes temáticas e *ideológicas* con el relato de Yourcenar. Al igual que la obra de Liddell –si bien, desde un plano narrativo– el relato plantea la eliminación del *tiempo* en aras de una atemporalidad de los sentimientos, «Para aquellos que aman, el tiempo deja de existir» (Yourcenar, 1995: 87). Este *juicio* es desarrollado bajo el método *dialéctico hegeliano* que iguala amar con sufrir: «Para aquellos que sufren, el tiempo no existe: se anula a fuerza de precipitarse, pues cada hora de un suplicio es una tempestad de siglos», método que halla su *síntesis* en el *irracionalismo*, «el estiércol se convertía en flor», y que, por tanto, defiende el fin de la *moral*, que no la *inmoralidad* sino la *amoralidad*: «La voluptuosidad es idéntica a su hermano el dolor [...] No hay ni virtud, ni amor, ni pudor, ni tampoco sus poderosos contrarios».

Como se analizará en el cap. V. 4.3., esta *ideología* conduce y respalda a la *filosofía del gánster*, «Hay que amar mucho a una persona para arriesgarse a padecer. Tengo que amarte mucho para ser capaz de padecerte.». La *filosofía oracular* (Popper, 2006: 227), desde el *idealismo* de Platón pasando por la *dialéctica hegeliana*, el *existencialismo* de Heidegger, cobran en *MNPLEDNWYE* un papel protagonista.

La mayor deuda literaria quizá se encuentre en Nietzsche y sus *Ditirambos dionisiacos* y en el *El Innombrable* de Samuel Beckett (Vid. Cap. IV.6.3.).

Por otro lado, *MNPLEDNWYE* supone en sí misma una *ars poética* de su, al fin, desarrollada *estrategia artística* y que resume en la conferencia *Llaga de nueve agujeros* (2002d). En el apartado de la Estructura significativa, se analizarán más detenidamente estas analogías.

IV. 6.1.C. RESUMEN DE LA OBRA

Dos años después de escribir la pieza, Liddell propondrá una suerte de argumento:

Ambas piezas [refiriéndose a *Lesiones incompatibles con la vida*], intentan resolver la tensión entre la autodestrucción y la expresión, son intervenciones sobre el dolor, son las consecuencias de una historia mundial del exterminio, del espanto. El monólogo de Nubila Wahlheim tiene que ver con un proceso de aislamiento en el que las nociones convencionales se acaban perdiendo a causa de un trastorno depresivo. (2005b: 75).

Bajo el pretexto de dos asesinos que leen el diario de su víctima, Liddell expone su intimidad frustrada a modo de autocrítica y en primera persona, al tiempo que vitupera el *entorno*, tanto *social* como *privado*, sobre todo arremetiendo contra su madre, a los que acusa de agredirla y condicionar toda su existencia. Sirviéndose de toda esta exposición de su intimidad, propone una suerte de automartirio que la *sublime* a un estado por encima de lo real, *suprarreal*, que la conduzca a la *gnosis* de la *nada heideggeriana*.

IV. 6.2. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

En la Primera Parte de la obra y bajo el pretexto de explicar el diario de NUBILA, personaje de la Segunda Parte y alter ego de la propia «Mujer Angélica» (2005b: 75), bajo un *TDT de la poética del creador*, la autora expone el proyecto filosófico de la *marginación*, desde su *Yo* en confrontación con el *entorno*.

En la Segunda Parte [pp. 103-122], regresa a la ficción con una escena en la que dos asesinos, tras haber torturado matado y violado en un pajar a Nubila Wahlheim –*heroína* de la *marginación*– leen su diario y terminan por *identificarse* con ella. Finalmente, un epílogo de narrador omnisciente [p. 123], detalla las consecuencias clínicas que esta creación supuso para la autora, con lo que se vincula explícitamente la *trama* de ficción con la biografía de la autora.

ACOTACIÓN PRE-PRODUCCIÓN [pp. 15-16]

Se abre con instrucciones para dos acciones de pre-producción. Se detallan dos anuncios para prensa nacional, solicitando:

A. Con «tres meses de antelación», antidepresivos caducados o sobrantes para almacenarlos en el teatro.

B. «con antelación suficiente», madres que ofrezcan a sus bebés para que la actriz los tenga en sus brazos durante la representación. Al final, se amenaza con que «los medicamentos serán utilizados al final del espectáculo».

ACOTACIÓN DE DIRECCIÓN [p. 17]

Para la «Primera Parte», la correspondiente al monólogo, se indica la proyección de diapositivas del periodo de ensayos, dentro y fuera del propio ensayo, eliminando desde el inicio la ficción teatral. En la acotación para la «Segunda Parte», se marca que la actriz del soliloquio también sea la intérprete de NUBILA y que, dentro del espacio escénico, se siente una persona del público, «el público observa al público». La tercera, correspondiente al final, establece que la actriz colapse el escenario con los medicamentos recogidos en la fase de producción, llene un vaso de agua y pase allí la noche, invitando a cuantos espectadores lo deseen, con el peligro de caer en el suicidio, conformando una suma de acciones que rompan con el *espacio-tiempo hipotético*.

PRIMERA PARTE [pp. 19-101]

Esta parte carece de una división dramática, episódica o de cualquier otro tipo formal que favorezca el análisis teatral tradicional. Tampoco posee *trama*, sino que establece su *agon* en la *agresión* al *receptor* mediante un *exceso* de autoagresión de la artista.

Formalmente, es un monólogo sin acotaciones, en primera persona y con temas reiterativos que generan una estructura circular y con varios *estribillos*, de los cuales uno destaca y sintetiza todos los demás: «Los que no son amados, los que no son amados, pero era yo la que no era amada», el rechazo del *entorno* al *Yo Individual* de la autora, *detonante* de la obra. A éste se le denominará *estribillo de rechazo*. Sin embargo, los estribillos no limitan escenas, argumento o temáticas, sino que se superponen e intercalan.

Para el análisis, se desglosará el texto tomando como frontera los cambios temáticos, siendo este método un punto de referencia relativo a causa de la naturaleza circular y repetitiva de la obra, que tiende a la integración continua, por lo que en muchos casos debe tratarse como una convención. Se pueden sintetizar cuatro temas que recorren la pieza:

A. *Meta-Arte*.

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*.

C. *El Antihumanitarismo*.

D. *Amor y Sexo*.

El *salto* a cada uno de ellos, sirve para la división en *Movimientos*, término musical más acorde con la dinámica de la obra, en tanto que son parte de una composición más amplia o forma musical previstas para ser ejecutadas en sucesión de otros, aunque propiamente posea un inicio y un final (Abromont y Montalembert, 2005:148).

MOVIMIENTO I (pp. 19-21)

A. *Meta-Arte*. Abre el monólogo una autocrítica que presenta la obra como un fracaso de «TERRONES ESTÉRILES» frente a «LO BUENO Y LO BELLO» platónico que le habría gustado alcanzar. Plantea su escritura como una *ceremonia de martirio* que consiste en exponer la intimidad de su *Yo* frente a un *entorno* al que acusa de perseguir destruirla, razón que esgrime para considerar este monólogo como una suerte de suicidio, «voy a suicidarme» (p. 19).

Señala el motivo del ataque que recibe a su interés por «querer decir algo», en referencia a toda su obra anterior, en contraste con sus coetáneos. Justifica su acción confesional, la «ostentación de su basura» (p. 20), con que «otros [...] igual de mediocres» también lo hacen, elevando su creación a una suerte de sacrificio épico, «enterrarme en las escombreras». Manifiesta su deseo por escribir sobre lo universal, pero por incapacidad sólo es capaz de hacerlo sobre su *Yo*, «mi disparatada forma de ser [...] un individualismo pastoso, necio, hermético y extravagante.».

Introduce a los personajes de la SEGUNDA PARTE, cuya experiencia, afirma, «no se relaciona con la evolución del mundo», con lo que los afilia a la *marginación*. Interrumpe la reflexión el *estribillo de rechazo*, aún sin su forma completa, «LOS QUE NO SON AMADOS» (p. 21), dando una primera pista del tema principal y acotándolo a lo *individual* porque «era yo la que no era amada».

Retoma la reflexión sobre su *estrategia artística* y explica que, aunque le surgieron dudas sobre si «rectificarla», apostó por una vuelta de tuerca que eliminara la ficción y la colocara a ella misma como protagonista, eliminando toda privacidad como premisa artística para «sacar a la luz [...] su vaciedad», planteamiento recogido de *Haemorroísa*. «Era preciso que supieran que no tengo nada que decir.», por lo que focaliza la *agresión* hacia sí misma para sublimar su *heroicidad*.

MOVIMIENTO II (pp. 21-23)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Acusa a los artistas, «esa chusma», de vender su intimidad, «saco de mierda» (p. 22), razón por la que se legitima a lo mismo, si bien su reto consiste en eliminar los elementos de ficción, lo que considera elevará su gesta al martirio público, dando así un ejemplo de sinceridad artística que, aunque resulte un «fracaso» de su capacidad creativa, ante un *entorno* apocalíptico que es como un «TIGRE» toma altura de martirio.

Se compara con «una bruja atada al palo», elemento marginal extinguido violentamente por el *entorno* a causa de revelar verdades incómodas, o incluso con el propio Cristo, «debo [...] ofrecer mi espalda a los látigos», sublimando su acción y a sí misma como una suerte de Mesías. Por primera vez, alude a la maternidad como la irrupción de algo ajeno a su *Yo individual*, con lo que el hijo pasa a integrar el *entorno* agresor del *Yo*.

Se suma al fracaso de «los artistas» (p. 23) para aumentar la autoagresión pero, frente a la *integración parcial* que ellos practican, la radicalidad de su propuesta le lleva a consolidar su *estrategia artística*. Esta obra «ha lesionado para siempre cualquier ambición [...] intento de lucidez [...] ejercicio de sabiduría» y ha llevado definitivamente su obra al *irracionalismo*. Se repite autodefiniéndose con lo escatológico, «una escupidera», elevando el grado de su martirio.

MOVIMIENTO III (pp. 23-24)

C. *El Antihumanitarismo*. Se debate entre «Seguir o no», en referencia tanto a su vida como a su obra, identificando ambas. Declara vivir una *crisis* que profetiza le generará una desgracia, sugiriendo el suicidio al tiempo que plantea que la propia escritura de la obra sea la desgracia misma, a modo de símbolo destructivo de su *psique*. Añade un factor a su fracaso: el ser «incapaz de transformar el alma de los hombres» y, por tanto, su fracaso como artista social o Mesías. «Todo se dirige hacia la letrina de la autocomplacencia y del egocentrismo». Finalmente, lleva su razonamiento hacia lo opuesto, con lo que el objetivo de la obra se reduciría a evitar su suicidio al tiempo que afrontar que no alcanza su deseo de «hacer lo bueno y lo bello.» (p. 24).

MOVIMIENTO IV (pp. 24-26)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Se reafirma en exhibir su autocompasión frente al *entorno* dibujado como agresor (público, lectores, mundo teatral), «nos odiamos mutuamente», con lo que exalta la épica de su sacrificio. Para ella, el éxito de su *martirio* carece de interés para los Otros (*entorno*), «no me importa si están vivos o muertos». Los necesita como consumidores y trabaja con el sueño de que adquieran la necesidad de la propia Liddell como *médico* platónico (Platón, *El Político*, 293a), con lo que se convertiría en la «solución para el dolor de toda esa gente» mediante una creación artística con la que «no tuvieran más cosas que pedir, más deseos que realizar», por tanto, una *ideología* mediante la cual se tomara posesión del hombre en su *totalidad* (Arendt, 2006: 468-69; Vid. Cap. V. 4. 5.) lo que situara su obra a la altura de la *medicina platónica* contra la problemática que generan los «otros» individuos que le «repugnan» (p.25), *i.e.*, una *acción totalitaria* contra la sociedad humana que le otorgara el éxito en tanto que *Yo*.

Prosigue con un *cántico trenético* –en el que, por primera vez, se menciona una aproximación al *tiempo real* de la función, «Cinco horas»– con el fin de exaltar su *martirio* mediante el juego de contraponer el «fracaso», la «derrota espiritual» que su objetivo plantea, con el sacrificio que le produce estar «braceando en el lodo [...] despellejando mis cuerdas vocales [...]» hasta el límite de proponer «pagarles por

asistir» o dicho de otra forma, «te pago por reaccionar», subvirtiendo otro valor del teatro.

MOVIMIENTO V (pp. 26-27)

A. *Meta-Arte*. Continúa la exaltación del sacrificio que le supone escribir esta obra ya que la «sumirá en la más profunda de las tristezas» (p. 26), con lo que se pasa a «Justificar» dicho martirio. Para ello, pincela una *sinopsis* de la Segunda Parte: dos hombres que se redimen gracias a *identificarse* con un diario, en clara alusión meta-literaria, seguida del *estribillo de rechazo*, «Los que no son amados, los que no son amados, pero era yo la que no era amada». En este diario (meta-diario) se encuentra la síntesis del tema principal, la *agresión* del *entorno* al *Yo* y la posibilidad de *sublimación*, entendida también como redentora y sanadora, por medio de la formalización artística. En la misma línea de *identificación*, expone el detonante de la obra: «la frustración» en «asuntos sentimentales», con lo que rechaza, por tanto, su adscripción a cualquier «ideología», entendida como cualquiera de las practicadas en el debate político *racional* del *entorno*.

Marca su objetivo en «conocer al ser humano a través del amor» (p. 27), *gnosis* y *medio*, este *amor* idéntico al planteado en obras anteriores –violento, excesivo, escatológico–, entendido desde un *esencialismo metodológico* (Popper, 2006, p. 46) que requiere de un *salto de fe* (Kierkegaard, 1982: 49) para la asunción de su doctrina.

Juega una vez más a criticar su obra, «mi escritura no es necesaria», si bien su desarrollo se ajusta escrupulosamente al método de *gnosis* anterior. Todo ello se clarifica en el siguiente párrafo, una suerte de declaración de intenciones para toda la obra:

yo quería escribir algo bueno, algo bello, lo bueno y lo bello, algo importante, algo tan importante que la gente acabara pensando lo que yo pienso, si la gente acabara pensando lo que yo pienso pensarían que solo podemos conocer al ser humano a través del amor y que es necesario hablar del amor para conocer los verdaderos odios del hombre. Así pensarían todos al ponerse frente a LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM y mi vanidad no tendría fin, dejaría de ser una persona completamente vulgar y mi vanidad no tendría fin. (p. 27).

Liddell plantea “lo bueno y lo bello” a la manera platónica, *esencialista*, de ahí la necesidad del *salto de fe* hacia los postulados que impone su *Yo Individual*, i.e., que su

hallazgo conlleve que «los otros» asuman su doctrina y pongan en práctica la *dialéctica* de *amor y odio* que propone como única vía hacia la *gnosis* que aún aparece indefinida. Su obra cobra grado de proyecto vital y, por tanto, *ideológico* y éste a su vez se identifica con su persona, todo presentado como la *medicina* que produciría el ansiado objetivo *totalitario*, cuyo éxito, la asunción de la doctrina de la propia Liddell, le daría éxito a su *Yo* en tanto que *Yo* con lo que, según sus propias palabras, su «vanidad no tendría fin».

MOVIMIENTO VI (pp. 27-28)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Repite una exposición contradictoria en la que utiliza su fracaso como artista perteneciente al grupo de «los perdedores [...] los mediocres [...]» para pasar a exaltar dicho fracaso así como su capacidad para abolir la separación entre la vida privada y pública y restaurar una *totalidad* misteriosamente irracional en el hombre (Arendt, 2006: 468-69; *Vid.* Cap. V. 4.5.), el «escarnio [...] desnudarnos [...] flagelarnos», ofreciéndose «por entero al desprecio de los otros», al «odio» ya planteado que conduce a la *gnosis* del Mov. V, en la que «incluso el más insolente congela la risa en la garganta» gracias a la *estrategia artística* empleada. Con idéntico juego dialéctico, lo denomina «pequeño triunfo [...] insignificante» y se enjuicia como «superficial» debido a que «no puedo profundizar más [...] porque escribo desde los sumideros más hondos», recurriendo de nuevo a una ironía retórica que, en realidad, ensalza su obra.

MOVIMIENTO VII (p. 28)

C. *El Antihumanitarismo*. En cursiva, se presenta una sinopsis más completa de la Segunda Parte y con estructura idéntica a las anteriores obras de Liddell: «*Dos seres inadaptados*», marginados, «*sin compromiso con el equilibrio, situados en la zona más desquiciada del deseo*», con *disfunción ejecutiva*, «*sin recursos para evitar el sufrimiento*», bajo una *crisis material*, «*violentos en su errónea búsqueda de afecto, camuflan la desesperanza mediante la brutalidad*», con una *subversión* de valores y la *agresión* como método para relacionarse, «*y gracias al diario de una mujer*

enamorada encuentran la redención», por medio de la *identificación* con un *líder*, en este caso la propia autora, que codifica su universo en una forma artística. Le sigue el *estribillo de rechazo* y una reflexión sobre el *tiempo*, en la que, si su intención era escribir «algo bueno, algo bello» y por lo tanto «eterno», se lo impide la «superficialidad» (p. 27) de su obra –entendido esto bajo el prisma de la ambivalencia retórica planteada anteriormente– y el *entorno social*, «gente a la que odio y que me odia» (p. 28) por dejarla «para el olvido», cortando su éxito de *Yo* en tanto que *Yo*. De ahí que su *perspectiva vital* sólo encuentre espacio en su propio universo imaginario, «Estoy sola, únicamente tengo relación con *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*» (p. 28), idea heredera de la planteada en *Haematuria* con el encierro de los hermanos en un psiquiátrico. Un poema relaciona su infancia con imágenes excrementicias y mortuorias, aumentando la *persuasión* de rechazo del *entorno* y la construcción del universo propio.

MOVIMIENTO VIII (pp. 28-30)

A. *Meta-Arte*. Su *método dialéctico hegeliano* le lleva a negar su obra, «detesto LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM», en referencia a lo que será la representación de la Segunda Parte. Ahonda en su automartirio con la crítica a la gratuidad de lo agresivo en su propuesta escénica, acusándose de «entretenimiento pirotécnico y complaciente» y de apoyarse «en una lírica decorativa» (p. 29), un *exceso* sin relación causal –legado de *Haemorroísa*– que entiende la “lírica” como acciones subversivas contra el espectador. Por ello, se reconoce dentro de la corriente del *teatro clónico*, al que describe con imágenes radicales del tipo «correrse en la boca del público y obligarles a follar unos con otros». Al igual que estos, acepta escribir «sin ideología [...]», de nuevo aludiendo a la política de intención *racional* practicada en el *entorno* y que, para Liddell, carece de interés «porque simplemente detesto lo humano», en coherencia con su planteamiento *idealista* que le lleva a ver en su creación *individual* la única *perspectiva vital* en tanto que *idea* y que la protege de su deseo «para no cortarme las venas» al saberse miembro de la raza humana.

Retoma su automartirio con una parábola sobre «nacer de nuevo», una suerte de *purificación* planteada escatológicamente, nacer «del culo de un cerdo», en un

MOVIMIENTO IX (pp. 30-31)

Carente de *perspectiva vital*, sueña con la *integración*, «ser una persona absolutamente corriente», algo que da por imposible porque su sacrificio «ya está hecho». Termina con el *estribillo de rechazo*.

MOVIMIENTO X (pp. 31-32)

388

1. Su esfuerzo artístico estéril ante la incomunicación circundante, «mi garganta despellejada y el bebé no habrá comprendido una sola palabra», por tanto, símbolo referido al público de su obra, el *entorno social*.
2. El amor no correspondido, conflicto con su *entorno privado*;
3. y el del universo contradictorio de su *Yo individual*, «un amasijo de bebés retorcidos que no logran comprenderse» y, aunque «Esos bebés horrendos [...] rechazan LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM» (p. 32), plantea el sacrificio de su escritura como irremediable, una especie de analogía del *fatum* porque «ya está escrita».

Las tres interpretaciones del símbolo reflejan la esterilidad tanto de su obra, como de sí misma, una *perspectiva vital* desoladora tanto para ella misma como para la especie humana, para la que establece el axioma *procreación=destrucción*.

MOVIMIENTO XI (pp. 32-35)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Expone su intimidad para entregar al *entorno* armas con las que herirla, por lo que alienta a «toda esa gente a la que odio y me odia» a atacarla, vituperándose a sí misma y a su obra con una exaltación épica de su defectos: «un vertedero infame, un insecto raquítico, un error monstruoso».

Prosigue quitándole mérito a su escritura porque «todo el mundo puede escribir un diario» debido a que «todos sufrimos muchísimo» y se acusa de «apoyarse en el dolor para suplir la ausencia total de imaginación» (p. 33), crítica con la que, sin embargo, sostiene el valor de su obra por la *identificación* con el *receptor* y la valoración redentora que tiene respecto a la abolición de lo privado.

Se anticipa a una crítica consecuente al planteamiento anterior con la justificación de la ausencia de imaginación –lo que, a su vez, alimenta el automartirio deseado– con la que «imaginar mundos nuevos» o proponer ideas para «un mundo mejor». De ahí, pasa a ensalzar su capacidad social mediante la ironía: no necesita imaginar problemática alguna porque en ella misma conviven todas, como «la debilidad [...] la obscenidad [...] el amor» del *entorno* hacia ella.

Desarrolla la «vulnerabilidad» que le supone *MNPLEDNWYE* comparándose con un monstruo expuesto en una «barraca de feria, durante cinco horas» al que describe con un lenguaje violento, sexual y escatológico del tipo «el olor a sexo de las fieras [...] un fenómeno que se orina encima [...] que ensucia la paja» (p. 34) que anima a «partirme la cabeza con una piedra».

Introduce un poema que anticipa la SEGUNDA PARTE. Enmarcado en un establo, lugar marginado del *entorno social* y de eco sexual, une elementos suicidas pirómanos, «LA CERILLA QUE LE PRENDA FUEGO [...] UNA MOTO EXPLOTA JUNTO A LA YEGUA PREÑADA», con insinuaciones de bestialismo, «PONGO LA BOCA EN LA CABEZA DE LOS POTROS», escatología, «VEO LA PAJA EN LOS EXCREMENTOS RECIENTES» y afán de sacrificio, «LOS CABALLOS NO CORREN / LA YEGUA SANGRA / LA PASIÓN APUNTA». Culmina identificándose con una «YEGUA PREÑADA», lo que recoge la idea de «los bebés» del Mov. X. Los caballos que ante el fuego no corren reflejarían idéntico espíritu de martirio cuyo causante también es un elemento *irracional*: «LA PASIÓN APUNTA».

Señala como *detonante* de la obra el que el *entorno* le formule «cientos de preguntas inteligentes» pero como «no soporto las preguntas ni las respuestas», reacciona con un código cerrado, «puedo hablar durante cinco horas sin que nadie me escuche» y que, por tanto, no admite crítica, cayendo en un *dogmatismo invulnerable* (Popper, 2006: 257), fruto de la *dialéctica hegeliana* que Liddell lleva al teatro al usar la *ceremonia de martirio*, «mientras me vierten un cubo de babas sobre la cabeza», para protegerse de toda *tesis*.

Desarrolla el *dogmatismo invulnerable* con otra propuesta escatológica en la que, ratificada en su imposibilidad de relación con el *entorno*, propone un *sistema* de *marginación* aún más radical del hasta ahora expuesto en obras anteriores y que responde al *irracionalismo existencial* de Heidegger o a la experiencia vital de *El Innombrable* de Samuel Beckett, «lo mejor que puedo hacer es [...] imitar a los muertos [...] Cagarse y mearse encima en completo silencio» (p. 35). Así anticipa la *ceremonia de martirio* que, asume a priori, el *entorno* ejecutará contra ella por

confesar la *Verdad esencial* que el *entorno* rechaza, «seguro que alguien viene a pegarme un tiro. Le gente tiene miedo al mal olor». Esta Verdad apunta a la *naturaleza* humana como violencia.

Otro poema vuelve a identificarla con un caballo y ruega que la disparen, «POR CARIDAD», aludiendo por primera vez a un miembro del *entorno privado*, su padre, como *agresor*.

MOVIMIENTO XII (pp. 35-41)

A. *Meta-Arte*. Su falta de *perspectiva vital* le hizo reaccionar contra el *entorno* con una *estrategia* de *agresión* a través del Arte, «me desesperaba y deseaba que mi desesperación triunfara y me puse en contra de todo y de todos». Describe lo que fueron sus acciones en el *teatro clónico*: una sobreabundancia escatológica, sexual, violenta y degradante, en un espacio cerrado y claustrofóbico como el sótano de una bodega y plagado de «gallinas muertas»; «até gallinas a la polla de un hombre [...] casi vomitamos todos [...] sentí los excrementos calientes de los pollos chorreando entre mis muslos» (p. 36).

Ello le da pie para expone la función de su *estrategia artística*. «Convertí la exageración en una estrategia personal, me sentía libre», *i.e.*, encontraba *perspectiva vital* en ello, «el exceso me permitía liberar el dolor» generado por el rechazo del *entorno privado*, lo que vuelve a recordar con el *estribillo de rechazo*. A la vez, agradece el que este *motivo* haya sido el *detonante* de su obra cuyo objetivo plantea ser *transindividual*, una suerte de «misión» que se formaliza en el *espacio/tiempo real*, «la verdadera misión era ¿cómo explicarle LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM a un bebé? [...] el sacrificio, la disciplina, el agotamiento, cinco horas» justificada con un «compromiso demencial con la mediocridad, con la necesidad interior, con la lucha espiritual y con la mierda de artista» (p. 37). Aquí se sirve de la *misología* como artimaña para el *dogmatismo invulnerable*, planteando «el arte y la mierda de artista» desde una *perspectiva idealista platónica*.

La tendencia hacia el automartirio, «mi matanza», proviene de una *disfunción ejecutiva* que describe como «Mi cerebro está sujeto con garfios [...] al fracaso».

Esta aparente carencia de *perspectiva vital* es redirigida hacia la *ceremonia de martirio* para alcanzar el éxito de su *Yo* en tanto que *Yo* dentro del *entorno*, «mi desesperación ha triunfado, por fin ha triunfado». El *solipsismo* que implica es explicado por su imposibilidad de dar una respuesta *racional* a un *entorno* siempre cambiante y en *tensión* que exige responsabilidad:

Insisto en el exceso, es el recurso de los impotentes, de los que no tenemos nada que decir, la esclavitud de decir algo, nadie puede obligarme, no responder forma parte de mi libertad.

Se autocritica al verse incapaz de «satisfacer los deseos de toda esa gente a la que odio», lo que le lleva a «la contradicción entre su elevada misión», la *medicina* platónica, «y su incapacidad» (p. 38) artística para llevarla a cabo, aunque al instante vuelve a reconducir y neutralizar su autocrítica al postular por «la ausencia de finalidad de todas las cosas» salvo «el amor», planteado desde el *nihilismo* y, por tanto, abriendo las puertas al odio (Popper, 2006: 449) en una clara actitud *misóloga* y *misántropa* (Platón, *Fedro*: 89c y d) que justifica su “fracaso”. Al negar el Arte «lo único que podemos hacer es hablar del arte», afirma, como consecuencia de la ineficacia de cualquier razonamiento, al haber negado previamente cualquier finalidad, ya que «mediante las palabras no podemos decir la verdad», con lo que recoge la tradición desde Nietzsche de *decir la imposibilidad de decir* (García Montero, 1987: 21) además, dando un *salto apriorístico* que vincula la función del lenguaje con la búsqueda *esencialista* de la Verdad. Liddell aplica la *misología* en una imposición de *método*.

Retoma la autocrítica, «Me compadezco de mí misma, me miento a mí misma y miento a los demás, en el fondo mi vanidad es infinita y me considero superior a todos ellos, pobre artista», para continuar intensificando el martirio que la sublime.

Expone sus influencias –Faulkner, Melville, Balzac, Flaubert– en libros que ella siente haber pasado una «vida entera a pensar [...] y otros los escriben» (p. 39) con el fin de promover el *nihilismo misólogo* en el Arte, ya como *negación radical* a su formalización, *i.e.*, dejando la obra artística en el mero pensamiento, «simplemente pensarla», o en una escritura sin receptor, «sólo para mí», bajo un *solipsismo* que evitase confronto con el *entorno* en aras de un *ritual* aún más cerrado. Si bien este argumento apunta a la reivindicación del *Yo*, es descartado a lo largo de la obra,

precisamente, por la necesidad de la autora de obtener una *ceremonia de martirio* que le otorgue el éxito “en” en el *entorno* y no ajena al *entorno*.

Continúa ampliando su *nihilismo misólogo* con la exaltación del rechazo a escribir para dedicarse exclusivamente a actividades que no exijan *responsabilidad*: «beber y follar y comer y ducharme y leer y ver películas» con lo que se llega a una *síntesis* en la que retoma el Arte como instrumento de *gnosis existencialista*. «Cuanto más escribo, más cuenta me doy del sin sentido de la existencia». Por esta razón, vuelve a justificar su literatura como necesaria. Concluye con el *estribillo de rechazo*.

Toma como modelo «a Haendel, lo bello» para abrir una perspectiva *dualista* platónica en contraste a su obra, a la que compara con una segregación de «grasa rancia o flujos hediondos» de su propia persona, con lo que reduce su creación teatral a «una conmoción emocional, sin datos, sin tiempo, sin lugar, sin biografía» (p. 40), por tanto, íntegra en el *espacio/tiempo real* y «reacia a la ficción o más bien incapaz» de trabajar en el *espacio/tiempo hipotético*. La «ficción» ocupa su espacio en la *estrategia artística* definida como «una manera de suicidarme sin morir», he aquí la ficción.

Preveyendo la crítica a su retórica sublime, se adelanta autocriticando sus intenciones suicidas como «baba entre mis labios», lo que al tiempo le sirve para sumar causas a su “fracaso”, con lo que se neutraliza toda crítica con el *dogmatismo invulnerable* propio de la *dialéctica hegeliana* que utiliza para defender sus argumentos. Rechaza toda posibilidad al debate manifestando su «pánico a lo que resta de vida» debido a su incapacidad de relación con el *entorno*. Presenta un odio recíproco «frente a ellos me convierto [...] en una no persona».

Con este *detonante* del rechazo, el «odio» (p. 41) del *entorno*, confiesa la premeditación de su *estrategia artística*, la ficción que supone «situar lo terrible en un contexto estético [...] sin anestesiar lo terrible en un contexto estético [...] el dilema», génesis y objetivos de la *estrategia del exceso*. Termina enjuiciándola como algo «Mal resuelto / Definitivamente lo ridículo», intensificando su martirio.

MOVIMIENTO XIII (pp. 41-45)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Justifica su «fracaso» con el contexto histórico artístico, «soy hija de mi tiempo, mediocre [...] intento orientarme por el resto de la chusma» y se identifica con el *teatro clónico* al que valora con la ya habitual *dialéctica hegeliana*: si por un lado lo acusa de refugiarse en «el escándalo infructuoso y sin objetivo» —crítica ya invalidada por la propia autora en la p. 38 con la aceptación de la *misología*—, alaba dicha acción por constituir una *alienación artística* frente a la *desublimación represiva* (Marcuse, 1968: 40), «el escándalo siempre ha sido político, siempre ha ido contra el poder». Como *síntesis*, retoma la utopía de «escribir para el silencio» (p. 42), en consonancia con el *irracionalismo existencial* (Heidegger, 2003).

Vuelve a la tesis de culpar «el ruido [...] desmesura [...] la actitud del provocador» que ella misma comparte con los creadores del *teatro clónico*, y de la incapacidad *transindividual* de «los hijos de mi tiempo» para «interpretar [...] los signos de este jodido tiempo», por tanto, de dar respuestas *racionales* «a las condiciones cambiantes del ENTORNO» (Berenguer, 2007: 24) de la sociedad contemporánea. A lo que continua con una declaración desmedida de acciones escatológicas de clara intención agresora hacia el receptor, en la que la autora vitupera el Arte con finalidad social, «Mearme en el artista: político, comprometido [...] que desvela las contradicciones del poder [...] modelo de responsabilidad [...] un tópico tan aberrante como el no compromiso» (p. 43), en coherencia con su *decisión moral* (Popper, 2006: 445) de rechazo a cualquier «responsabilidad» y, por tanto, a «la verdad política», entendido todo ello desde el presupuesto *misólogo* en el que la razón debe conducir a la felicidad y no a la moralidad, lo que le lleva a partir en su *ideología* de «lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno» para construir individuos «políticamente bellos, políticamente nobles», al modo platónico.

En un giro subversivo, identifica «el amor» con la masturbación y lanza un *canto trenético* en el que se pregunta sobre el pensamiento de diferentes miembros del *entorno* cuando se masturban, «el ladrón [...] el viejo [...] el sindicalista [...] la chica gorda y desgraciada [...] el ilegal [...] la bella [...] el parado» (p. 44), uniéndolos con tipos a los que la masturbación incrementa la subversión como «el sidoso [...] el tullido [...] la monja [...] nuestros padres». Aunque en una primera

recepción, el conjunto parezca representativo del *entorno*, su unidad se basa en ser categorías que comparten cierta discriminación (positiva o negativa), por lo que la autora los identifica consigo misma en que «no son amados», reduciendo todo diagnóstico a su *Yo Individual* y a las *esencias* que su *Yo* define o pudiera definir como la Verdad.

Prosigue ahondando en el *idealismo platónico*, esta vez respecto a la *tesis* de la *belleza* que simboliza en «un perrillo de Tiziano» como modelo para «un nuevo estado de cosas, una nueva forma de ser, un mundo nuevo», reiterando la propuesta *esencialista*. Presenta su obra como la *antítesis* del perrillo por ser incapaz de generar ese «mundo nuevo [...] políticamente más bello», con lo que vuelve a desembocar en la *síntesis* del presupuesto *misólogo*, igualando al «artista comprometido [...] modelo de responsabilidad» con su propia obra *irresponsable*, ya que ambas suponen «una baba muy parecida porque todo lo mediocre se parece». Por este razonamiento, devalúa las acciones solidarias por parte de las «hipócritas mentes de izquierdas» ya que su *síntesis* demostraría que, tanto en la pobreza, como en la vida de «jodidos socialistas aburguesados», gobierna «una mezquindad idéntica» ajena a «lo noble y lo bello» que en nada se acerca a cualquier tipo de *razón*. De ahí que manifieste que, sobre todo, le interesa el «amor» (p. 45) que vuelve a identificar con la «masturbación, ese pensamiento que nos hace a todos humanos, sólo a través del amor conocemos los verdaderos odios del hombre», *i.e.*, el Amor reducido a *Eros ensimismado*, eliminando Filis y Ágape. Una vez establecida su definición del Amor, plantea la *gnosis* como fruto de un proceso *dialéctico* entre el amor y el odio, en sentido *esencialista*.

Por ello, achaca el “fracaso” de *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* a su intención de «satisfacer todos sus deseos [...] a los pobres [...] igual que a toda esa gente a la que odio y que me odia», con lo que identifica la *ceremonia de martirio* con un proceso *dialéctico* entre el amor y el odio y subraya su *estrategia artística* como herramienta para esa *gnosis* que conduce a «lo noble y lo bello».

Rememora las agresiones recibidas por el *entorno* para culparlo de los defectos que de *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*, «Yo no quería escribir *LA*

PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM, simplemente recordaba demasiado». Se pregunta cómo generar una obra «autosuficiente» del *entorno*, sin *mediación* alguna, «sin tener memoria» y por tanto *ideal*, que dé acceso a «crear un mundo nuevo», en línea con el *idealismo platónico*. Imposibilitada por dichas secuelas, conduce su pensamiento a una digresión sobre su interés por narrar y en saber qué piensan cuando se masturban «una niña mitad albina» y «los vendedores de mantas eléctricas», reflexión que le produce «un gran alivio» (p. 46) al identificarse con ellos en el «amor» (masturbación).

MOVIMIENTO XIV (pp. 46-48)

A. *Meta-Arte*. Enmarca la obra en una atmósfera de «humedad» (p. 46) y espacio asfixiante como el de «un sótano», lo que la aleja del *espacio/tiempo* físico, para situarla en una suerte de abstracción de la consciencia de su *Yo*. Desde ahí, explica la fábula de la Segunda Parte que amplía de sinopsis a un argumento: Dos hombres violan y asesinan a Nubila Wahlheim, encuentran su diario en el que leen «un tormento que aventaja en crueldad al asesinato, un amor no correspondido» – recuérdese la visión *marginal* del amor como *Eros ensimismado*–, narración de una *ceremonia de martirio* en la que los asesinos «se reconocen [...] descubren que no son amados» y se *identifican*, por lo que alcanzan una *anagnórisis* de *filiación* con la víctima/heroína sacrificada, «dos asesinos y una mujer cualquiera, asesinada, los tres iguales», fruto de una *agresión* del *entorno*, «los que no son amados».

Otro *canto trenético* lanza una crítica en torno a «La angustiosa tarea de escribir», si bien ya neutralizada por el mismo método *hegeliano* que utiliza. Por un lado, ensalza la «angustia de escribir» una obra por la que podría torturarse físicamente, «echarme leña en la boca» (p. 47); por otro, devalúa «esa angustia» porque «LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM no es una obra importante [...] esa broma de mal gusto [...] tanta angustia para tan poco». Concluye en una *síntesis* en la que revalúa su sacrificio precisamente por entregarse a causa de una obra «tan desvalida, tan precaria», por «defenderla» del *entorno*, «de los artistas, de los amigos, de la familia». (Téngase en cuenta el carácter confesional de la obra, *i.e.*, no media distancia entre la obra y Liddell misma). Desarrolla una metáfora sobre sus

parámetros teatrales radicales: «se le pueden ver las costillas de lo flaca que es», refiriéndose a la reducción del *espacio-tiempo hipotético e imaginario* por el *real*, el paso de la ficción por la confesión y su *Yo* hipersensible, sin protección, que expone su intimidad frente al *entorno*. Todo ello lo realiza porque «necesito morir un poco [...] barrer avenidas interminables, dedicarme a otra cosa», terminar con una etapa de su vida/obra para ampliar *perspectiva vital* ya que «Si continúo escribiendo mi angustia nunca será importante, porque mis obras no son importantes» (p. 48), una muerte simbólica que juega a *real* dentro del mundo imaginario de la literatura: «El suicidio, una baba entre mis labios», pero con el que plantea alcanzar la *gnosis*.

MOVIMIENTO XV (pp. 48-49)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Con el párrafo más largo hasta el momento, censura el sistema de producción cultural debido a que todas sus estructuras e individuos, tanto en los circuitos comerciales como en «los mercados alternativos», los presenta al servicio del poder, artistas «creando contra el sistema pero utilizando vehículos de la institución», planteando un *sistema* que no permite la *disidencia*, «no tienen más remedio, yo misma he utilizado los vehículos de la institución, qué remedio», con lo que niega toda opción de un Arte generado dentro del *entorno* –incluyéndose a sí misma, en la medida en que mantiene una *integración parcial*– que pueda crear «un mundo nuevo [ya que] aniquilan la belleza y la verdad». Esta reflexión resulta coherente con el resto de postulados *ideológicos*, ya que defiende una *ingeniería utópica* y rechaza toda capacidad de mejora del *entorno* a una *ingeniería gradual* (Popper, 2006: 173). Termina manifestando el deseo de escapar de su *integración parcial*, razón por la que expone su vida/obra para «dejarme destruir por *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*», i.e., ser rechazada por el *entorno* y reforzar sus *motivos* para *negar* cualquier *integración*.

MOVIMIENTO XVI (pp. 49-50)

A. *Meta-Arte*. Toma distancia con el *teatro clónico* subrayando que, a pesar de compartir el rechazo al *espacio/tiempo hipotético*, ella se niega a «prescindir del argumento» (p. 49)–en alusión al de la Segunda Parte–, «me apasionan», viendo en ellos «una promesa maravillosa», en una suerte de *esencialismo* narrativo que enlaza

con el Mov. precedente. Repite la sinopsis de La Segunda Parte con el objeto de reprobar su incapacidad para lograr que la *idea*/argumento esté a la altura del *objeto*/obra completa, descrito como «acto retórico [...] cinco horas sin sentido» –Cfr. el planteamiento *misólogo* que invalida esta crítica–. Esto la lleva a una digresión en la que transcribe ocho sinopsis de películas clásicas –la primera sin identificar– (p. 50): *Rainman* (Barry Levinson, 1988), *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941), *The Apartment* (Billy Wilder, 1960), *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941), *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda, 1970) y culmina con la de su propia obra. «Cinco horas recitando argumentos de cartelera, cinco horas recitando promesas», con esta frase finaliza el Movimiento y sintetiza la tendencia *esencialista* que recorre la obra.

MOVIMIENTO XVII (pp. 50-52)

B. La irresponsabilidad del Yo frente al entorno.

Argumento: Louis es un joven cisne que no sabe hablar. Para remediar su incomunicación su padre roba una trompeta y Louis se convierte en un reputado músico.

Yo soy Louis, que no sabe hablar, yo soy LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM...

Con este argumento replantea de manera simbólica los *motivos* y *estrategias* de su obra. Un individuo –Louis/Angélica– padece una *disfunción ejecutiva* –fruto de que «no era amada», un *trauma temprano*– que le impide comunicarse con el *entorno*. Su «padre» –*mediación artística*– le proporciona un medio estético con el que relacionarse que además aparece en clave no figurativa y con un lenguaje codificado, *i.e.*, la música. Hay que recordar que Angélica Liddell es la principal intérprete de sus obras. El instrumento elegido es la trompeta, capaz de grandes estruendos.

Con este Argumento metafórico, abre una exposición sobre su incapacidad de relacionarse adecuadamente con el *entorno*. A pesar de producir una obra artística, «yo soy LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM», cuyo destinatario es el mismo *entorno* conformado por «toda esa gente a la que odio y que me odia», recurre a una *estrategia artística* cerrada con un *dogmatismo invulnerable*, «Le explico LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM a un bebé, no, no le pongo remedio a la incomunicación», y que, por tanto, rechaza el sentido propio de la comunicación, incentivando una relación de *agresión* recíproca. «Quiero que me lancen una silla al

escenario» es la petición que solicita mediante una *estrategia artística* coherente con ello, «cinco horas de discurso insoportable y nadie se decide a lanzarme una silla» (p. 51), lo que en realidad necesita para alcanzar la *gnosis*, «sin silla no soy nada», *i.e.*, su *ceremonia de martirio*.

A toda esta *tesis*, responde con una *antítesis* en la que lamenta la incapacidad de su obra, «un no sé qué tan insulso», para lograr el objetivo de la silla, «simplemente me despreciarán», con lo que subraya una vez más su sacrificio y la *síntesis* resulta «una cuestión de contenidos: amputarle la polla al actor mientras parloteo sobre la injusticia social» (p. 52), un incremento de *agresión* a la vez que exteriorización de su incapacidad para conseguirlo, en definitiva, la intensificación de su posición de mártir: «Soy la niña tonta de la joroba [...] Así es imposible», el éxito de su *Yo* en tanto que *Yo*.

También alude por primera vez a la relación con su equipo de producción, símil a la relación entre sus personajes: un *líder* ideólogo y un *lacayo* que asume su doctrina de manera radical, «confiaban ciegamente en la creadora, en la creadora, mierda de creadora».

MOVIMIENTO XVIII (pp. 52)

C. *El Antihumanitarismo*. La autora hace patente su contradicción entre manifestar repetidas veces el deseo de suicidio y su incapacidad para llevarlo a cabo: «el suicidio, una baba entre mis labios» que, sin embargo, cumple su función de sumar al *martirio* que conlleva una obra en la que expone su «potingue sentimental [...] un estúpido y desolado vacío» con el que, además, dice esperar aislarse del *entorno*, «debe asomarse al mundo con todo su tufo [...] y apartarme para siempre de toda esa gente a la que odio y que me odia», lo que entra en directa contradicción con su deseo de reivindicación personal.

MOVIMIENTO XIX (pp. 52-55)

A. *Meta-Arte*. Para “extinguirse” necesita completar su *estrategia artística*, una responsabilidad que le genera «un miedo horrible a olvidarme de [...] algún pensamiento fundamental para que la gente me deteste» (p. 53). Esto le lleva, por primera vez, a la *honestidad intelectual* (Popper, 2006: 297) de poner en duda la

libertad del universo imaginario de su *Yo*, «¿Soy tan libre como Madame Bovary?» y la parcialidad de su *ideología*, «y si me estuviera engañando, y si realmente pensara que LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM es lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno». Sin embargo, cierra el dilema con la evasión, «Estoy muy cansada [...]», y la *misología* para que le proteja de una respuesta, «Los pensamientos mueren de tan insignificantes», lo que además subraya con símiles en los que se compara a sí misma con un «CABALLO MAL ALIMENTADO», su obra artística con «meados» y las reflexiones que de ella surjan con «el olor a meados». Sus «frases» devienen «una gimnasia» hecha por «una oveja idiota [...] para fabricar una horca» (p. 54), remarcando su “fracaso” –*estrategia artística* elegida– como la herramienta de la “extinción” anhelada – el aislamiento absoluto del *entorno*, *i.e.*, el mundo *ideal*.

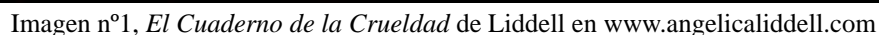
Prosigue con una Oda a los *marginados*, «los imbéciles, los fracasados», que ironiza sobre los *integrados* con éxito, los únicos capaces de «crear mundos nuevos» que en realidad se alían «con el poder» (p. 48), causa por la que a los *marginados* se les «recluye al patetismo de la barraca de feria» (p. 54) o en *células de control* y *aislamiento* como «el manicomio».

En el poema que acompaña el Mov. al hablar de los *integrados* vuelve a señalar al gremio de los artistas, «NUNCA ME FIARÍA DE UN TRIUNFADOR», en contraposición con los creadores *marginados* a los que se les obliga a utilizar «grandes frases» para incidir en el *entorno*, cuando en realidad son los únicos que, al rechazar el *sistema*, pueden proponer «un mundo nuevo», ya que trabajan para «manipular con nuestras bellas obras los sentimientos de la gente. Crear un mundo nuevo» (p. 55).

Desde el punto de vista de la *marginación*, define el éxito en el *entorno* como «la necesidad que los otros tienen del *Yo* del líder. «Yo no triunfo. Nadie me necesita» afirma para resaltar su *marginación* y, en consecuencia, justificar su «ausencia total de responsabilidad», reflexión que le hace lícito propagar una *ideología irracionalista*: «Podría cometer todo tipo de crímenes».

MOVIMIENTO XX (pp. 55-57)

C. *El Antihumanitarismo*. Justificada el *irracionalismo*, puede pasarse a desarrollar la *filosofía del gánster* (Popper, 2006: 294), según la cual «Es necesaria la figura del asesino [...] amenazar la existencia de los hombres para que tengan ganas de vivir», reelaborando la concepción de «triunfo» al identificar la función de su obra con la *agresión* «necesaria», los valores del absoluto *nihilismo* (Kolnai, 1938: 208). Este Mov. aparece citado con ligeras variaciones en la imagen n° 1 del *Cuaderno de la Crueldad* (Liddell, 2009a) y que remite a otra cita de John Berger: «De ahora en adelante sólo podrá imaginar el tiempo como un don aquel a quien le sea conmutada la pena de muerte». (Berger, 1986: 39).



402

MOVIMIENTO XXI (pp. 56-57)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno.* Retoma la Oda a los *marginados*. Acepta, con el orgullo de asumirse mártir, el que «Los triunfadores me cubren con su mierda de oro», lo que le apartaría de cualquier «forma de poder» y la acercaría a los *marginados*, i.e., los locos, los enfermos y los asesinos –en consonancia con la *filosofía del gánster*– que cometen acciones disidentes de tipo sexual, violento y escatológico en contraposición con el «poder», al que acusa de faltarle «la ironía, el escepticismo y la humildad», para realizar la autocrítica que ella en esta obra repite una y otra vez estar realizando: «ningún hombre es lo suficientemente honesto para avergonzarse de sí mismo», en contraposición a su acción personal de automartirio. En definitiva, cuando afirma «detesto a la sociedad», lo hace desde una *consciencia* negativa del ser humano que además expone *Ley Natural*, es decir, *determinista*. Así repite proclamas del tipo «ES LAMENTABLE PARA LOS CERDOS PARECERSE TANTO A LOS HOMBRES», con lo que fortalece el *idealismo* ideológico y el *antihumanitarismo* que implica. Así, su posición se coloca en la del *héroe* que se avergüenza por no haber logrado todavía un aislamiento absoluto de “los cerdos”: «Me avergüenzo cuando pienso que todavía no he roto el contacto».

Censura el modo de comunicación de los *integrados* al ser capaces únicamente «del humor» y no de «la ironía que les plantea demasiadas dificultades» (p. 57) a las «masas [...] sin sentido de lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno». Ante la cuestión de la *desigualdad*, «por qué amamos a una persona más que a otra», recurre a la *misología* irracionalista ya habitual, i.e., «aborrezco las respuestas», e insiste en la *filosofía del gánster* que vive a través de su obra artística, «pensar en *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* para destruirme».

MOVIMIENTO XXII (pp. 57-59)

A. *Meta-Arte.* Proclama su ruptura con los *parámetros preservadores* del teatro en aras de la *estrategia del exceso: espacio/tiempo real, agresión al espectador saturar su*

sensibilidad —«expresividad plana y directa [...] Hablan de sexo y de gallinas» (p. 58)— y una «anagnórisis [...] increíble», referida a la *identificación* de los personajes mediante “el dolor”.

También, ahonda en distanciarse del *teatro clónico* al rechazar lo alegórico en favor de su proclamada «expresividad plana y directa», planteada como una profundización respecto a la ruptura con la ficción que éstos plantean: «Algunos [...] utilizan lechugas para reflexionar [...]», en clara alusión para infravalorar a Rodrigo García, mientras «yo prefiero utilizar el sexo para reflexionar acerca del sexo». Si bien acepta que coinciden en que «Competimos por la imagen más escatológica», definición de la *estrategia del exceso*, ironiza criticando a García por su falta de humildad —recuérdese que la ironía y humildad ya se han establecido como valores supremos en la p. 56—:

cincuenta hombres [...] mil hombres con una gallina atada a la polla, [...] debemos tener cuidado en interpretar los signos de nuestro tiempo [...] ese es el dilema que ocupa nuestras mentes brillantísimas.

Este ataque de Liddell, en un principio, podría parecer también una autocrítica hacia ella misma, queda neutralizado por el *dogmatismo invulnerable* de los parámetros de juicio que expuso anteriormente, *i.e.*, dado que su obra es un automartirio, como remarca líneas adelante, «somos estériles [...] Una vida para la basura. / LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM, una obra para la basura», deviene un ejemplo de honestidad al realizarla «para avergonzarse» de ella misma, como ya expuso con anterioridad. Finalmente califica a lo contrario de «lo que corrompe a la sociedad» (p. 59), permitiendo a su *idealismo* mostrar su tendencia hacia lo *puro* y su virulencia contra lo *impuro*.

MOVIMIENTO XXIII (pp. 59-61)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Amplía la autocrítica con un poema en el que «UN VIEJO DE DIENTE SOLITARIO [...] JOROBADO [...] UNTADO DE MIERDA», símbolo del *entorno* o el mundo de la Cultura, trata de violar a un perro sarnoso «QUE MUESTRA LOS COLMILLOS», la propia autora como representante de la *marginación* y que concluye con una *ceremonia de martirio*, la violación en la que ambos quedan en un mismo plano, «APENAS SE DISTINGUE

LA RISA DEL JOROBADO DEL LADRIDO DEL CHUCHO», lo que certifica el *axioma apocalíptico*, dibujo de un mundo en el que vive únicamente «el dolor [...] Si dejara de dolerme, LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM perdería el sentido» y la *ceremonia de martirio* como el único medio para alcanzar la *gnosis*: «debe atormentarme hasta hacerme rugir».

Focaliza en su *entorno privado* para ampliar la explicación del sentido de su *martirio*. Aclara que en ella opera el *síndrome de Frankenstein* (Vid. Cap. V. 3.1.):, *i.e.*, el objetivo de acabar definitivamente con «Las grandes esperanzas de mis padres», a los que describe con imágenes violentas, «me despellejan las rodillas de tanto correr [...] despiadadas y venenosas [...] provocan un sentimiento de culpa ininterrumpido» (p. 60), al tiempo que su presencia aparece como imprescindible para la movilización de su *Yo*. El *trauma temprano* permanece actual y es presentado como *responsable* de su incapacidad para establecer relaciones con el *entorno*, de ahí que afirme «No soporto la responsabilidad. [...] La responsabilidad me desintegra.» (p. 61), la *responsabilidad* que implica gestionar dichas relaciones.

Por otro lado, cuando la *integración* se le hace necesaria, promulga la ficción como instrumento de protección: «obligan al hijo a inventar otra vida, una vida ni siquiera deseada». Frente al rechazo que siente su *Yo individual*, por parte tanto del *entorno privado*, como del *social*, «toda esa gente a la que odio y que me odia», opta por actuar como «criminal» hacia los otros y hacia sí misma, lo que además le supone agredir a sus padres.

Lleva su hipótesis *Frankenstein* hasta el extremo de la muerte de sus padres, lo que supondría su autodestrucción final ya que, como el *monstruo* de Shelley, perdería los *motivos* de su vida: «Recordar LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM al mismo tiempo que desvalijo la casa de mis padres muertos es la imagen de la soledad misma. [...] Será un buen momento para enloquecer» y soñar con la *nada* metafísica del *irracionalismo existencial*, amparándose en una cita celebre de W.H. Auden: «Materia irresponsable. Lo dijo Auden.» (Auden, 2007: 357).

MOVIMIENTO XXIV (pp. 61-63)

A. *Meta-Arte*. Tras la digresión metafísica, regresa al *espacio-tiempo real* recordando que debe «seguir explicando *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* a un bebé». En dialéctica con el Movimiento anterior, se burla de sus lamentaciones sobre el *entorno privado* llamándolas «sentimentalismo y golpe de efecto», lo que le da pie a aplicar la *misología* que cuestiona su obra dibujándola como «enmarañada en el sin sentido» (p. 62) y «alfabeto vacío». De ahí, pasa a rechazar a la propia palabra como «vehículo más adecuado para la expresión del pensamiento» y reivindica el *idealismo platónico* en la búsqueda de «algo inefable en mi pensamiento [...] importantísimo para mi destrucción», *estrategia* para alcanzar la *gnosis* de la *nada*. La frustración por no alcanzarlo le «deja tiburones en mi saliva», metáfora de la *estrategia del exceso* materializada en *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*, «sucio residuo que excreta esa partícula importantísima del pensamiento», en contraste con «la música», en la que reconoce ese «inefable ser expresado», identificando a Handel con «lo bello», y dejando abierta la posibilidad de alcanzar la *gnosis* a través del suicidio –social (en lo que se refiere a esta obra) o realmente el biológico–: «si yo consiguiera expresar alguna vez lo inefable, si lo consiguiera, ¿qué alcanzaría: el reconocimiento o la destrucción?».

MOVIMIENTO XXV (pp. 63-65)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Una cita de *Luces de Bohemia* (Valle-Inclán, 1994: 174) plantea la tónica de todo el Movimiento: «EN ESPAÑA ES UN DELITO EL TALENTO». Traza un dibujo violento y escatológico de España y los españoles como «prepotentes, mezquinos, paletos [...] y se rascan los huevos y el coño, [...] y se meten los dedos en el culo, y se los huelen y se excitan como jabalíes delante del televisor y delante de sus hijos gordos y cabezones» (p. 64), por lo que los plantea incapaces «de reconocer lo bueno, lo bello». Debido a esta *mediación psicosocial*, justifica «mejor escribir *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*», una obra de *agresión* que le acerque al *éxito de su Yo en tanto que Yo*,

Quisiera ser necesaria, como es necesaria la figura del asesino.

[...] «quiero ser uno de los valores más interesantes que han surgido en España en los últimos tiempos [...] quiero que los prepotentes [...] y los ignorantes me reconozcan (p. 65).

Simboliza este éxito en lograr una respuesta violenta del receptor, que alguien le «lance una silla al escenario». Termina el párrafo con una «crítica severa» al rechazo de la sociedad española a la autocrítica y a la impuesta obligación nacional de «amar a España por encima de todas las cosas! Nuestra sociedad mantiene una excelente salud gracias al sol, al puto sol de España», tomando de nuevo *Luces de Bohemia*, «ZARATUSTRA: Nuestro sol es la envidia de los extranjeros.» (Valle-Inclán, 1994: 57), en una nueva perspectiva de la *agresión* que diagnostica recibir del *entorno social*.

MOVIMIENTO XXVI (pp. 65-66)

C. *El Antihumanitarismo*. Pide que su *reacción* hacia al *entorno*, su obra artística, a la que simboliza como «los tiburones» que nadan en su saliva, le «haga desaparecer», que su acción *subversiva* la condene a eliminar toda *mediación*, «perder la memoria» de un cerebro al que asume con una *disfunción ejecutiva*, porque «sustituye cualquier cosa vivida por una abominable sensación de fracaso». Al lograrlo, podrá evadirse de la *tensión* que le genera el *entorno*, por tanto, «quedarme sola [...] Y que mi silencio fuera la soledad del asesino», i.e., la *filosofía del gánster* que convierte al ser humano en «Materia irresponsable» (*Ibíd. p.* Auden) ante el *entorno*, «su silencio y [...] su amnesia» y que le acerca a asumir de manera *total* la *misología*, «vencer la tentación de pensar en todo aquello que no tiene sentido», buscando alcanzar, a través de la *dialéctica hegeliana*, la *gnosis* de la Verdad: «Quiero abandonar los extremos y la contradicción de los extremos. Quiero sentarme en alguna certeza.» (p. 66).

Culmina con un *cántico trenético* en torno al rechazo amoroso y sus consecuencias, «Ahora soy agónica, irrespirable [...] un salón de baile en ruinas, lleno de mierda y de esqueletos de pájaros». Al tiempo que rememora los ambientes de *El Matrimonio Palavrakis*, prevé y aguarda la *extinción* a la que alude el título de la obra: «A partir de la quinta hora va a suceder algo peligroso para mi vida [...] Mientras tanto sigo explotando la desolación», la *ceremonia de martirio*.

MOVIMIENTO XXVII (pp. 66-68)

D. *Amor y Sexo*. Recoge la idea de que «las exhibiciones del yo son odiosas, pero cuanto más me exhiba [...] más precaria será mi vida» con el fin de incrementar la

ceremonia de martirio. Por ello lanza una propuesta violenta, acrecentada por tener a un bebé en los brazos, en la que, partiendo del supuesto de que en el público todos fueran hombres, se ofrece tener sexo sin reparos y de todas las formas pornográficas posibles, usando una descripción detallista: «puedo follar con cualquiera, por muy repugnante que sea [...] con toda esa gente a la que odio y que me odia» (p. 67). Clarifica la intención de este ofrecimiento en que «la suciedad debe ser equivalente al dolor» (p. 68), el *medio* hacia su *gnosis*, acción que justifica por la *agresión* recibida simbolizada en el rechazo amoroso: «No hay nada que rebaje tanto a un hombre como la consciencia de no ser amado».

Un poema describe su visión del Amor como entrega *radical* hacia el amado, un viaje doloroso que conllevaría «NO INGERIR ALIMENTO NI BEBIDA [...] QUE LA TIÑA TE DEJE SIN PELO [...] ESCRIBE LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM CON TUS PROPIOS EXCREMENTOS», con lo que abre la esperanza a una posible *afiliación*, «TAL VEZ ENTONCES NUESTROS CUERPOS SE HERMANEN EN LA PURULENCIA Y EN EL ASCO», pero «MIENTRAS TANTO FÓLLAME Y REVIENTA DE AMOR», en aras de su martirio.

MOVIMIENTO XXVIII (pp. 68-70)

C. *El Antihumanitarismo*. En previsión de un *espacio/tiempo real* poco propicio, aclara que no ha habido madres que le cedieran a sus bebés. Además se arrepiente de la metáfora que proponía dicha acción por «tan insustancial que me entran ganas de volcarme un cubo de esputos sobre la cabeza» (p. 69). Así, entra en una arenga contra la maternidad que justifica en su visión de la humanidad como «excrementos» (p. 69), la *materia putrefacta*, quedando el instinto de procreación como el simple resultado de que «la sociedad se excita, se impacienta y procrea [...] como esos piojos que expulsan cientos de huevos» (p. 70) para, en coherencia con la *filosofía del gánster*, ser «un ejemplo para suicidas, un ejemplo para asesinos, un ejemplo para todos aquellos que odian a sus semejantes» (p. 69).

Una vez realizado su diagnóstico, ironiza sobre el *entorno* que critica que su «decisión es anormal» (p. 70) y el instinto maternal femenino, con referencias burlescas contra la Virgen María, «No quiero ser el receptáculo de la esperanza. No

quiero ser un templo. / He dejado de ser monstruosamente generosa» (p. 69), y del Espíritu Santo, «Se dirían embarazadas por un espíritu o por la flatulencia de un payaso» (p. 70). En conclusión, defiende que su «cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano» en aras de «la creación de un mundo nuevo», una suerte de *ideal* del *nihilismo* antihumanitario, «un mundo nuevo, sin hombres», que justifica como necesario dado el *axioma apocalíptico*: «Soy cruel porque alguien va a ser muy cruel conmigo, inmediatamente».

MOVIMIENTO XXIX (pp. 70-71)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Este *nihilismo* antihumanitario le mueve a perfeccionar la *estrategia del exceso*, «encontrar ese insulto perfecto, doloroso, incontestable, aniquilador» (p. 70) del *entorno* y de ella misma, «ese insulto que espero que me destruya» (p. 71), con el fin de alcanzar la *gnosis* que poetiza como una suerte transformación biológica, «Es posible que el fracaso modifique mi estructura ósea», una deformación que apunta a la mutación como en el *ideal* de su teatro expuesto en *Haemorroïsa*.

Por tanto, *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* queda constituida como el instrumento, ese «insulto» hacia la *gnosis*: «a estas alturas, ya ha debido criar en mí alguna forma desagradable». Recurre de nuevo a la *dialéctica hegeliana* que deseaba rechazar en la p. 66 y culpa a su transformación biológica el «que la gente me desprecie y me trate con crueldad», desplazando lo que había sido *efecto* en *causa*.

Re-expone el argumento de la Segunda Parte, planteando a los tres personajes como «monstruos con la estructura ósea alterada [...] Aunque podrían pasar por seres normales», tres personajes identificados por una *disfunción ejecutiva* que les lleva a vivir según la *marginación* y cuyas incursiones en el *entorno* les hace «causar desgracias o a padecerlas», efecto que entusiasma a Liddell al tiempo que se lamenta de no alcanzar el *ideal* de una ruptura total con el *entorno*, «Todavía hay seres que me dirigen la palabra».

MOVIMIENTO XXX (pp. 72-73)

D. *Amor y Sexo*. Recoge todos los temas anteriores: suicidio, su entrega pornográfica como martirio, la búsqueda de «lo bueno, lo bello» (p. 72) mediante la *dialéctica hegeliana*, el rechazo por parte del *entorno* simbolizado en el rechazo amoroso para exaltar su dolor e insistir en que su formalización en *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* le supondrá el camino hacia la *gnosis*.

MOVIMIENTO XXXI (pp. 73-74)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Narra su experiencia con «los locos», primero en el «pueblo» de su infancia situado «cerca de un hospital psiquiátrico» (p. 73) y en donde aprendió a reconocer a los locos por su mirada «como tazones de leche» y por su vestimenta. Símbolo de la *marginación*, aquellos locos «violaron y asesinaron a muchas niñas», al igual que los protagonistas de la Segunda Parte, por lo que posteriormente fueron aislados para después ser liberados, con el fin de que el *entorno* los ajusticiara: «aparecieron muertos, como las niñas, en el río o en las vías del tren, como los perros».

Prosigue con una anécdota de sus tiempos de estudiante en la Facultad de Psicología de la U.A.M. en la que un «loco» (p. 74) se sintió indigno de sentarse junto a ella, lo que le da pie para *identificarse* con él, en tanto que representante *ideal* de la *marginación* y poseedor de la Verdad.

MOVIMIENTO XXXII (pp. 74-76)

A. *El Antihumanitarismo*. Con otra justificación contradictoria a la manera hegeliana, insiste en que, a pesar de sentir «muchísima vergüenza de *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*», le es necesaria para alcanzar la *gnosis*. Identifica «la lluvia implacable» que aconteció mientras escribía la obra con su propio proceso creativo, «mi pensamiento caía sobre mi pecho del mismo modo que la lluvia sobre la ropa», integrando el símbolo en su martirio: «llueve por mi culpa [...] Es mi vida fracasando». Repite lo mismo una y otra vez con diversas imágenes excesivas que se resumen en «No estoy aquí para contar» sino «para sentir náuseas de mí misma [...] si deseo que *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* me destruya he de comportarme sin dignidad» para lograr la *sublimación artística* mediante un *exceso*

del *Yo*, lo que al mismo tiempo la sitúa como «portavoz de los humillados y ofendidos», *líder* que encarna a la vez *poeta* y *héroe* con el que *identificarse*.

Sin embargo, esta *solidaridad* se presenta como *negativa* en tanto que sólo afecta los que son como ella, ya que del resto «no me importaba si estaban vivos o muertos [...] pensé en mí [...] a la mierda los humillados y los ofendidos del mundo». Como *solidaridad negativa*, su interés por lo *transindividual* se reduce a medida que exalte su *Yo Individual* y afiance su *dogmatismo invulnerable*: «La alegría de los otros me humilla y me ofende» (p. 76).

MOVIMIENTO XXXIII (pp. 76-80)

A. *Meta-Arte*. Tras ensalzar su martirio, es el turno para la *antítesis*. Sirviéndose del símbolo de «LA OREJA DE VAN GOGH», ironiza sobre el artista mártir, «LA OREJA TÓPICO» que espera una recompensa del *entorno* y se siente superior a él a causa de la *gnosis* alcanzada, «con su triunfite espiritual auestas» (p. 77), con lo que también parodia el uso social del Arte, «PODRÍAMOS ALIMENTAR CON ELLAS A LOS NIÑOS DEL TERCER MUNDO» (p. 76). Finalmente, une la *tesis* del anterior Mov. con esta *antítesis* para concluir que ambas le producen «ganas de vomitar» (p. 77), *i.e.*, *Misología* que vuelve a romper toda su autocritica. Además, el vómito simboliza su rechazo amoroso, «Eso dijo alguien, voy a vomitar [...] y antes dijo, puedo vivir perfectamente sin ti», vómito/*reacción* que, formalizado, resulta la *síntesis*, «y me puse a escribir LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM», a la que además otorga una *mediación genética*, «estaba escrita desde hacía mucho tiempo [...] existían las espigas cruzadas en mi garganta».

Prosigue con una reflexión meta-artística que identifica LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM con el propio personaje Nubila Wahlheim y éste como alter-ego, enmarcando toda la obra en una estructura de espejos y circular: «LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM es un plagio de LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM».

El odio hacia la manera en que su *cerebro ejecutivo* se relacionaba con el *entorno*, planteado desde su alter-ego Nubila, «la odiaba [...] con esa forma de amar,

desproporcionada [...] monstruosa [...] sin sentido de lo real, desquiciada y ardiente» (por *disfunción ejecutiva*), le hizo someter «el diario de Nubila [...] envilecer a Nubila» a un martirio que desarrolla de manera alegórica con LA SEGUNDA PARTE, de la que propone un argumento por cuarta vez: «La puse en manos de dos seres brutales [...] en mitad de la mierda de un gallinero».

Respecto al lado autobiográfico, copia de manera exacta, a modo de coda, la descripción de la p. 35 sobre su experiencia en el *teatro clónico* con la performance del sótano de una bodega plagado de «gallinas muertas» (p. 78), aunque amplía la descripción escatológica un párrafo más, en *agresión* directa a la sensibilidad del receptor: «y todos estábamos perdidos de mierda, las arcadas subían sin cesar y yo soñaba con ahogarme en mi propio vómito». Con ello, reitera el rechazo del *entorno* como *detonante*, si bien culpándose a sí misma, «en el fondo soy la culpable» porque «Los seres horrendos no tenemos derecho a lo bueno, lo bello», con lo que justifica la *irresponsabilidad* del *monstruo* profeta, «moradores de la devastación» (p. 79).

Con el objeto de blindar todo su planteamiento anterior frente al *racionalismo crítico*, retoma la *misología* sumada al sentido *existencialista agnóstico* de Heidegger y, con ello, reducir su obra a «palabras solas», desconectadas de cualquier significado *racional*, «Estarán las palabras, solas, como panteras mutiladas. ¿Cómo sabré que las palabras expresan exactamente lo que pienso? [...] Por tanto, ¿dónde empiezo yo?». Al hacerlo se coloca en terreno sin *mediación* alguna, «Estaré en otra nada», y por tanto, *irresponsable* ante cualquier refutación crítica. Para incrementar este *dogmatismo invulnerable*, sublima esa «Nada» para vincularla con «lo oculto», lo inefable, la *gnosis* del *idealismo platónico* actualizada con la *filosofía del gángster* y la *materia putrefacta*: «Es lo oculto lo que hiede del mismo modo que los cadáveres de los niños guardados en los cajones de los armarios, o arrojados en las cloacas» (pp. 79-80).

MOVIMIENTO XXXIV (pp. 80-81)

A. *El Antihumanitarismo*. Recuerda la propuesta de explicar LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM a un bebé como una metáfora que identifique la *gnosis* con «los cadáveres de los niños», justificando el matricidio.

En el primer párrafo, «el bebé» encarna la obra artística de Liddell que «se deshace junto a los cocodrilos y junto a mis orejas cortadas y junto a la mierda que corre por el desagüe [...] Es mi bebé, el que se corrompe». La imagen de los cocodrilos remite a la de *Peter Pan* (Barry, 2001), en referencia al irremediable paso del tiempo que conduce a la muerte y las orejas a la de Van Gogh, que en Liddell cobra símbolo de martirio del artista que alcanza la *gnosis*.

Prosigue con el *estribillo de rechazo* y, tras *identificarse* con «Medea, como Cristo, matando a sus hijos por todos nosotros» –entendiendo el martirio de Cristo como Dios Padre sacrificando a Dios Hijo–, expone tres relatos de tres madres que también sacrifican a sus hijos: una por la taza del wáter, otra empujándolos por un acantilado y una tercera ahogando a cuatro de ellos en la bañera y degollando al quinto mientras se escapa. A estos hijos muertos son lo que identifica como «los bebés a los que les explico *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*». Aquí plantea su teatro para los infantes muertos en tanto que la muerte prematura o la no procreación les suponen la solución a la problemática humana. Finaliza invocando de nuevo a «Medea, como Cristo» (p. 81) como justificación *idealista* del rechazo a la fecundación como respuesta que acota el significado de tal *ideal* social a una suerte de extinción de la especie humana «para redimirnos», al tiempo que ella misma se erige como *héroe* libertador de los seres humanos que, gracias a su *ideología*, se librarían «de la responsabilidad de asesinar a nuestros bebés [...] porque actúan por nosotros», en referencia al *monstruo* con el que ella se identifica y ensalza: la sociedad humana quedaría redimida de todo crimen. En definitiva, recurre «a los clásicos» en tanto que mitos humanos que la amparan de toda *responsabilidad* individual de la posible extinción del ser humano, el crimen humanitario como *naturaleza* humana y su culminación como el *ideal* perseguido en el que «así nosotros nos podemos dedicar a la nada». En este planteamiento, se alcanza el límite en lo que a su propuesta *ideológica* apocalíptica se refiere.

MOVIMIENTO XXXV (pp. 81-85)

A. *Meta-Arte*. Su *reacción* frente a la *tensión* con el *entorno*, resulta «miles de fieras en mi cráneo», una defensa artística a modo de universo cerrado que busca lograr el

ideal, «una frase iluminada», al tiempo que choca con su fe en la *misología*, «me rompo la cabeza en un atolladero de intrascendencia», por lo que su esfuerzo deviene automartirio, «una vida para la basura».

Sin embargo, como *síntesis* augura alcanzar «ese pensamiento definitivo» en lo indecible, porque «cualquier pensamiento se corrompe en una frase». El valor del Arte lo mide en tanto alcance el *mundo de las ideas*, «las obras, que no deben hablar del dolor sino ser el dolor mismo», *i.e.*, *esencialismo*, y su lucha es «el despótico deseo de enmudecer», negar el *racionalismo crítico* en aras del *idealismo platónico*.

Culmina con un poema que simboliza este planteamiento en el que «LA LENGUA SE HINCHA» (p. 82) por la *tensión* pero «SE VA HACIA DENTRO» en una reacción de solipsismo hacia lo inefable que la tortura, «ME ASFIXIA CON SU EMPEÑO DE CLAUSTRO» hasta que alguien del *entorno* la extrae de su *marginación radical*, lo que le eliminaría su capacidad artística, la manifestación de su *Yo Individual*, «AL FIN LA LENGUA MUERE».

Aclara que para ella el suicidio es ficción, «una baba entre mis labios [...] el despótico deseo de enmudecer», que en realidad significa una ruptura total con el *entorno*, el aislamiento que persiguen los *lacayos* de *El Tríptico*... «una bolsa de papel con un camisón y un cepillo de dientes a las puertas del manicomio», objetivo de la obra con el que lograría el «pensamiento definitivo» que simboliza en «Haendel, Haendel», la música como la manifestación más *pura* del *mundo de las ideas*.

Después de haber trazado el plan hacia «ese pensamiento iluminado», exalta llegar a la «nada» (p. 81), lo inefable en el Arte, y rechaza cualquier efecto *humanitario* del Arte bajo un argumento *esencialista* y *totalitario*: «La primera obra creada debería haber acabado con siglos de dolor.» (p. 82). Así reduce el Arte al sentido *totalitario* del *idealismo platónico*, «lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno» y aplica este prejuicio a la Historia, «ni siquiera esa grandeza puede evitar el exterminio», con lo que vuelve a evadir cualquier *responsabilidad*. Para afianzar su *tesis*, también reduce «a los hombres» a una *naturaleza* inferior a la *idea*, seres humanos a los que «les da por el culo la creación. Se excitan como jabalíes delante del televisor y delante de

sus hijos gordos [...] y después se exterminan los unos a los otros» (p. 83). Finalmente su ecuación demuestra el *axioma apocalíptico*.

Ejemplifica su análisis con cinco referencias literarias de primer orden con clara intención humanitaria que terminan con muerte vital o social, «Atticus Finch» (Lee, 1999), «Eduardo II» (Marlowe, 1997), «María Estuardo» (Schiller, 1998), «Nora» (Ibsen, 1998) y «Hamlet repite una y otra vez su discurso, y los hombres se cagan una y otra vez en la creación y después se exterminan» (Shakespeare, 2007). Apoyando su *tesis* en ellos, iguala la *moralidad* de los opuestos, que en realidad trata de demostrar la *amoralidad* del Arte, con lo que justifica su propia *amoralidad* y por tanto su *irresponsabilidad* frente al *entorno*, «Porque hay una supremacía estética en las grandes obras que nos hace gozar, gozar del mensaje, gozar de lo social y lo asocial, gozar del espantoso Paísaaje humano, y nos debilita o nos fortalece». Derivado de lo anterior, su obra *anti-humanitaria* queda con idéntico valor que los clásicos citados, a pesar del juego de preguntas críticas hacia su obra, ya que dichas preguntas críticas carecen de sentido al carecer de valor *moral*:

¿Qué sentido tiene *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*, una pieza mediocre, frente al sin sentido de las grandes obras, frente al sin sentido de lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno?

Se acoge a esta última pregunta cuya aparente autocrítica sintetiza en «El silencio o el acto» para reforzar su *dogmatismo invulnerable*, al definir sus intenciones mediante una *verborragia hegeliana* (Popper, 2006: 227),

utilizar la palabra para negarla, negar la palabra desde la palabra, para demostrar que la palabra es insuficiente, y explicar la demostración, y explicar la explicación, y desvelar mediante infinitas explicaciones la insuficiencia de la palabra,

con lo que, simplemente, reafirma su *misología* justificada en una teoría del conocimiento *esencialista* que, al no tener incidencia en el *entorno*, rechaza todo uso *nominalista* del lenguaje, en contraste con la *honestidad intelectual* (Popper, 2006: 226): «El lenguaje es el responsable de la precariedad de las cosas, del fracaso de las cosas [...] este mísero lenguaje hace que despreciemos el dolor que no nos pertenece» (p. 84).

Respecto a los parámetros teatrales, aplica la teoría de la *Nada* de Heidegger para eliminar el uso de *personajes* mediante la supresión del *tiempo/espacio hipotético* y

la *negación* del *real* desde el propio texto de la representación, un paso más respecto al resto de las obras, lo que encuentra su antecedente literario directo en el *Malone meurt* de Beckett (1951): «Yo, por ejemplo, no estoy presente. Estoy ausente. Mi discurso es mi ausencia porque la verdad es impronunciable» (p. 83). De igual manera, la *misología* la conduce a devaluar la ficción en aras del solipsismo, «esta vuelta sin cesar a mí misma demuestra la insuficiencia de la palabra» (p. 84).

Recoge la descripción del rechazo amoroso y la amplía respecto a las precedentes para denunciar que la palabra «a veces provoca exterminio», defendiendo su utilización como automartirio:

Alguien dijo, puedo vivir perfectamente sin ti, y también dijo, de alguna manera tendrás que encauzar toda esa pasión, y también dijo, voy a vomitar, y apartó la cara, apartó su boca, y provocó el exterminio, y al día siguiente pasó de largo, y yo no podía soportarme, no podía transformarme en otra cosa mejor, solo en cosa exterminada y me puse a escribir *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*.

Cuenta que este proceso le llevó a aumentar su *disfunción ejecutiva* en dirección al sadomasoquismo, con el que busca lograr la *gnosis*: «empecé a sentir una falta absoluta de interés por el placer y un fanatismo compulsivo por el dolor».

MOVIMIENTO XXXVI (pp. 85-86)

B. *La irresponsabilidad del Yo frente al entorno*. Presenta al gremio de artistas como «egocéntrico [...] desesperadamente» (p. 85) que trata de plasmar el *ideal* por lo que «a cambio [...] exigimos el reconocimiento», y los compara con los políticos, «la ralea de salvadores sociales, que exigen el jodido reconocimiento por defender una causa justa», con lo que iguala ambos oficios para negarles su capacidad de incidir en un *entorno* imposible de mejorar dado el *axioma apocalíptico* que plantea opera en él, junto a la fe liddelliana en la *misología* que invalida cualquier sentido de *responsabilidad*: «Desesperados y Salvadores, todos iguales. Mediocres». Liddell se aplica el filtro, pero se exalta en tanto que *testigo de la Verdad*, al poseer la «consciencia de fracaso», la que niega toda posibilidad de *perspectiva vital* en el *entorno* “apocalíptico”, al que acusa de «una crueldad innecesaria [...] se vuelven locos por el daño moral». Por la *agresión* que ejerce el *entorno*, ve justificada su violencia artística: «segregando veneno como yo segrego palabras. Ellos y yo somos tan dañinos como repugnantes». Su teatro queda como otra rama de la *filosofía del*

gánster: «yo quisiera ser [...] más fétida y tener más lenguas para causarles un daño moral abominable, un daño del que no se pudieran recuperar jamás» (p. 86).

La segunda fase de su *estrategia* estriba en que su obra a la que califica como «el insulto de los resentidos» fracase (*i.e.*, cumpla su objetivo) y se vuelva contra ella misma, por lo que «en el fondo nos insultamos a nosotros mismos». Con ello, su *ceremonia de martirio* lograría convertir en culpables a todos aquellos que ella afirma que la persiguen: «matarme por toda esa gente a la que odio y que me odia [...] Busco la aniquilación».

Este diagnóstico exacerbado del *entorno* le lleva a establecer el *axioma apocalíptico*, «pedófilos de mierda». Concluye girando hacia el *estribillo de rechazo*.

MOVIMIENTO XXXVII (pp. 86-90)

A. *Meta-Arte*. Defiende la *misología*, ya que «me puse a escribir *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* para demostrar la insuficiencia de la palabra», y el *esencialismo* artístico, «La definición de las palabras es la única certeza [...] No se debería haber escrito otra cosa que diccionarios. Y los libros ya escritos deberíamos leerlos como diccionarios también».

Prosigue con una metáfora *surrealista* de corte escatológico, explicativa de *estribillo de rechazo*. En resumen, la *tensión* que le genera la interacción con el *entorno*, le hace reaccionar con una obra artística *esencialista* que no ofrece otra *perspectiva vital* que la destrucción:

oriné sobre los diccionarios y engordaron como panes ácidos [...] salieron volando por la puerta, se metieron en el horno y ardieron y ardió la casa entera, pero yo seguí escribiendo *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* [...] y el techo quemado se derrumbaba sobre el matadero de mi cráneo, y los diccionarios del mundo explotaban (p. 87).

Aplica la *misología* sobre sí misma en relación con su obra, «escribir no me ha vuelto mejor ni peor persona, no ha mitigado el dolor [...] y sigo viviendo sin [...] muchas ganas de vivir», con lo que además justifica la *irresponsabilidad*, «daría igual una cosa que otra, decir esto o aquello», y amplía el planteamiento al identificarse con una rata a la que le da igual las patas con las que viva porque «su sentido de la vida no cambia». El ser humano se animaliza para volver a quedar como *materia putrefacta*.

Le sigue una digresión *surrealista* de carácter hipnagógico en la que pensando en el alcohol, «No bebo, tan solo pienso. Soy una bebedora mental», unifica simbólicamente su *ideología*. Se observa a sí misma como una rata que camina sobre el techo, animal agresivo y marginal, para transformarse en «una cara de niño que se deforma, es el bebé al que le explico *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*» (p. 88), con lo que se identifica con un ser indefenso y agredido por el *entorno*, pero incapaz de trazar una *estrategia* adecuada para su *perspectiva vital* a causa de su *disfunción ejecutiva*, simbolizada en el alcohol, «y yo vomito de tanto pensar en el alcohol, salgo a la calle, mareada, y le pregunto a la gente, ¿por qué no me quieres?». Así, el rechazo es realimentado, «y la gente dice, podemos vivir perfectamente sin ti, lo dicen gritando, escupiendo». Finalmente, ella se protege en la *marginación*, «Y yo sigo pensando en el alcohol para distraerme porque no quiero pensar en *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*».

Retoma el *estribillo de rechazo* y prosigue la digresión con que, tras la visión del bebé en el techo, se duerme «debajo ese libro-nada, de palabras insuficientes [...] y me orino encima», metáfora de su obra artística como deshecho de su organismo cuyo producto deviene la *nada heideggeriana*.

Añade una oda al *irracionalismo* exaltando el amor pasional, «y me enamoro con locura una y otra vez, y me fabrico un collar con estatuas de la libertad», y la *negación* de los *valores fundacionales* de la contemporaneidad (Berenguer, 2007: 6). Manteniendo su particular significado del Amor, vincula su obra, metáfora de ella misma, con su entrega para el martirio: el libro queda colocado «allí donde me pueden romper las bragas y meterme el cuello de la botella [...] allí pueden violarme y reventarme a patadas». Identifica la posición del «libro», su éxito, su resultado –la *nada*–, con obras de literatura de primer orden, como ya hiciera en *Haematuria* (p. 35): «Todo eso pasa debajo de un libro [...] de Dante y de Shakespeare y de Cervantes, debajo de Faulkner y de Beckett y de Brecht, debajo de Esquilo, Melville, Flaubert y Tolstoi». La suma de su *dialéctica* iguala todas las obras artísticas en la *nada*.

De una digresión hipnagógica, cae finalmente en un sueño total desde donde expone la *estrategia del exceso* con todo su despliegue *idealista*. «Sueño que fabrico un hombre

con palabras», símbolo del perfecto *agresor* que lograra vengarse del *entorno* haciéndole «gritar de dolor y gemir y hundirse las uñas en el pecho» pero, sobre todo, que lo deje «sin capacidad para reflexionar», *i.e.*, con toda crítica *racional* neutralizada como soñó Platón, «esta fábrica de hombres [...] que desata los terrores, que paraliza la reflexión» (p. 89).

Corta el sueño para recordar el «fracaso» de no haber «sido capaz de fabricar» un artefacto artístico que cumpla tal objetivo *ideal*, por lo que pasa a describir los personajes creados por ella para la SEGUNDA PARTE. Estos resultan similares a los de sus anteriores obras de ficción, «pobres criaturas deficientes» (p. 90) que la autora genera como arquetipos de sus *motivos* y *estrategias*: el automartirio y una entrega sexual violenta y escatológica: «ponerme una pistola en la cara, un cuchillo en las venas, por ellos, [...] no dormir, no comer [...] desvestirme como una puta [...] por ellos masturbarme por las noches», acciones que sintetiza bajo el concepto «amor», para usar el *método hegeliano* y concluir que la *gnosis* de lo bello y eterno se alcanza mediante los opuestos: «porque a través del amor podemos conocer mejor los odios del hombre», abriendo la veda a la *filosofía del gánster*: «Cuánto se parece el amor al exterminio, al proyecto de mi aniquilación».

MOVIMIENTO XXXVIII (pp. 90-92)

C. *El Antihumanitarismo*. Aplica su tesis a lo personal, tomando la metáfora de «Frankenstein» con el objeto de justificar su relación de *agresión* hacia el *entorno*: «Si no me aman haré todo lo posible para que sientan miedo». Esta *negación* del *entorno*, al que simboliza en la 3ª persona aludida en el *estribillo de rechazo*, deviene la razón de ataque a la maternidad, en tanto, que *negación* de la especie humana: «Si no soy amada por él no puedo sentir amor por los bebés» (p. 91). Al mismo tiempo, con esta actitud busca una respuesta violenta del *entorno* que, así, le otorgue el *status* de *mártir* que ansía: «que me liquiden o sacaré a todos sus hijos de las cunas y los devoraré». Siguiendo la misma pauta, como en las anteriores veces, prosigue con la correspondiente autocritica irónica, «¿A quién voy a asustar? Se reirán de mí», que reafirma su *martirio*, «Mi desesperación triunfa [...] dejo que las moscas se posen sobre mis pupas y las infecten, si no soy amada por él».

Desarrolla otra reflexión *dialéctica* que ejemplifica con la máxima de que «En el borde de la nada se respira el hedor de la vida». Bajo dicha doctrina extiende su ansia de *mártir* a los propios personajes, «Ni siquiera ellos me aman» (p. 92) ya que proceden de «tanto dolor y tanto odio» (p. 91) que les hace actuar contra su creadora, metáfora psicológica que incentiva su *disfunción ejecutiva* y la conduce hacia deseos suicidas, «mi carne, la triturarán con sus encías podridas» (p. 92).

La *antítesis* se plantea con la *identificación* con sus personajes «deficientes [...] incompletos, lombrices humanas [...] mordidas por ratas [...] resentidos, vulgares, mediocres», unidos todos en una *disfunción ejecutiva* capaz de respuestas *disidentes* hacia el *entorno* –la *marginación*– en contraposición con los *integrados* que la rechazaron, «que me dijeron puedo vivir perfectamente sin ti» (p. 92).

Así *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* resulta la *síntesis*, el artefacto soñado que agrede al *entorno* y le acerca al *martirio* deseado. Finaliza jugando a devaluar su reflexión mediante la exposición de su deseo de haber escrito «otra cosa, lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno», acción que, sin embargo, al haber aplicado el *método dialéctico*, iguala los opuestos y coloca su obra en el opuesto contrario. Toda crítica ha quedado anulada por el *dogmatismo invulnerable*.

MOVIMIENTO XXXIX (pp. 93-9)

A. *Meta-Arte*. Recoge la *misología* que impone para toda literatura para desarrollar una apología de la *nada heideggeriana*, aplicada a la biografía del escritor. Comienza jugando con la sintaxis, «Debería haberme quedado quieta, a punto de. En ese estado, en esa acción voy a. Voy a escribir, ese momento» (p. 93), para continuar con una descripción del *entorno* inmediato del escritor instantes antes de formalizar su obra, «escritor con pared, con silla [...] o con vaso y cigarro», y de los *motivos* que le han hecho reaccionar, «enamorado, escritor suicida, escritor loco». En todo este rodeo, introduce lo escatológico, «escritor con ganas de mear» y sexual, «pero masturbándose, ¿en qué piensa un escritor cuando se masturba?», inmediatamente seguido del elemento de la maternidad, «El escritor sin poemas se alimenta de papilla para bebés», subrayando el *Antihumanitarismo*. Queda un Paísaje del escritor que «sin escribir una sola palabra» se mantiene en lo inefable, acorde con la *nada* a

la que simboliza con una página en blanco: «con la sombra blanca, en ese estado, en esa acción, en ese momento plano, liso, blanquísimo» (p. 94).

La apología culmina con la aceptación de su fracaso al decidirse a escribir, aunque perjudique su vida, «Ahora los hombres de *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* no me estarían esperando en el borde de mi muerte», ya que ha conseguido al menos despojar su escritura de «personajes» en aras de «Lo asquerosamente confesional», premisa de la obra, aclarando que Nubila es su «gemela patética», su alter-ego.

Justifica el uso de las palabras como herramienta de *agresión* hacia lo humano, «por el asco que sentimos los unos a los otros», imponiendo el a priori del *Antihumanitarismo* como *naturaleza* del ser humano. Ejemplifica su deseo de lograr la mayor efectividad en esa *agresión* con una metáfora en la que la llegada de «una demencia, como una plaga de murciélagos» conseguiría una *marginación* absoluta del *entorno*, una ruptura total que permitiera alcanzar aquel lenguaje *ideal* con el que «hablar y amar serían la misma cosa», como en el *Teatro y la Peste* de Artaud.

Con otra metáfora, redefine la *estrategia del exceso*. Plantea «las palabras» como un cuerpo al que desearía meter «en la bañera» y cortar para desangrarlo, igualando este *cuerpo-palabra* con «los tullidos [...] seres incompletos [...] hombres deficientes, mi pobre Nubila Wahlheim deficiente» (p. 95), individuos de la *marginación* con *disfunción ejecutiva* a los que Liddell exalta a la vez que se identifica completamente con ellos, presentando a Nubila como alter ego.

A este desangrarse, símbolo de lo confesional, lo «mezclaría» con «cabezas de gallinas», elementos escatológicos con los que atrancaría «las cañerías», *i.e.*, colapsando el *espacio* como «Una montaña de cabezas cortadas», eco de la escenografía de *El Matrimonio Palavrakis* y símbolo de toda su plástica. Estos elementos se cohesionan por la *tensión* que su *Yo* acusa del *entorno* y que la *dialéctica* ha estado planteando como *amor=odio*: «y yo atrancando las cañerías con cabezas de gallina, como se atrancan las arterias de resentimiento [...] la bañera rebosa [...] de Nubila Wahlheim y gallinas muertas».

Finalmente, se produce la *agresión* física, «Arrojo los cuerpos de las gallinas por el balcón, intento darle a la gente a la cara, reventarles las narices con mis gallinas muertas.». En toda esta formalización artística, Liddell asume y evidencia la naturaleza biográfica de su obra, «No me desnudo, no hace falta, por dentro estoy desnuda [...] me baño en la sangre de Nubila [...] a punto siempre de [...] explotar». Al mismo tiempo, se defiende de las dos críticas básicas hacia su *ideología* poniendo las preguntas en boca de las gallinas muertas. Frente a la cuestión del porqué no usa la *agresión* física directa o el terrorismo, acepta su inferioridad: «No puedo, los hombres me atrancan las arterias [...]». Y la falta de *perspectiva vital* la utiliza para justificar su martirio como medio de ampliarla frente al *entorno* represor, «Y yo cojo la maquinilla [...] y me hago cortes [...] y hombres que me atrancaban las arterias salen despedidos por la presión de la sangre» pero en el que «nadie muere» porque, acorde con su filosofía *irracionalista*, requiere del *exceso* de los opuestos, «corromperse de placer y de dolor [...] un deseo desquiciado, aniquilador, desquiciante» (p. 96) para alcanzar la *gnosis*.

Amplía esta digresión subrayando su *Antihumanitarismo*, «la sangre alcanza el balcón, LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM chorrea hacia abajo manchando la cara de los niños y de los bebés», para finalmente regresar al principio, «y los hombres vuelven a meterse en mis arterias», al continuo proceso de martirio, «las gallinas recuperan su cuerpo». Este reinicio queda señalado por el *estribillo de rechazo*.

Sorprende acusando por primera vez el peso de lo ya acontecido, «No puedo seguir», y acepta su fracaso en el intento de incidir en el *entorno*, «La escalofriante incapacidad para explicar LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM a un bebé». A ello le suma la *misología* respecto a la literatura como método para la *gnosis* añorada, a la vez que la contrapone con el *nominalismo* para desvirtuarlo:

UN HOMBRE NO PUEDE SER EXPLICADO/ PERO UNA ENFERMERA SÍ PUEDE SER EXPLICADA.

¿Qué soy yo? Además de persona, ¿qué soy? ¿Qué es lo que puede ser explicado en mí? (p. 97).

Simultáneamente poetiza su *disfunción ejecutiva*, «CRECE UNA PLACENTA SOBRE MI CABEZA [...] DE FURIA Y DE PATADAS» (p. 96) y coloca al *entorno*

como agresor, «LA ENFERMERA ME INTRODUCE UNA PASTILLA REDONDA Y BLANCA POR LA VAGINA [...] TIENE LA CARA LLENA DE ARRUGAS Y PUPAS / PERO SU UNIFORME ES BLANCO, LIMPIO Y LISO» (p. 97), todo unido al estribillo de rechazo para culminar una suerte de poema surrealista, escatológico y sadomasoquista que incorpora todos los *motivos* anteriores.

Enlaza con otra metáfora sobre el rechazo amoroso que le sirve para introducir el *espacio hipotético* de la SEGUNDA PARTE, la granja, en la que se animaliza identificándose con «los cerdos, las vacas, las ovejas», animales «que no son amados» y, por tanto, no aprecian su vida, en referencia al trato que recibe el ganado en las granjas industriales que, a la vez, simboliza el *sistema* al que acusa de su *disfunción ejecutiva*, «siempre están enfermos, hundidos en la melancolía [...] Da igual si están sanos o enfermos» y que lleva tanto a las reses como a ella a «No mueren a la primera», *i.e.*, padecen el *martirio*. Con ello, teoriza sobre lo que será de fundamental para su obra inmediata, la *solidaridad negativa*, la identificación de la autora con todo grupo o individuo que padece *marginación* social, con el fin de ganarse los sentimientos humanitarios del *receptor* (*vid.* Cap. V. 4.5).

Tras ello, introduce los *antecedentes* de la SEGUNDA PARTE. Nubila, una adolescente, edad de pasión e *irresponsabilidad*, de *irracionalismo*, «salió a refugiarse a los corrales» (p. 98), a causa de un rechazo amoroso y «su cuerpecito de 13 años acabó aplastado por montañas de animales muertos [...] enferma de amor y de sexo, cubierta con los excrementos de los animales [...] con un disparo en la nuca», metáfora de los *motivos* y *estrategias* de la autora ya expuestos. Sin embargo, al haber sido sacrificada, alcanzará la *gnosis* de la *nada* y, en consecuencia, el grado de *heroína*. Dentro de esta situación, desarrolla una imagen «macabra», en la que fetos de animales que «abortan mientras mueren» inundan el suelo, cuando un «cordero recién parido», símbolo de la expiación religiosa, «busca una teta donde sobrevivir y encuentra los pechos de Nubila [...] a ese bebé le explico LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM», estableciendo un Apocalipsis circular, «Pobre corderito sin teta. / Pobre Nubila sin amante», consecuencia del *axioma apocalíptico* al que acusa de generar todos los problemas: «y se le echó la culpa de una epidemia sobre la tierra».

Ante esta ausencia de *perspectiva vital*, advierte al *entorno* del peligro que ella supone, «Alejaos de mí», a causa, tanto del “amor” extremo que ofrece, «puedo ir a desangrarme a la puerta de vuestras casas [...] os amaré toda la vida» (p. 99), como de las acciones de “odio” que ejecuta tras ser rechazada, «si no os alejáis llenaré una marmita con aceite de obispo y os coceré en ella [...] os merecéis un final cruel [...] porque sois corderos y me comeré vuestros tendones». Sin embargo, este «Alejaos», fuera de suponer una autocrítica, deviene autoelogio según la *dialéctica hegeliana* que practica. Con esta autocrítica / autoelogio, retoma la máxima *idealista platónica* de «yo quiero escribir lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno, pero escribo *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* [...] esta mísera carroña confesional», usándola como *antítesis* a *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*, lo que en coherencia significa igualar su «mísera carroña confesional [...] la mierda de artista» y sus receptores de «piel de buitres [...] los devoradores de mierda» con lo «eterno» y unos hipotéticos *receptores* educados según el *Ideal*, por lo que requiere aumentar hasta el límite la desvalorización de su obra: «Aquí tenéis mis grandes confesiones, insignificantes todas, mi yo, mi narcisismo, mi soberbia, mi yo».

MOVIMIENTO XLI (pp. 99-101)

A. *Meta-Arte*. Colocando a un lado la ficción y al otro la confesión, traza la *síntesis* con *idealización* de su *Yo Individual*, i.e., su existencia fuera de lo *real*, «Entonces yo, ¿he dejado de ser real? ¿Soy ahora un personaje de ficción?», y, por tanto, del *entorno* agresor, «¿Aquél que dijo puedo vivir perfectamente sin ti, es ahora un personaje de ficción?», *misología* absoluta con la que justifica su acercamiento a la *nada heideggeriana*, «Escribir me aleja de la permanencia, me vuelve fugaz, [...] ninguna palabra parece dejar impronta [...] la palabra hueca que nada indica» (p. 100), y elimina de nuevo toda *responsabilidad*, tanto de su persona, como de la literatura: «Es inútil escribir palabras para el futuro».

Intercala un poema en el que todas las imágenes representan la expansión de una *perspectiva vital* violentamente interrumpida, «FIESTA MUERTA / PASIÓN TÓXICA [...] MUERO COMO EVA SUICIDA / INCUBO HUEVOS VACÍOS». Prosigue asumiendo que «Realmente no tengo nada, nada, nada que decir», en

coherencia con la *misología* pregonada, y que lleva su *idealismo* hacia la *mediación* de Heidegger, con lo que también niega la existencia de “lo bueno y lo bello” en consonancia con el sentido de la *nada*, lo que también exculpa su *verborragia* precedente como un *medio*:

Al final lo sentimientos son una burda combinación de palabras. Lo indecible acaba siendo una burda combinación de palabras. [...] Toda esa gente a la que odio y que me odia quiere escuchar lo indecible. Y yo me invento indecibles porque en el fondo me gustaría satisfacer todos sus deseos. (p. 101).

En este párrafo, sin embargo, se deja traslucir cierta *honestidad intelectual* respecto a todos sus juegos dialécticos y su retórica *idealista* que, únicamente, persiguen el éxito de su *Yo en tanto que Yo*.

Introduce otro poema con símbolos de su martirio, «COMO PERRO CON ESTRICNINA» y una frase en la que plantea el fracaso de su *Yo* mediante la “invención de indecibles”, ya que «nada puede satisfacer los deseos de toda esa gente», subrayando su martirio hasta el final.

Culmina con un tercer poema que invita a la estructura circular y que retoma los argumentos precedentes: «CADA TRES DÍAS MUERE UN CICLISTA [...] LA PASIÓN NO DESCANSA».

SEGUNDA PARTE: LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM [pp. 103-122]

Tras el monólogo confesional, reduce su *perspectiva radical* del teatro con un Acto único en *espacio/tiempo hipotético* y personajes. Una acotación previa dibuja una escenografía con NUBILA muerta «sobre una pequeña montaña de pollos muertos [...] y envuelta en metros y metros de tul color verde» (p. 103), en línea con el *teatro clónico* criticado en la Primera Parte.

Abre un *cántico trenético* de NUBILA en el que se define a sí misma con los *antecedentes* de todo *líder* marginal: haber sido *agredida* por el *entorno*, que simboliza con la tercera persona del *estribillo de rechazo*; padecer por ello una *disfunción*

ejecutiva que le impide relacionarse racionalmente y le lleva a establecer *estrategias* autodestructivas.

Entran HOMBRE 1 y HOMBRE 2 «con sendas gallinas atadas a la polla [...] les echan pipas a las gallinas». HOMBRE 1 narra su experiencia zoofílica con una gallina a la que además tortura, comparándolo con su experiencia con chicas adolescentes, «me la follé como si me hubiera follado a una quinceañera» (p. 104), lo que le da pie a explayarse sobre sus *juegos rituales* con gallinas, «cogí un embudo [...] y le vacié dentro una botella de alcohol [...] y le prendí fuego [...] Y un día colgamos a una de las patas [...] y teníamos que arrancarle la cabeza con la moto en marcha», todo un derroche de violencia sexual que, según la *dialéctica hegeliana* desarrollada en la Primera Parte, equivale al *amor=odio* con el que mide sus relaciones la *marginación*: «Y poníamos la picha debajo del chorro de sangre y después nos íbamos de putas [...] las tratábamos como a las gallinas». Toda la narración, sumada a la puesta en escena indicada en la acotación, eleva la *estrategia del exceso* al máximo de *agresión al receptor* hasta el momento.

Les interrumpe otra intervención de NUBILA sobre su entrega sadomasoquista hacia su amado, acorde con lo explicado en la Primera Parte, «os amaré inmensamente, porque mi pasión es degenerada» (p. 99), «Pienso en tu semen y pienso en copas donde bebérmelo» (p. 104). Tras ello, una acotación insinúa o un golpe violento del HOMBRE 1 al 2 o quizás una violación, lo que coloca al HOMBRE 1 como *líder*. Mientras sucede, y atendiendo a lo explicado en la Primera Parte, HOMBRE 1 le ordena a 2 que lea el diario de la joven NUBILA/ANGÉLICA, texto que recita la propia autora, exponiendo su disposición de entrega absoluta y desarrollando acciones sadomasoquistas al no ver sus sentimientos correspondidos: «NUBILA: Hasta que vomito en las papeleras y me masturbo en los báteres [...] Pero nada te sustituye. [...] Soy víctima de graves sufrimientos corporales» (p. 105).

Mientras ella recita, el proceso de *identificación* hace gritar al HOMBRE 1 para que 2 siga leyendo. La “pasión” de NUBILA la conduce a odiarse a sí misma y HOMBRE 2 muestra el primer síntoma de *identificación*, al recrearse en el planteamiento de «Me odio a mí misma [...] El diario. Esa mujer. Lo que dice» (p. 106). HOMBRE 1 trata de

restarle importancia, «Cosas que dicen las putas», pero HOMBRE 2, como *lacayo*, busca definir su *identidad*. «HOMBRE 2: ¿Por qué las gallinas no son pájaros?», con la consecuente respuesta que los afilia a la *marginación*: «HOMBRE 1: A las gallinas les pasa como a nosotros. Tú y yo tampoco somos hombres.».

Una acotación indica una *acción subversiva* en la que «*Los hombres cortan las alas que Nubila lleva cosidas a las paletillas [...] para freírlas*» y comérselas, al tiempo que NUBILA pronuncia una apología del martirio como instrumento de *gnosis*, «cuando crees que ya no existe un dolor más espantoso / es entonces cuando hay que profundizar en la desesperación [...] y destruirse» (p. 107).

Prosigue HOMBRE 1 con la narración de las similitudes que halla entre las mujeres y las gallinas, incrementando la violencia verbal. Plantea que ambas «se enamoran» de manera obsesiva y «mean por otro sitio» del sexual, de ahí que no logren unir el sexo con lo escatológico –valor propio de la *marginación*– como él que «Después de correrme siempre voy a mear o meo dentro de ellas, vivas o muertas». Usa a las mujeres como objetos ya que, desde su percepción, a causa de la *agresión* del *entorno* –el rechazo amoroso–, padecen una *disfunción ejecutiva* que las hace sadomasoquistas, «siempre piensan en otro más cabrón [...] y lloran, lloran muchísimo [...] piensan en un cabrón al que le gustaría llegar con un hacha y partirlas en trozos [...] y repiten su nombre mientras te las follas». Plantea que este rechazo y su *disfunción ejecutiva* elimina, por tanto, cualquier *responsabilidad* moral al agredirlas, ya que «no las quiere nadie, nadie, qué más da, vivas o muertas».

El siguiente cántico de NUBILA confirma, mediante imágenes poéticas, el planteamiento de HOMBRE 1, *i.e.*, el “amor” entendido de manera *radical* y *esencialista*, «mi único pensamiento, que eres tú»; y su *disfunción ejecutiva*, «Soy como los perros rabiosos cuando los matan de un disparo, / que mueren sin comprender» (p. 109), detectada por el *entorno*, «Alguien ha dicho que tengo la mirada ahorcada».

Ella misma se identifica con otros *marginales*, «Me abonan los excrementos de los fracasados», *filiación* que le conduce a una percepción *dualista*, «Nada es mío, nada me pertenece, / salvo el pensamiento y el malestar que me produce el pensamiento [...] estoy fuera de la vida, / pero dentro de mi pensamiento» (p. 110), en línea con la

exaltación de la *nada heideggeriana* y el *idealismo platónico*. Mientras ella es «uno más de tus desperdicios», el amado es visto como lo opuesto, «Seas lo que seas perteneces a lo bello». De acuerdo con lo expuesto en la Primera Parte, ambos quedarían igualados al ser opuestos.

El HOMBRE 2 se sorprende al descubrir que el análisis del diario de NUBILA coincide con los *antecedentes* del HOMBRE 1 y al releer algunos párrafos da síntomas de *identificación*: «HOMBRE 2: Dice, la soledad y lo insoportable [...] Porque me abonan los excrementos de los fracasados [...] He perdido la forma humana». HOMBRE 1 intenta rechazar la *identificación* con el argumento simbólico de que «yo me alimento de carne y ya nadie se alimenta de carne», *i.e.*, la “carne” identificada con la pasión *radical* propuesta por la filosofía *irracionalista* vs. un *entorno* planteado como un *espacio imaginario* de ciencia ficción de una sociedad represivamente aséptica similar a la que planteará en la obra futura *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007b)–. Así, HOMBRE 1 dibuja con desprecio a los *integrados* «porque dicen que son hombres [...] que desean un mundo mejor, hijos de puta, un mundo mejor», en clara *misología* consecuente que lleva a aplicar que «yo no deseo un mundo mejor», dado que para ellos es imposible, acorde con la *filosofía del gánster*.

Para rematar su *antítesis*, arguye el radicalismo de su *ideología* “carnívora” que busca el automartirio, «y mi carne debe servir de alimento, puedo devorarme a mí mismo» frente a una NUBILA aún vista como *integrada*. HOMBRE 2 ratifica la misma “pasión” en NUBILA, «Ella dice, me devoro» (p. 111), y amplía la lectura del diario para encontrar una exposición idéntica a la *ideología* de HOMBRE 1 pero con mayor contundencia: «Un amor así, solitario, estancado, / que gira sobre sí mismo, / sólo puede dar origen al canibalismo [...] No deseo un mundo mejor».

HOMBRE 1 pasa a *identificarse* con NUBILA bajo el eco de la palabra «asco» que repite tras cada intervención de HOMBRE 2, a modo de *coda* del *canto trenético* de NUBILA en el que se amplía la *ideología* de su víctima. En este escrito, se aplica el método *dialéctico* para justificar la *filosofía del gánster*, «Esta obsesión malsana por ti, que eres lo bello, / me inclina constantemente hacia lo opuesto, hacia lo pútrido [...] No hay término medio» (p. 112), y, en consecuencia, vincula el sexo (=Amor) con lo

escatológico y violento, «Quiero reducir el sexo a un intercambio de mocos», y promueve la *subversión* como técnica para afianzar el proyecto totalitario *marginal*: «Necesito un acontecimiento fatídico que me devuelva al presente. ¿Matar? ¿Matar? ¿Es eso?».

HOMBRE 1 mantiene cierta resistencia a la filiación con su víctima, restándole importancia a la *filosofía oracular* de NUBILA mediante la *misología*, «¿Y qué importa si dice lo mismo? [...] A nadie le importa por qué decimos las cosas».

Continúa el *cántico trenético*, esta vez por la propia NUBILA que suma imágenes de su automartirio, incluido compararse con Jesucristo, si bien pasado por la *misología* en un martirio carente de sentido: «Esta lluvia, este amor insoportable, / Este amor de Cristo idiota» (p. 113). Subvierte los símbolos sagrados del Cristianismo para llevarlos a lo sexual y escatológico, al tiempo que traspone a los cristianos en individuos propios de la *marginación*:

Llevo pan mojado y semen de tullidos en las manos. / Pan y semen en las manos. / Podría organizar con estas dos cosas la eucaristía de la derrota. / Seríamos multitud. / Y todos enfermos, y todos rotos (p. 114).

HOMBRE 2 parafrasea el diario y progresa en su identificación con NUBILA. Él también fue rechazado hasta el punto de hacer propias las afirmaciones de NUBILA, «me voy a volver malo [...] loco [...] y todo por lo mismo, todo por él». Esto también afecta a HOMBRE 1 llevándolo a una regresión, narrada en presente, sobre el origen de su relación con las gallinas. En su infancia, diversos accidentes con pollitos, sus amadas mascotas, le mostraron la crueldad aleatoria de su propia madre cuando «vuelve a meter las tripas dentro y lo cose y el pollo sigue viviendo, vomitando, un par de días más», anécdota que le llevó a la asunción del *axioma apocalíptico* y a un sentido de la *naturaleza* humana como criminal.

La lectura de HOMBRE 2 corta la regresión de HOMBRE 1, que trata de impedir que continúe leyendo, sin embargo, HOMBRE 2 ya está completamente *afiliado* al proyecto *ideológico* de NUBILA: martirizarse para lograr el éxito del Yo frente al amado que le rechaza (pareja, madre, *entorno*), «¿Cuánta sangre necesita tu compasión? [...] Ella siente lo que yo siento. Quiero que sepas lo que siento. Quiero que lo sepan todos. [...] Quiero sentir. Quiero que sepas lo que siento» (p. 115).

HOMBRE 1 trata de neutralizar la confesión de HOMBRE 2 con idéntica *antítesis* a la practicada por Liddell en la Primera Parte, la devaluación: «Tus sentimientos repugnantes. No me interesan». HOMBRE 2 se defiende con la *identificación* en los *motivos* y *estrategias* de NUBILA: «Ella dice las cosas que tú dices. ¿Qué sientes?». NUBILA toma la palabra y rompe la coherencia *realista* cuando ambos hombres asumen que es la propia NUBILA muerta quien habla, lo que convence cada vez más al *líder*, «HOMBRE 1: ¡Deja ya ese diario!» (p. 116).

NUBILA incrementa las imágenes poéticas en torno a su objetivo de automartirio por el rechazo recibido, con lo que genera un *juego ritual* entre los Hombres, un enfrentamiento sobre quién posee el dolor más «duro», HOMBRE 1 o NUBILA. Antes del enfrentamiento, NUBILA había avisado sobre la dirección de su *reacción*, «Quiero otra sangre. La sangre de otros» y ahora HOMBRE 1 interviene con un discurso que condensa la *filosofía del gánster* desplegada en la Primera Parte y se sirve de nuevo *motivos religiosos subvertidos*:

Quiero abandonarme al mal. Quiero comprometerme con lo satánico [...] y propagar una epidemia inextinguible entre los hombres. Sería maravillosos verles doblados sobre las tumbas de sus hijos, sería un gran espectáculo asistir a la infelicidad absoluta del mundo. Ansío desesperadamente un sufrimiento general. Si todo quedara arrasado. (p. 117).

Es importante recordar que, según la *dialéctica hegeliana* de la Primera Parte, el Mal posee idéntico valor al Bien y lo importante es *borrar todo el Lienzo* al no ser acorde con el *Ideal* dictado por el *líder* marginal, de ahí el deseo de «Ver calcinada la inteligencia», lo *racional*. Finalmente HOMBRE 2 ratifica la *identificación* de ambos con el proyecto *marginal* de NUBILA: «¿Lo ves? Ella dice las cosas que tú dices. Ella dice las cosas que yo digo. Somos igual que ella».

Asumido esto, NUBILA prosigue en su *cántico trenético* con otra metáfora que exalta su calidad de mártir, «unos zapatos pequeños para redimirme», consecuencia de su *disfunción ejecutiva*, «He elegido estos zapatos para sufrir del mismo modo que te he elegido a ti para sufrir», lo que deja en evidencia la *solidaridad negativa* de su *estrategia artística*, que sólo apunta a lo *transindividual* en tanto que favorezca al éxito de su *Yo Individual*, «No puedo sufrir por las desgracias del mundo, sólo puedo sufrir por esos zapatos y por ti». Del interior de estos zapatos, símbolo de la consciencia de su

Yo Individual, salen «cucarachas» (p. 118), imagen de su obra artística. Entre tanto, en el *espacio real*, los HOMBRES «*andan con zapatos de tacón entre las gallinas*» (p. 117).

El HOMBRE 1, ya *afiliado*, reacciona narrando en otra regresión su *trauma temprano*. En su infancia, un «soldado» (p. 118) lo «ataba a la silla y me obligaba a mirar» mientras «se follaba a mi madre [...] a cuatro patas» y ella «le decía al soldado, te quiero». HOMBRE 1 vomitaba y sufría, con lo que, como represalia, padecía que después su madre le maltratara con virulencia y el soldado se riera de él «con la polla fuera [...] de la boca de mi madre». Cuando el soldado decidió abandonar a la madre, usó la forma de *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* que sintetiza sus *motivos extrínsecos* (vid. Cap. V. 3.1.), «puedo vivir perfectamente sin ti», generando el deseo de martirio en ella. El soldado respondió maltratando a madre e hijo y recurriendo a la segunda frase de *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* referida a la *estrategia artística* resultante: «de alguna manera tendrás que encauzar toda esa pasión».

La madre, finalmente, tras culpar y maltratar al niño por el rechazo amoroso, se ahorcó, provocando que el niño creciera solo hasta su unión con HOMBRE 2, en pleno intento de suicidio. Culmina con una *coda* de NUBILA que reivindica su búsqueda *idealista*, «tener algo bello» (p. 119).

Una acotación señala la segunda acción *escatológica* en el *espacio/tiempo real*: «Los hombres cubren el cuerpo desnudo de NUBILA con pollitos vivos», mientras NUBILA lee la última parte de su *canto trenético*.

Llevando al *exceso* el martirio lapidario de San Esteban, NUBILA se recrea con alcanzarlo por manos de niños, «quiero que los hijos que no he tenido me rediman» y que después «vengan los niños a despedazarme», lo que justifica con sus *motivos* y *estrategias* para “conmover” al *entorno* (el amado, la madre) «en este cuerpo que no ha sido capaz de conmoverte [...] Quiero morir de la forma más indigna porque he sido indigna de tu amor». Por otro lado, al no conseguir *el éxito de su Yo*, concluye con el opuesto, «que no valgo nada», lo que para la *ceremonia de martirio* supone otro paso hacia la *gnosis* de “lo bueno y lo bello”.

Finaliza con un *diálogo trenético* entre los tres personajes en el que se desvelan los *antecedentes* de relación entre HOMBRE 1 y 2 y el significado de la *gnosis* que, durante toda la obra, se ha perseguido. Ésta se entiende como una superación del *mundo de los sentidos* hacia la *nada heideggeriana*.

HOMBRE 1 interroga a 2 sobre su posición física, «HOMBRE 1: ¿Por qué estás en el aire?» (p. 120) y HOMBRE 2, poco a poco, va haciéndole entender que se ha *afiliado* al proyecto de NUBILA totalmente: la *nada*. Ante la incomprensión, HOMBRE 1 le interroga sobre su naturaleza actual:

HOMBRE 1: ¿Eres un hombre?

HOMBRE 2: No, ya no soy un hombre.

HOMBRE 1: ¿Entonces qué eres?

HOMBRE 2: Nada.

HOMBRE 1 aún no comprende el significado místico de lo que ocurre y para desvelarlo agrade a HOMBRE 2 que ya no reacciona, al haber trascendido del *mundo de los sentidos* hacia el *Ideal*: «HOMBRE 1: ¿Por qué no te defiendes?» (p. 121). Esto da pie a que HOMBRE 1 recuerde los *antecedentes* de su *Yo* y su *filiación* con HOMBRE 2. Al igual que el resto de *marginados*, padeció un rechazo amoroso (*trauma temprano*): «HOMBRE 2: Cuando pienso en ti soy incapaz de defenderme», además de haber sufrido vejaciones idénticas a las de HOMBRE 1, con la diferencia de que fue el HOMBRE 1 quien cortó el cuello al padre de HOMBRE 2, al tiempo que salvó la vida al *lacayo* mientras se ahorcaba en presencia paterna. Con ello, se creó el *módulo marginal* que tiene a HOMBRE 1 como *líder* al ser él quien lo *formalizó* con esta *ceremonia de martirio*: «HOMBRE 1: Cuando me vio se orinó encima [...] Me costó cortar la cuerda y su cuello al mismo tiempo [...] Todavía hay sangre de tu padre en mis zapatos [...] Me lo debes.» (p. 122).

Sin embargo, HOMBRE 2, ya ha adquirido la *gnosis* –como NUBILA– y trata de hacerle entender su vida actual, ya sin *mediación* alguna, sin *espacio/tiempo* ni *perspectiva vital*. Le afirma: «HOMBRE 2: Yo soy la catástrofe y la maldición» en primera persona, por tanto, no como *potencia*, a la manera en que se persigue en la Primera Parte, sino ya como *acto* realizado.

Camino de la *anagnórisis*, HOMBRE 1 insiste en ahondar en la naturaleza de HOMBRE 2, «¿Por qué estás en el aire?» y éste le amplía el sentido: «No sé si quiero estar vivo o muerto», indefinición propia de la *nada heideggeriana*. Con ello, HOMBRE 1 alcanza al fin su *anagnórisis* y toma el camino del suicidio con una última intervención eco del *estribillo de rechazo*: «Los que no son amados».

Esta intervención es rota por NUBILA para aclarar que no son los personajes ficticios, sino ella quien ha alcanzado la *gnosis* con la *ceremonia de martirio* que ha supuesto la obra: «NUBILA: Pero era yo la que no era amada».

Termina la Segunda Parte con el final del diario de NUBILA que, al igual que en la Primera Parte, conduce a un planteamiento circular que regresa al inicio de la *ceremonia de martirio*: «NUBILA: Son dos. No les conozco. Me han llevado a un gallinero. Me van a matar. Amor, amor mío».

EPÍLOGO DE LA MEDICACIÓN [p. 123]

Se trasciende el *tiempo/espacio real* de la representación con otra acotación de carácter informativo en la que se indica que, tras un fuerte tratamiento psiquiátrico, sufrido por la autora tras «la redacción de esta obra», volvió a relacionarse con el *entorno*, «sus amigos con cabeza de hombre y cuerpo de serpiente», mantuvo su *disfunción ejecutiva* con tendencias destructivas, «suplicó que le inyectaran [...] el esperma de sus amantes», y siguió *identificándose* y viviendo en un *módulo marginal*, «se casó con un enano. / Y el techo se caía», incidiendo en la circularidad de la obra y de toda la filosofía *idealista* desplegada.

IV. 6.3. LOS PERSONAJES

Dos años más tarde de escribir *MNPLEDNWYE*, Liddell comentará la influencia de Samuel Beckett en su *negación* del personaje (Liddell, 2005b: 74). Es *El Innombrable* (Beckett, 1978) en la obra en la que el irlandés logra y expone lo que será un nuevo *paradigma* en la literatura: la eliminación del personaje con el fin de explorar los límites de la consciencia del *Yo Individual*. En palabras de Salman Rushdie,

To remember not only what happened, the long confused emotion, but also what has no happened, the thing of which no human being has a living memory, because the think itself is

memory's end is to assert life's primacy over death, for memory is the tool by which the living know and forget and understand and misunderstand themselves, so what tool could be better to wield, like a weapon, against death, knowing it will be inadequate, knowing the inexorability, knowing and not giving in, or not yet, no quite yet, not before a few more words have being spoken, not until memory has spoken, as the artist, Beckett as much as Nabokov, requires and commands. (Rushdie en Beckett, 2006: xii).

Esta ruptura con el personaje de ficción es introducida meta-literariamente por Beckett:

No me engañan esos Murphy, Molloy y Malone. Me hicieron perder el tiempo, trabajar inútilmente, dejándome hablar de ellos cuando era menester hablar solamente de mí, al objeto de poder callarme. (Beckett, 1978: 398).

De manera similar, Liddell incluye la premisa de ruptura con los *personajes de ficción* como *motivo* de la propia obra:

A partir de ahora ausencia total de personajes, lo asquerosamente confesional, solamente. (p. 94).

LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM no permite el desarrollo psicológico de los personajes. Su expresividad es plana y directa, sin ambigüedad (p. 57).

Del 15 al 17 de julio de 2002, tiempo de creación de *MNPLEDNWYE*, Liddell presentó una ponencia en el III Encuentro Internacional de Dramaturgia de Valldigna⁴⁴, *Llaga de nueve agujeros*, en donde expuso su *ars poética*:

La servidumbre de ser hombres que hablamos de otros hombres. Unos pobres seres humillados que hablan de otros pobres seres humillados, en el fondo hablamos de una sola humillación, que sensación de escupitajo amasado, una redundancia triste, como una recaída, como un fallo insuperable, un padecimiento crónico originado en la palabra. Un hombre se repite en otro hombre. Me sube un chorro de mierda a las sienes. Pero sigo escribiendo, sigo hablando de los hombres, humillada. Soporto, soporto las aflicciones de la palabra. (Liddell, 2002d: 133).

Si en este párrafo se refiere a la *transindividualidad* de lo *individual*, un poco más adelante, traza la necesidad de suprimir el *personaje*, en tanto que símbolo de lo público para dar cumplimiento a su *estrategia artística* de ruptura con lo privado:

¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor? No lo sé. Según Conrad la esencia de la literatura es el descenso hacia uno mismo. No lo sé. Tal vez en la tragedia contemporánea haya que pasar de la decencia del personaje a la indecencia de la intimidad. Los personajes son siempre sociables, la imaginación es siempre sociable. Y yo siento cada vez más deseos de mostrarme como ejemplo de miseria humana, deseo que mi proyecto sea mi propia catástrofe vital. Deseo que el descenso hacia uno mismo sea absolutamente explícito. Tal vez no haya que proponer obras sino residuos de nosotros mismos. Todo es detrito. Por supuesto soportando las aflicciones de la palabra. (Liddell, 2002d: 135).

Dos años más tarde, expondrá su posición al respecto, formalizada por primera vez con NUBILA, como «una reafirmación feroz del individuo, que desembocará en la desaparición del personaje a favor de la voz del propio autor» (2005b: 69), en

⁴⁴ Vid. «Autores de 6 países asisten en La Valldigna al Encuentro de Dramaturgia» en Bono, *El País*, 13/07/02.

coherencia con su búsqueda de *éxito del Yo en tanto que Yo*. Este rechazo se justifica también con la *misología* usada para negar la *incidencia* del Arte en el *entorno*:

La experiencia individual de los personajes no se relaciona con la evolución del mundo, no, *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* queda enclaustrada, enquistada, aniquilada por un mundo personal y paroxístico, *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* se ahoga en sí misma, se acaba con ella, se destruye. (2003c: 23).

Por ello, un análisis de personajes de *MNPLEDNWYE* deviene obligatoriamente un análisis de la propia Liddell, tanto biográfico (*Vid.* Cap. IV.6.1.B.) como ideológico, a través de la Estructura Argumental y Significativa.

Por ello, la voz indeterminada de la Primera Parte puede denominarse ANGÉLICA MONSTRUO. Ella es la *protagonista, líder e ideóloga* de la *marginación*. A este grupo pertenecen, además de HOMBRE 1 y 2, aquellos arquetipos marginales en los que se apoya e identifica a la largo del discurso.

En toda la Primera Parte, también es continua la presencia de antagonistas *integrados* en el *entorno*, representados en la 3ª persona del *estribillo de rechazo*, contra quienes la *protagonista* se enfrenta en la *ceremonia de martirio*.

IV. 6.3.A. LA MARGINACIÓN

IV. 6.3.A.I. ANGÉLICA MONSTRUO

Si bien el planteamiento de la obra pretende abrirse a la esfera personal, según fuentes entrevistadas (Eguía, 2008a y b), durante 2001 y 2002, Liddell no mostró un trastorno psicológico tan grave que la apartara de la vida social como se desprende del texto. Aunque quepa la posibilidad de que lo hubiera mantenido oculto y, a pesar de lo explícito de su intención, no se puede dejar de entender la obra como un poetizar del *Yo* liddelliano:

Estos dos monólogos [refiriéndose a éste y a *Lesiones incompatibles con la vida*] tratan de la biología y la biografía de la Mujer Angélica, no del Personaje Angélica, por mucho que la palabra, tal como le inquietaba a Maeterlink y a Musil sea incapaz de expresar la verdad. Si hiciéramos caso la Mujer Angélica de los monólogos sería una ficción, no se sabe si por incompleta o por deforme. (2005b: 74).

En la Primera parte, no aparece el nombre de personaje alguno como acotación, si bien se entiende que es la explicación por parte de Liddell de lo que fuera el diario de su alter ego, Nubila, *i.e.*, ANGÉLICA MONSTRUO en atención a su propia declaración:

Me he propuesto muchas veces como ejercicio trabajar sin personaje, a no ser que haya desplazado toda la fuerza inicial hacia el yo. Eso ha pasado en otras obras, como en *Nubila Wahlheim*, en la que el yo se convierte en el monstruo, *Angélica Monstruo*. (Cornago, 2005a: 320).

Este poetizar del *Yo Individual* ha sido descrito por Gray:

El TDT DE LA POÉTICA DEL CREADOR que normalmente se refiere a los principios o reglas explícitas o no del teatro, es una forma que se desarrolla debido al desdoblamiento estructural generado por el desarrollo de la autoconsciencia o autoreflexibilidad del creador (términos que pueden utilizarse como similares dado que se contienen el uno al otro) a través de estrategias tales como compartir desvelos y sufrimientos del proceso de su creación, o bien por medio de la participación indirecta de éste en el drama, en boca del personaje, que sustituye el rol del creador, que suele utilizar su alegato para convencer a críticos, autores, seguidores y artistas. [...] Es decir, la forma del TDT que se produce con el TDT DE LA POÉTICA DEL CREADOR, se convierte en un espacio y tiempo en el que el creador (Dramaturgo, Director, Actor, etc.), muestra un alto nivel de consciencia de su propia teatralidad y de sus propios recursos como resultado de su interés por el teatro como objeto de sí mismo, en el que nos muestra los hilos y los resortes del cerebro creador, en el que éste se complace en mostrar las costuras de su propio traje. Así como ya hemos visto el TDT a diferencia del Metateatro necesita la materialización, la representación de este (des) doblamiento estructural en el que el TDT consiste. (Gray, 2011: 60-1).

En contraste con la Segunda Parte, *Nubila* cobra protagonismo como una suerte de máscara poetizada sobre la “Mujer Angélica” y a la que se denominará NUBILA/ANGÉLICA atendiendo al otro tipo de *TDT* practicado, el *de la simultaneidad de los contrarios*. Así, la combinación de ambos *TDT*, o el uso único del *de la poética del creador*, será a partir de esta obra el método de *sublimación* del *Yo* dando por culminado el proceso de construcción por parte de Liddell de su *estrategia artística*.

En la Primera Parte, ANGÉLICA MONSTRUO se somete a una situación de martirio en un espacio cerrado en el que como *ritual* expone toda su intimidad ante un público/lector que, a priori, la rechaza, durante cinco horas. Ello supone una táctica de desgaste, tanto para ella como para el receptor, con el objeto de suicidarse ingiriendo los medicamentos caducados que, según el «Epílogo de la Medicación» (p. 17), inundarían la escena.

Durante este recorrido, además de dibujar al *entorno* bajo el *axioma apocalíptico*, lo sitúa como *antagonista* suyo y de «lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno» (p. 82), que bajo el método dialéctico plantea como idénticos. Con ello, expondrá una *ideología* que abarca la totalidad de lo humano, desde lo artístico, lo metafísico y no por ello deja de lado lo sociopolítico, de lo que ella misma querría encargarse en calidad de *médico platónico*. Desde esa base, funciona bajo la *dialéctica hegeliana* para arremeter contra sí y su propia obra a veces como aparentes *antagonistas*, situándolos como *antítesis* de lo

bello. Sin embargo, este conflicto es sólo un método para *sublimar* tanto su *Yo* como su obra, *el éxito de Yo en tanto que Yo* que termina siendo la *síntesis* de todo el juego hegeliano.

En este proceso, teoriza con alcanzar una suerte de *gnosis* que la llevaría a conocer «lo inefable» (p. 63), «la nada» *heideggeriana* (p. 81), la ausencia de toda *mediación*, filosofía que le da pie a justificar una *irresponsabilidad* que hace explícita y que desprecia todo intento de alcanzar respuestas *racionales* a los problemas del *entorno* (p. 34), para lo que recurre continuamente a la *misología* en estructuras repetitivas de *tesis*, *antítesis* y *síntesis* sobre los puntos anteriores en diferentes contextos e imágenes literarias.

En su recorrido, tras aproximadamente cuatro horas y media, finalmente, ANGÉLICA MONSTRUO alcanza una *anagnórisis* en la que parece asumir su derrota absoluta, si bien la *misología* pregonada durante toda la obra ya habría sentado las bases de lo contrario. Al mismo tiempo que deja exculpada toda su verborragia sobre la búsqueda de lo *inefable*, «Lo indecible acaba siendo una burda combinación de palabras» (p. 101), admite que su objetivo no era la búsqueda de la Verdad, sino «satisfacer los deseos de toda esa gente» y, por tanto, *el éxito de su Yo en tanto que Yo*. La hipótesis de vivir aislada y con ello alcanzar el *mundo ideal*, ha operado únicamente como vehículo de especulación para lograr el anterior objetivo.

Por ello, su *anagnórisis* y por ende la del receptor, deviene circular ya que requiere la repetición de los viejos argumentos para mantener la *sublimación* de su *Yo*, «LA PASIÓN NO DESCANSA».

El *arco* de ANGÉLICA MONSTRUO es en realidad una circunferencia. Su intento de llegar al suicidio o ser destruida por el *entorno* para alcanzar la *gnosis* soñada resulta infructuoso, pero tampoco la modifica en nada. Desde aquí se entiende el que continúe en la Segunda Parte con la representación de otra *ceremonia de martirio* bajo los parámetros performativos de la *estrategia del exceso* y ésta, a su vez también termine reiniciando la acción.

IV. 6.3.A.II. NUBILA/ANGÉLICA

NUBILA/ANGÉLICA representa la ficción del Yo enamorado por la tercera persona del *estribillo de rechazo*, el *TDT de la simultaneidad de los contrarios* que aquí opera como *circuito externo*. Ya muerta, quizás desde la *nada heideggeriana*, NUBILA/ANGÉLICA es invocada a través de la lectura de su diario, desde donde revive su Pasión y el receptor puede dilucidar su *arco* en el mundo de los vivos.

Según los planteamientos desarrollados en la Primera Parte, NUBILA/ANGÉLICA se enamora violentamente de una tercera persona, *i.e.*, desde los valores y acciones de la *marginación*, pero que, al rechazarla, provoca en ella un «apetito irracional» (p. 105) con «graves sufrimientos», un rechazo amoroso que asume como *agresión* y cuyas consecuencias son que «Todo se corrompe» (p. 108) en ella y convierte su cerebro en «una masa inflamada» (p. 109), *disfunción ejecutiva* que la empuja a un proceso de sadomasoquista, «Me odio a mí misma» (p. 106), tomando la decisión de «profundizar en la desesperación y hundirse hasta las heces [...] destruirse» (p. 107) como ofrecimiento hacia la tercera persona para lograr su compasión, «¿Cuánta sangre necesita tu compasión?» (p. 115), ya sea para recuperarla o para morir. También resulta significativo que tal martirio busque ser público y notorio, «Quiero que lo sepan todos.», por lo que a pesar de reivindicar las actitudes de aislamiento del tipo *testigo de la verdad kierkegaardiano*, en realidad, le es imprescindible el reconocimiento del *entorno*. De ahí que la tercera persona acabe personificando el símbolo del *antagonista* de la obra: el amante que la rechaza, su madre, el *entorno social* y, en un plano metafísico, la propia resistencia de su propio cuerpo.

Sin que se determine el lugar, mientras NUBILA/ANGÉLICA escribe su intención de ser lapidada por niños en un colegio, HOMBRE 1 y 2 la secuestran y trasladan a un gallinero para matarla. Una vez allí consigue apuntar este suceso con el que termina su diario con un «Me van a matar. Amor, amor mío». Sus presagios se confirman y sin que se especifique, se entiende que es violada, torturada y asesinada por los HOMBRES, crimen que ella experimenta como parte de su entrega amorosa, «sonriendo, pensando en tu blancura y en tu sexo» (p. 120). Su martirio se consuma y, a través de las revelaciones

místicas de HOMBRE 2, se entiende que alcanza el estado meta-físico de la *nada heideggeriana*.

NUBILA/ANGÉLICA recorre su martirio con la entrega de un testimonio de destrucción que tiene la suerte de que otros individuos que comparten *motivos* y *estrategias*, llevan a cabo su proyecto aniquilador. Acorde con la narración del propio personaje, éste no evoluciona, sino que cumple su extinción según sus propios presupuestos. Su *arco* es el paso del martirio a la muerte y de ahí al estado místico de la *nada*, carente de toda *mediación*, *negación* de todo *espacio/tiempo* y conflicto.

IV. 6.3.A.III. HOMBRE 1

Líder arquetípico de Liddell, se presenta, aún sin la narración de sus *antecedentes*, como ejecutor de acciones *subversivas* contra el *entorno*, crímenes contra animales y personas a los que valora de igual modo como *materia putrefacta*. Posteriormente, aclara que conoció a HOMBRE 2 salvándolo de una agresión familiar, tras lo que le ofreció conformar juntos un *módulo marginal* que lo dejara a él como *líder*. Su primera incursión como grupo supone el secuestro, violación y asesinato de la joven NUBILA. La orden de leer su diario, por tanto, la entrada de un elemento externo al *módulo*, lo conduce a una *anagnórisis* que destruye su *módulo* para entrar en una fase superior acorde con su *ideología*, fase que además sostiene todo su proyecto, *la nada*. Los pasos hasta la *anagnórisis* son:

1. Las palabras de NUBILA definen su *identidad* pero él rechaza toda *filiación* a un proyecto fracasado, ya que su ideóloga ha sido asesinada por ellos mismos.
2. Entabla un combate dialéctico contra NUBILA para reafirmarse como *líder*. Al verse superado por la exposición *ideológica* de NUBILA, vuelve a rechazarla argumentando que «ya nadie se alimenta de carne» (p. 110), en referencia a que nadie le supera en su compromiso *radical* para acelerar el Apocalipsis.
3. «Ella dice me devoro» (p. 111), lee HOMBRE 2 en el diario, lo que implica una superación de NUBILA al HOMBRE 1, de carnívoro a autocaníbal, con lo que la *ideología* marginal pasa del *Otro* al *Yo*, en analogía con Cristo frente a los Judíos en la asunción de la Ley. De nuevo, HOMBRE 1 trata de negar la primacía de NUBILA y el

fracaso de su proyecto marginal dentro del *mundo de los sentidos*. Para ello recurre a la *misología*, «¿Y qué importa si dice lo mismo?» (p. 112), con lo que se blindo frente a toda refutación racional.

4. Sin embargo, el acto confesional de NUBILA provoca una regresión en HOMBRE 1, *i.e.*, La *estrategia del exceso* persuade sus sentidos, lo manipula para que narre los *antecedentes* de su *trauma temprano*, una *agresión* sexual y punitiva por parte de su madre y un soldado (p. 118). Con ello, se presenta por primera vez como víctima y no como verdugo, en un primer paso hacia el reconocimiento de su fracaso en el *mundo de los sentidos*.
5. Asumido el papel de víctima, entabla una última batalla por el liderazgo midiendo su dolor frente al de NUBILA, lo que lo lleva a la *anagnórisis* de su posición de víctima y no de verdugo. Por tanto, él queda ajeno a toda *responsabilidad* de sus crímenes, al tiempo que asume el *axioma apocalíptico* que impedirá también la existencia de su *módulo marginal*.
6. Desesperado, busca la complicidad de HOMBRE 2 de la única manera de la que es capaz, mediante la agresión. Sin embargo, HOMBRE 2 no reacciona, ya que lo ha precedido en la *anagnórisis* –como todos los *lacayos* de Liddell–, razón de su suicidio. Desde la muerte, trata de llevar a HOMBRE 1 a la *gnosis* de la *nada* que se halla más allá de la vida, la ausencia de toda *mediación* y que ya había anunciado NUBILA. Con unas últimas frases a modo de jaculatoria del Mesías-NUBILA, «Los que no son amados», se da a entender la “ascensión” de HOMBRE 1 a la *nada*.

Casi al final de la escena, se descubre el *motivo* de la *génesis* de su *módulo marginal*: la identificación de HOMBRE 2, mientras trataba de ahorcarse, con su madre, «El segundo ahorcado que encontré fuiste tú» (p. 121). Una vez más, Liddell plantea otro *líder* con el *síndrome de Frankenstein* que hace que toda su línea de acción dependa de su creador/madre.

Otro elemento de *filiación* fundamental resulta haber sido el *biológico*, «Tu padre se parecía a mi madre, te lo juro». El padecer un *trauma temprano* y la incapacidad de

relación con el *entorno*, los hermanos como *marginados* arquetípicos de las obras de Liddell.

El recorrido de HOMBRE 1 es similar al del resto de *líderes* liddellianos, con la novedad de que éste, en vez de quedarse en la asunción del fracaso de su proyecto, sublima su ausencia total de *perspectiva vital* con la metafísica de la *nada heideggeriana*, también novedad en la *ideología* de Liddell.

IV. 6.3.A.IV. HOMBRE 2

Aunque no se detallan sus *antecedentes*, por las declaraciones de HOMBRE 1, se entiende que HOMBRE 2 padeció una vida similar a la de su compañero, pero teniendo a su padre como principal *agresor*. De no ser por la irrupción de HOMBRE 1, HOMBRE 2 se hubiera suicidado. Gracias al *líder* pudo adoptar una *marginación* protectora frente al *entorno* y con una *ideología reaccionaria* acorde con la *disfunción ejecutiva* de su *Yo*.

También es destacable que, mientras las intervenciones de HOMBRE 1 son principalmente expositivas, las de HOMBRE 2 son interrogativas hasta que alcanza la *gnosis* con su muerte y paso a la *nada*. Su primera intervención ya implica una pregunta sobre la unión de los opuestos a la que Nubila da respuesta metafísica: «¿Tú crees que una gallina viva reconoce a una gallina muerta?», *i.e.*, todo es lo mismo y nada tiene sentido. Por ello, HOMBRE 2 no da señales de haber desarrollado su consciencia de marginado y resulta dependiente de las directrices de HOMBRE 1. Esto también se evidencia en sus acciones que, dentro de la relación sadomasoquista propia de los *marginados*, es HOMBRE 2 quien actúa de manera *pasiva* y HOMBRE 1 *activa*, tanto en los actos de *disidencia* como en los *juegos rituales* de cohesión del *módulo* (p. 104). De ahí que carezca de resistencias a la hora de ser *persuadido* por la ampliación *ideológica* que les plantea NUBILA/ANGÉLICA. A pesar de los intentos del *líder* por mantenerlo bajo su *módulo* físico, él insiste en la lectura del diario hasta su asunción tras el suicidio. Aunque no se especifica, se entiende que HOMBRE 2 da este paso en el momento en que HOMBRE 1 le pregunta «¿Por qué estás en el aire?» (p. 120). Ahí HOMBRE 2 alcanza la *gnosis* de la *nada*, por lo que sus intervenciones ya no vuelven a ser interrogativas. Los papeles se tornan y es HOMBRE 1, quien, a causa de sus resistencias, cambia de ser expositivo a interrogativo.

El arco de HOMBRE 2 viaja de una inconsciencia inicial, pasando por la *afiliación* al proyecto de HOMBRE 1 que le ofrece una *perspectiva vital* acorde con su *disfunción ejecutiva*. Posteriormente, alcanza la *anagnórisis* cuando el diario de NUBILA/ANGÉLICA le hace entender que el proyecto *marginal*, como todo el *sistema*, está condenado a la extinción por el *axioma apocalíptico* que rige el mundo y la *naturaleza* criminal y autodestructiva que conforma al ser humano. Sin embargo, en la muerte encuentra una sorpresa: la *nada heideggeriana*, la *síntesis* de su proceso *dialéctico* que reabre la *perspectiva* a su *Yo individual* y refuerza los *motivos* y *estrategias* del *marginal*. Este último paso también resulta novedoso en el arquetipo del *lacayo liddelliano*.

IV. 6.3.A.v. UNIVERSO MARGINAL

A lo largo de la Primera Parte, ANGÉLICA MONSTRUO pone como ejemplos de su *ideología* a una serie de personajes, reales y literarios, que le ayudan a conformar su *identidad* y a dotarla de una amplia *transindividualidad* de su *Yo*, con intención de universalidad. A todos ellos se los trata de reducir a la *coda* «los que no son amados». Algunos entran sin artificios y otros requieren de un claro *reduccionismo* para acoplarse a la reducción.

1. *Los creadores*. ANGÉLICA MONSTRUO habla de dos tipos:

- a. Aquellos a quienes se «recluye al patetismo de la barraca de feria» (p. 54), «la chusma» –entre la que se incluye la autora misma– que necesitan emplear «grandes frases» para incidir en el *entorno* porque no son tomados «en serio» (p. 54) y cuyo fin es «manipular con nuestras bellas obras los sentimientos de la gente. Crear un mundo nuevo» (p. 55). Esta es la razón por la que compiten «por la imagen más escatológica». Entre ellos, se agudiza la crítica contra lo que conforman el *teatro clónico* del que Liddell también forma parte, con el objetivo de apartarse de toda opción de *integración parcial*. Según sus parámetros, deja abierta la posibilidad de lograr el éxito como *marginado*, *i.e.*, Cuando «el triunfador esté en el manicomio, en el hospital o en la cárcel, chupándole la polla a los fracasados» (p. 56), lo que remite a Leopoldo María Panero como en *Haemorroísa* y *Haematuria*. Si

bien, se aclara la diferencia entre aquellos realmente *marginados* y quienes, sólo en apariencia, formarían parte de este grupo pero que, en realidad, mantienen una *integración parcial*.

b. Los que logran *lo bello y lo eterno*, representados por Haendel, Dante, Shakespeare, Cervantes, Faulkner, Beckett, Brecht, Esquilo, Melville, Flaubert y Tolstoi.

Grupos *antitéticos*, lo bello frente a lo escatológico, se unifican para llevar el Arte al sentido *idealista hegeliano*. Mediante este prejuicio de *método*, ANGÉLICA MONSTRUO logra enjuiciar a ambos grupos por su nula incidencia en el *entorno*, «ni siquiera esa grandeza puede evitar el exterminio» y, por lo tanto, descartar la *responsabilidad* en el Arte. Lo bello y lo escatológico, Haendel y la propia obra de Liddell quedan, finalmente, en un mismo marco.

2. *Los personajes subversivos*. Si con el grupo anterior Liddell se posiciona como autora, con el mismo método coloca a su personaje y alter-ego NUBILA/ANGÉLICA junto a personajes *sublimes* de la literatura universal con un recorrido *disidente* con el *sistema*: Atticus Finch, Eduardo II de Marlowe, María Estuardo de Schiller, Nora, Max Estrella, Madame Bovary y Hamlet. Su nexo común con NUBILA/ANGÉLICA se encuentra en que repiten «una y otra vez su discurso, y los hombres se cagan una y otra vez en la creación y después se exterminan». (p. 83), su no incidencia en el *entorno*, igualando la creación de Liddell a estos personajes, al tiempo que justifica la *misología* y la *irresponsabilidad* del Arte como definición.

3. *Discriminados*. En su método para reducir la realidad a su *Yo* a manera de Kierkegaard (*ensimismamiento*), toma categorías con problemas biológicos, ya sea genéticos, virales o psicológicos, y con antecedentes de discriminación por el *entorno*, como «el sidoso [...] el tullido» (p. 44) o una «niña albina» (p. 45), y une su problemática con otros miembros que comparten la tendencia a ser rechazados como «el ladrón [...] el viejo [...] el sindicalista [...] la chica gorda y desgraciada [...] el ilegal [...] la monja [...] la bella [...] el parado», sin matizar diferencia moral alguna, para justificar con ello una descripción claramente *reduccionista* del *entorno* que conduce al resultado del *axioma apocalíptico*, universalizando así los *motivos* de *Yo*

Individual y tras esta *solidaridad* negativa, ganar adeptos en la justificación de su *ideología anti-humanitaria*.

4. *Individuos con disfunción ejecutiva clínica*. De igual manera que en las obras precedentes, *sublima* la figura del «loco» como el *marginal* por antonomasia en contraposición *radical* al «poder» *agresor* (p. 56) y, precisamente por ello, poseedor de la *gnosis*, la *Verdad mística* –perspectiva tradicional *surrealista*– que, por el método usado en la obra, supone el conocimiento “*profético*” (por no estar aún muertos) de la *nada* y, por tanto, de la *lógica irracionalista* que justifica la *inmoralidad*. Su uso sirve para *sublimar* el *Yo Individual* de Liddell e imponer su *ideología* como *profética* y por tanto, *transindividual*. Aunque es nombrado como categoría genérica, se individualiza en dos personajes:

- a. *Los locos del pueblo* de su infancia situado «cerca de un hospital psiquiátrico» (p. 73), que ejecutaban *acciones subversivas*, «violaron y asesinaron a muchas niñas», sin *responsabilidad*, debido a su *disfunción ejecutiva*. Éstos, posteriormente, fueron encerrados en una célula *de control* y *aislamiento* para, tras ser liberados –con el fin de que el *entorno* los ajusticiara impunemente–, acabar «muertos, como las niñas, en el río o en las vías del tren, como los perros». De esta forma se igualan, a la manera *hegeliana*, violadores y niñas, como ocurre al final de la obra con HOMBRE 1 y 2 y NUBILA/ANGÉLICA. Su presencia hace de la *amoralidad* un valor determinista.
- b. *El loco del hospital psiquiátrico junto a la Facultad*. que le preguntó «¿crees que soy digno de sentarme junto a ti?» (p. 73). Ante él se subraya la humildad del personaje, virtud propia de la actitud mesiánica, ya que, como afirma, Liddell «al cabo de los años, acabaría sintiéndome indigna», porque aún necesitaría «años» para reconocer a los enfermos mentales como profetas y preconizar su valor *místico*. Tras *sublimar* al personaje, ella se compara con él, colocando al receptor en su posición en aquel parque y a ella en la posición del loco: «indigna de sentarme frente a vosotros» (p. 74). Así, Liddell queda identificada con él y por tanto, *sublimada*.

5. *Los asesinos*. Si la *dialéctica hegeliana* aplicada a los locos y sus víctimas da como resultado la *amoralidad* como valor y la banalidad del crimen, los asesinos, ya sin necesidad alguna de excusarse tras una enfermedad mental que disminuya su grado de *responsabilidad*, son expuestos como *médicos platónicos* que iluminan al ser humano hacia la *gnosis* de la *nada*: «Quiero encontrar al asesino para aprender de él, para aprender de su silencio y de su soledad y de su amnesia» (p. 65). Con ellos, las *acciones subversivas* preconizadas y el *Antihumanitarismo* encuentran su vía práctica en lo que Popper definió como *filosofía del gánster*.

6. *El cordero recién parido*. Durante toda la pieza, los animales sirven como metáforas de uno u otro lado, *tesis* y *antítesis* (vid. Cap. IV.6.5.), pero de entre todos destaca el «cordero recién parido» de la digresión del matadero de animales (pp. 97-98). Éste alcanza idéntica individualidad que los personajes humanos. Si el matadero simboliza el *entorno* agresor, el cordero recién parido encarna la víctima más débil y que encuentra acogida en NUBILA/ANGÉLICA, el más claro ejemplo de *solidaridad negativa*:

Algún cordero recién parido, viscoso, se pone de pie sobre sus congéneres aniquilados, busca una teta donde sobrevivir y encuentra los pechos de Nubila Wahlheim entre las patas tiesas de un cerdo.

A ese cordero, a ese bebé le explicó LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM» (p. 98).

Precisamente por su identificación con la protagonista, carece de *perspectiva vital*, «Pobre corderito sin teta. / Pobre Nubila sin amante».

IV. 6.3.B. LOS INTEGRADOS

Como grupo representan el *antagonista* de la obra. La *protagonista* los define como «toda esa gente a la que odio y que me odia» (p. 25). Por la propia estructura de la obra, carecen de evolución dramática y sirven, únicamente, como agresor que circunscribe a la *protagonista* y le sirve para corroborar su *axioma apocalíptico*. Al igual que en las anteriores obras de Liddell, se distinguen dos tipos: los *integrados totales* y los *parciales*.

1. Los *integrados totales*. Son descritos como quienes viven sin consciencia crítica del *sistema* y que, además, reniegan de ella: «a los españoles que realizan una severa crítica de España los decapitamos en público» (p. 65). Por ello, *rechazan* cualquier

disidencia como la de Liddell, «les gustaría meternos en el manicomio» (p. 54). De ellos se afirma que tienen «LA ILUSIÓN DEL MENTECATO / LA VIDA DEL BURRO» (p. 19) y su vida se reduce a llenar «de tocino sus estómagos, y se rascan los huevos y el coño y se ensucian las uñas [...] y se excitan como jabalíes delante del televisor» (pp. 63-64). Son todos aquellos con profesiones comunes y de cualquier clase social trabajadora del *capitalismo tecnológico*, el *populacho* del que hablan Heráclito (Diels, 1960: Fr. 29) y Platón (*La República*: 584a/b/c), o el *pueblo* que define Arendt, dejando el término *populacho* para el *lumpen* (Arendt, 2006: 469-70) y que Liddell define como la *roña*. A diferencia de otras obras, no se especifican categorías a excepción de «los padres» (p. 60), a los que se acusa de formar el principal estamento *agresor* para el *Yo Individual* del Sabio: «provocan un sentimiento de culpa ininterrumpido» (p. 60).

Su búsqueda de *perspectiva vital* se plantea como el aumento de «la necesidad que los otros tienen de ti.» (p. 55). A los que lo alcanzan les acusa de opulencia: «LOS TRIUNFADORES NOS SEPULTAN CON SU MIERDA DE ORO» (p. 54). Psicológicamente, los describe sin la virtud intelectual de los *marginados* (locos, asesinos, deformes), «Al poder le falta la ironía, el escepticismo, la humildad pero no le falta el humor» (p. 57), y ahonda en su incapacidad crítica. En la obra, los acota a su *entorno social* específico, *i.e.*, España, «El perpetuo sol de España bronceando la prepotencia, la mezquindad, el patetismo y la ignorancia.» (p. 63).

2. Los *integrados parciales*. Son definidos como aquellos que realizan «cientos de preguntas inteligentes», artistas *integrados parcialmente* que tratan de mantener cierta *disidencia* del *sistema*: «pretendemos ser excepcionales y no somos más que una masa adocenada, burguesa a nuestro pesar, cargada de tópicos y de prejuicios» (p. 42). Liddell se incluye dentro, pero usa la *misología* como escudo. Por tanto, rechaza cualquier posibilidad de incidencia del Arte en el *entorno*, dejando como inválida toda intención de afectar del artista «político, comprometido, emancipatorio, contemporáneo, que desvela las contradicciones del poder [...] modelo de responsabilidad.» (p. 43). De manera idéntica, expone lo que considera una contradicción en los sistemas de producción teatral que plantean dichos modelos de «responsabilidad»:

«los productores de cultura, como fabricantes de tuercas, legitimados por el mercado y la política, porque en el fondo buscan la complicidad con el poder [...] creando contra el sistema pero utilizando los vehículos de la institución, no tienen más remedio, yo misma he utilizado los vehículos de la institución» (p. 48).

Con este método, si Liddell se inculpa de haber formado parte de este grupo, la *misología* la exculpa precisamente por tener consciencia de ello. El intento de *sublimar* esta corriente de *integrado parcial* es uno de los *motivos* de la obra, cuyo fin es romper con cualquier tipo de *integración*.

IV. 6.3.C. LOS ANIMALES

Otro de los elementos del paradigma que se culmina aquí es el uso simbólico de los animales, con especial protagonismo de los perros como imagen de los marginados. En la obra se nombran 21 especies distintas de animales:

1. *Los animales integrados totales*. Con ellos se refleja la carencia de consciencia crítica como con las ovejas, «me siento idiota como una oveja» (p. 54); los cerdos, «LA PIEL DEL HOMBRE ES MUY PARECIDA A LA DEL CERDO» (p. 56) y los jabalíes, «se excitan como jabalíes delante del televisor» (p. 64). Dentro de este grupo también se hallan a quienes se acusa de *agresores* del *entorno*, insectos que «aman el fracaso de los artistas [...] Se consumen en el daño moral y vuelven a enroscarse en su estuche de escarabajo gigante» (p. 85).

2. *Animales marginados*. Algunos se utilizan como *identificación* y otros como elemento simbólico de algún aspecto de la *ideología* marginal:

A. *El León de Circo*. Su mal olor sirve de imagen a la esfera privada que Liddell pretende desvelar, «cinco horas dentro de la boca fétida de un león» (p. 34), el hedor de su confesión en tanto que *agresión* a la sensibilidad del receptor, al tiempo que el exterior del león, la obra formalizada, se plantea como «cinco horas sangrando en el circo y los animales muriéndose de hambre», *i.e.*, la *ceremonia de martirio*. En esta línea entran también los disfraces de animales como animación, «por ellos vestirme de oso panda» (p. 90).

B. *Los animales muertos (Antihumanitarismo)*. Se sitúa en espacios poéticos que subrayan la muerte, «doy vueltas a un salón de baile abandonado, lleno de mierda y de esqueletos de pájaros muertos» (p. 72).

3. *El Ganado sacrificial: gallinas, vacas, cerdos, corderos*. Animales sacrificados por el entorno pero sin transcendencia alguna, asesinados con indiferencia. Al contrario que las mascotas, éstos no reciben amor, por lo que se identifican en el rechazo y la violencia: «Los cerdos, las vacas, las ovejas, los que no son amados, montañas de cerdos [...] Podrían estar vivos pero no son amados. Da igual si están sanos o enfermos, indiscriminadamente, apenas hay balas para tantos» (p. 98). La identificación se amplía hasta el planteamiento dramático de la Segunda Parte en el que la propia NUBILA/ANGÉLICA se introduce en un corral-matadero unificando el símbolo ganado-persona y matadero-ganadero-entorno:

Nubila Wahlheim salió a refugiarse a los corrales, montó su hogar en las porquerizas, abrevó con las vacas sanas y las vacas enfermas [...] mezclada con los animales sangrantes [...] Algunas hembras abortan mientras mueren. Fetos de cerdos, de ovejas, de vacas y de ovejas hacen vibrar la cumbre macabra. / Algún cordero recién parido, viscoso, se pone de pie sobre sus congéneres aniquilados, busca una teta donde sobrevivir y encuentra los pechos de Nubila Wahlheim entre las patas tías de un cerdo. / A ese cordero, a ese bebé le explicó LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM [...] Pobre corderito sin teta. / Pobre Nubila sin amante. (p. 98).

Otro animal fundamental son las gallinas, «Me senté encima de gallinas muertas» (p. 35), símbolo de rechazo a la superficialidad escatológica del *teatro clónico*, «Competimos por la imagen más escatológica, hay que atarles una gallina a la polla [...] ese es el dilema que ocupa nuestras mentes brillantísimas» (p. 58) para constituir finalmente el elemento escenográfico de la Segunda Parte. Por último, el caballo, por tener mayor consciencia de sí mismo, se identifica con la propia ANGÉLICA MONSTRUO para el pensamiento suicida: «SOY UN CABALLO / DE VERDAD SOY UN CABALLO / ¿ES QUE YA NADIE TIENE PISTOLA» (p. 34).

4. *Las ratas*. Se asocian con lo *escatológico* que, según el diagnóstico de Liddell, habita la esfera privada. Agreden mediante el miedo y la repugnancia, siendo por tanto el modelo *ideal* para la *marginación*. Además, su comportamiento ejemplifica la *misología*: «A veces creo que daría igual decir una cosa que otra, decir esto o aquello, da igual, como a la rata le da igual tener cuatro patas o tres.» (p. 87).

5. *Los perros*. Son utilizados en diferentes contextos: un «perrillo de Tiziano» (p. 44) como símbolo de lo Bello platónico; un «perro medio violado por un hombre» (p. 59), síntesis de su relación con el *entorno*; víctimas como los locos conocedores de la Verdad que «murieron atropellados, como los perros» (p. 73); como sumisión sexual, «soy tu perrita, tu cerda caliente, tu conejito insaciable, tu pescadito. Soy todos esos animales cachondos, inofensivos y preciosos.» (p. 67); y como recreación sadomasoquista de su martirio, «podría dormir en una perrera» (p. 47) [...] quiero morirme sola, en una perrera, sin dejar a nadie atrás» (p. 69).

Finalmente, todos los animales quedan relegados a la creación del individuo *ideal* de la *marginación*, un animal nuevo, la *medicina platónica* definitiva, el Superhombre *marginado genético*, lo que sería la formalización total de la *ideología* de Liddell:

Unos hombres ante los cuales los caballos se encabriten y muerdan, los perros huyan, los cuervos se posen por centenares en los cables eléctricos, los gusanos abandonen las tumbas e invadan la tierra (p. 89).

Todos incompletos, lombrices humanas, mis pobres criaturas como mordidas por ratas enormes» (p. 92).

IV. 6.4. ESTRUCTURA EXPLICATIVA

IV. 6.4.A. EL TIEMPO Y EL ESPACIO

La eliminación del personaje de ficción por el *TDT de la poética del creador* es pareja a la del *espacio/tiempo imaginario e hipotético*, en beneficio del *real*, propio de lo confesional y que da el último impulso para que la *estrategia del exceso* desarrolle toda su expansión *agresiva*, en evolución con la búsqueda que comenzó Adolphe Appia (Sánchez Montes, 2004: 63-87). Este paso al *real* enlaza y evidencia la importancia clave que en la evolución de la obra de Liddell tuvo *Haemorroísa*. Al igual que en aquella obra, el *circuito interno* en el teatro de Liddell opera con la relación *metaficticia* entre el *Yo* de la autora y el público, desplazando el *circuito externo* a la *trama* del personaje asesinado.

Dos años después de su redacción, Liddell teoriza sobre el uso del *espacio/tiempo* en la *estrategia del exceso*. Para ella, «Si partimos de la segunda mitad del s. XX, hay que partir indudablemente de la destrucción, de la aniquilación masiva» (Liddell, 2005b:

67), por lo que «La definición del sufrimiento ocupa la definición del espacio y el tiempo [...] dando lugar a fórmulas aberrantes y nihilistas», entre cuyas consecuencias se hallan el fin de la *ficción* y la asunción de la *misología* y la *amoralidad* como diagnóstico de la existencia:

La destrucción provoca que busquemos la máxima identidad como hombres únicos y no como un cuerpo más entre todos los cuerpos. [...] La sociedad ha perdido la confianza en la ficción, ha dejado de creer en la capacidad de la ficción para hacernos comprender el mundo y sus dos grandes diferencias, la diferencia entre el bien y el mal, la diferencia entre lo útil y lo inútil. El tiempo y el espacio pertenecen a esa ficción que nos conduce a la incredulidad. (*Ibid.* p. 69).

[...] Nada sucede fuera de uno mismo ni tiene duración, es un sentimiento largo, sin exterior y sin posible medición [...] La desaparición de los conceptos dramáticos tradicionales constituye por tanto la herencia de las masacres y el síntoma de un mundo apoyado en la apariencia y la mentira. (*Ibid.* p. 74).

En resumen, «Ya no es preciso el espacio y el tiempo para que las obras nos sigan inspirando, tal y como canonizaba Aristóteles, temor y compasión.» (*Ibid.* p. 68), ello se sustituye por «el dolor íntimo del hombre» (Liddell, 2002e), en la medida en que éste se identifique con el dolor de la propia autora, por tanto, su *solidaridad* viene condicionada por la exaltación de su *Yo*, de acuerdo con el uso del TDT que ofrece «una base formal para la expresión de la autoconsciencia del YO creador» (Gray, 2011: 51).

En el mismo volumen del artículo de Liddell, Lorenzo Zamorano vincula la ruptura con la ficción de Liddell con el «sesgo patriarcal» (Lorenzo Zamorano, 2005: 461), reivindicación de la mujer para la realización de su *Yo Individual* a modo del *síndrome de Frankenstein*:

Esta dramaturgia propone y practica la disolución de la propia categoría espacio-temporal, la cual no es sino símbolo del poder –entiéndase patriarcal–. Este radical planteamiento lo percibimos positivamente de cara a la realización identitaria. (Lorenzo Zamorano, 2005: 461).

En relación con el análisis aquí propuesto, esto sumaría al objetivo del trabajo artístico de Liddell: *el éxito de su Yo en tanto que Yo*.

En el campo intertextual, en su primera obra narrativa en francés, fechada en 1945, Samuel Beckett, reflexiona sobre la experiencia amorosa para afirmar a través de un narrador omnisciente:

Yo conozco todo siempre mal. Los hombres también. Los animales también. Lo que conozco menos mal son mis dolores. [...] Por otra parte, incluso esos lo conozco mal, mis dolores. Esto debe venir de que yo no soy más que dolor. (Beckett, 1970: 24) [Traducción del autor de esta tesis].

Tal influencia se hace explícita en el artículo ya citado, principalmente, sobre *En attendant Godot* (Liddell 2005b: 70-74), si bien mientras Beckett logra eliminar toda mediación del entorno en *L'innommable*, el espacio-tiempo real en Liddell opera completamente anclado en su entorno particular.

IV. 6.4.A.I. DESGLOSE ESPACIO TEMPORAL

En la Primera Parte, el *espacio real* es el propio teatro con el espacio escénico lleno de los medicamentos caducados solicitados en el EPÍLOGO (p. 15) y dos sillas, una para la actriz y otra para un espectador que asiste «desde dentro del espacio escénico» (p. 17). El *espacio hipotético* deviene en *espacio performativo* en tanto que deformación del *real*.

Respecto al *espacio imaginario*, el discurso posee connotaciones de la vida cultural madrileña, lugar donde se desarrollaba el *teatro clónico* y la vida de Liddell, por tanto trata de mostrar el presente de la propia autora/personaje, si bien se lo denominará *espacio imaginario* en tanto que Liddell lo dibuja filtrado desde el *axioma apocalíptico* de su *ideología*.

En la Segunda Parte, el *espacio real* es descrito como la instalación de «una montaña de pollos muertos» (p. 103) sobre la que se tumba NUBILA/ANGÉLICA «envuelta en metros y metros de tul verde», todo ello simbolizando el *espacio hipotético* de un *pajar*. No se concreta el *espacio imaginario* pero por los *antecedentes* de los personajes, se entiende que están en la periferia de alguna ciudad o en la granja de una zona rural. Ya al final de la escena, se comprende que el *espacio imaginario* se ha expandido a lo metafísico, la *nada heideggeriana* desde donde se comunica NUBILA/ANGÉLICA. A ella ascenderán HOMBRE 1 y 2.

Respecto al *tiempo real*, desde el texto se afirma constar de «Cinco horas» (p. 25), aproximación que incluye todas las partes de la obra. Este *exceso* respecto al del teatro actual supone otra herramienta más de su *estrategia artística*, al igual que la eliminación del *tiempo hipotético*, lo que lo convierte en *tiempo performativo* con el paso ya mencionado de la *metaficción* al *circuito interno* de la obra teatral.

El *tiempo imaginario* de la Primera Parte corresponde a la España de principios del s. XX. Esta desmesura del *tiempo real* forma parte de la *negación* de la *perspectiva preservadora* del teatro.

La Segunda Parte sí propone un *tiempo imaginario* simbólico, preludio del que luego propondrá Liddell en *Perro muerto en tintorería* (2007b y j). A través del diálogo, se intuye una época *futurista*, una sociedad represivamente aséptica que ya no come carne (p. 110) y en donde las emociones han sido reducidas por opresión a una suerte de *ciencia ficción* similar a las de *Fahrenheit 451* de Bradbury o *Brave new world* de Huxley.

IV. 6.4.A.II. PROGRESIÓN EN LA ESTRATEGIA DEL EXCESO

En la Primera Parte, el *movimiento dramático* se basa en la acumulación de materiales agresivos contra el receptor con el fin de sobrepasar los límites de su sensibilidad y todo ello sin que funcione como *efecto* de *causa* alguna, ya que la obra carece de *trama*. Por lo tanto, no hay *progresión dramática*, entendida ésta desde una *perspectiva preservadora*, ya que la *estructura formal* y *argumental* es repetitiva y circular, también con el fin de intensificar la *agresión* al receptor. El *clímax* llega con la *anagnórisis* del fracaso/éxito (p. 101), pero tampoco a causa de una *progresión dramática*, sino del cansancio por la acumulación textual, por el uso excesivo del *espacio/tiempo real*.

En la Segunda Parte, el *movimiento dramático* se basa en la progresión de la lectura del diario y el proceso de *afiliación* de HOMBRE 1 y 2 a la supremacía *ideológica* del proyecto marginal de NUBILA/ANGÉLICA. La *progresión dramática* se ordena en el proceso de dicha *afiliación* hasta alcanzar el *clímax* del suicidio y la *nada heideggeriana*.

En conclusión, esta obra formaliza el *paradigma espacio-temporal* que, desde finales de los 90, Liddell perseguía: el uso exclusivo del *espacio-tiempo real* que juega a la saturación de éste como herramienta de agresión, otorgando al público, representante del *entorno*, el rol de *antagonista* y situando el *circuito interno* del hecho teatral en la *metaficción*.

IV. 6.4.B. EL DITIRAMBO CONTEMPORÁNEO

En su afán por despojar al teatro de sus elementos tradicionales, Liddell emprende un proceso opuesto a las «evoluciones que llevaron al perfeccionamiento de las formas dramáticas en suelo ático y crearon los requisitos para el drama europeo» (Lesky, 1969: 250). Al final de un artículo dedicado a la eliminación del *espacio/tiempo hipotético* en el teatro, Liddell desvela su método:

Dos de mis últimos textos pertenecen a la fauna cadavérica que se desprende de este discurso y de las obras de Beckett y Müller. Se trata de dos monólogos, *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim* y *Extinción* (2002) y *Lesiones incompatibles con la vida* (2003). Más próximos a una era pre-dramática, pre-Aristotélica, es decir, equiparados con el poema épico, son textos en los cuales la palabra es entendida como acción pura, como único soporte expresivo, sin dependencia alguna de tiempo o lugar. (2005b: 74).

Ella misma señala el camino para estudiar la pieza, «una era pre-dramática, pre-aristotélica» anterior a la inclusión del diálogo y del diálogo entre personajes, reflejo de la democracia ateniense de Pericles y Sócrates.

Por otro lado, si bien en este artículo categoriza su nuevo teatro de «épico», dada su intención de convertir su *Yo Individual* en la medida del mundo, éste se centra en lo propio de lo *lírico*, ya que sus palabras expresan «sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos» (RAE) a su *Yo Individual*. En *MNPLEDNWYE*, «la supresión de las dimensiones espacio temporales tiene que ver con una vocación realista cuya cúspide es el acto confesional» (2005b: 74), por tanto, «el énfasis total sobre el cuerpo de Appia» (Sánchez Montes, 2004b: 89), se transforma en Liddell en un énfasis total del *Yo Individual*.

Por ello, y a pesar de la apariencia “innovadora” de la obra –como reza el título del premio de la Casa de América que recibió–, en realidad *MNPLEDNWYE* resulta análoga, tanto en lo temático como en lo formal, al Ditirambo pre-aristotélico.

Creo que ahora puedo hacerte claro aquello que anteriormente no pude: que hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición íntegramente imitativa –como tú dices, la tragedia y la comedia–; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos. (Platón, *República*: 394b-c).

Mientras la *tragedia* y la *comedia* son «imitativas» y, por tanto, juegan a lo ficticio, Liddell, al rechazar la posición imitativa, encara un planteamiento escénico tendente a lo autobiográfico, en concreto a lo *irracional* de lo autobiográfico. El Ditirambo es un

canto ritual en honor a Dionisos, con los temas violentos, sexuales y escatológicos propios de lo dionisiaco. El que en la Segunda Parte Liddell introduzca el *agon* en la propia escena, tampoco se escapa a cierta evolución del Ditirambo:

También podrá traducirse la palabra griega como «entonadores» si se entiende por ello a los cantores que inician el canto, lo introducen y se enfrentan así al coro que responde. En este papel debemos imaginar a Arquíloco, el cual se jacta de saber entonar el hermoso canto de Dioniso cuando el vino le embarga los sentidos. (Lesky, 1969: 251).

Si ANGÉLICA MONSTRUO toma el papel de Entonador, los Hombres 1 y 2 hacen lo propio asumiendo el del coro al que la protagonista responde, con lo que escenifican «el enfrentamiento de los que entonan y del coro» (Lesky, 1969: 250). Si en la Grecia antigua esto supuso un paso en dirección a la *tragedia* (Lesky, 1969: 216), en Liddell supone lo contrario, un retroceso que mira a un estado anterior al de la *tragedia* que conforma *El Matrimonio Palavrakis*.

El Ditirambo, como género lírico, se articula sobre la alabanza de un *héroe* y su vínculo con el *poeta*:

En primer lugar, hay un eje fundamental que condiciona la selección de motivos del poema: que une al *vencedor* y al propio *poeta*. Es obvio que una tarea primaria del último es alabar al vencedor. Por ello, con mayor o menor relieve, encontraremos el elogio de la victoria, a veces con una descripción de cómo se produjo la misma (no olvidemos que se está dando a conocer el acontecimiento a los ciudadanos); el elogio de la persona del triunfador, en el que se pone de relieve la actualización en tal hazaña de las cualidades innatas del mismo. (Suárez de la Torre, 1988: 221).

Como se ha visto en la Estructura Argumental, la autocrítica desarrollada en la obra se utiliza, en realidad, como vehículo de *sublimación*, la exaltación de la *protagonista* que es la propia autora que da a conocer su biografía *heroica* “a los ciudadanos” mediante la *dialéctica-hegeliana*, «su propia destrucción para asegurar su permanencia» (García Montero, 1987: 72). Por otro lado, la dualidad *vencedor-poeta* se unifica mediante el juego confesional de ANGÉLICA MONSTRUO y NUBILA/ANGÉLICA, *héroe* y *autor*, con lo que el «elogio de la persona del triunfador» y la puesta en relieve de las «cualidades innatas del mismo» (*genéticas*), devienen *elogio del Yo en tanto que Yo* de la *autora-heroína*. Angélica Liddell se sitúa en el plano del *vencedor*. En este Ditirambo, con dioses del *lumpen* en vez del Olimpo, *héroe* y *autor* quedan fusionados haciendo de su figura, guía:

Otro elemento a considerar es la *sentencia*. El poeta como «maestro de verdad» y depositario de la sabiduría de la comunidad, que sabe transmitir de modo persuasivo y convincente, se erige en

su guía. La poesía sapiencial no falta en numerosas culturas. Es frecuente que, con o sin nombre propio, diversos *corpora* poéticos recojan y transmitan normas de conducta para un conjunto social. En el caso de Grecia su manifestación es muy diversa, pero sin duda ha arraigado como elemento constitutivo de las tradiciones poéticas. (Suárez de la Torre, 1988: 222).

Siguiendo la función del Ditirambo, LIDDELL/NUBILA se erige como «maestro de verdad» o *testigo de la Verdad* kierkegaardiano que pretende convertirse en «depositario de la sabiduría de la comunidad». Por tanto, su *estrategia del exceso* deviene la técnica para «transmitir de modo persuasivo y convincente» un punto de vista de la realidad, que en este caso se sintetiza en el *axioma apocalíptico* y una Ley Natural que define al hombre como criminal irremediable, con el fin de que esta *conciencia posible* sea asumida como «verdad» por el «conjunto social». De ahí que Liddell requiera *sublimarse*, devenir ella misma *mito*, como indica Suárez de la Torre, no exento de funcionalidad, a pesar de lo que su *verborragia misóloga* pretenda aparentar:

El mito no es una digresión con finalidad simplemente estética. Su valor *funcional* es evidente (lo que no se opone a una consideración estética paralela). El mito configura estructuras de comunicación básicas en la sociedad griega. Acumula valores culturales, configura (y es configurado por) la mentalidad de esa comunidad; y, sobre todo, hace tangibles modelos (personales, de conducta, etc.) de esa sociedad. (Suárez de la Torre, 1988: 221).

En la búsqueda por lograr una *estrategia artística* que la provea del *éxito en tanto que Yo*, resulta coherente la reducción de elementos escénicos hasta el Ditirambo. Lejos de plantear una experiencia personal desvalorizada, la elección (o recreación inconsciente) de este género, responde a unos *motivos* comunes a los del Ditirambo en la Grecia predemocrática en su enfrentamiento directo contra las formas dramáticas áticas que ayudaron, al ampliar el número de personajes con Sófocles y Eurípides, a la expansión de la *sociedad abierta*. Su diferencia es la misma que mediaba entre el *sistema tribal* de Esparta y el proyecto democrático de Pericles. En Liddell, el Ditirambo la eleva como *mito* reproduciendo los ritos tribales de la *sociedad cerrada* que reducen el Arte Escénico a la *sublimación* de un *héroe* que configure la mentalidad de la comunidad, según su *ideología* personalista. El *drama* desaparece porque no hay *agon* interno, el teatro deviene discurso, propaganda.

Siguiendo la estela del *ditirambo* como género *irracionalista* y, por tanto, dionisiaco, se puede hallar un eslabón entre la Hélade y Liddell en la ya mencionada *Ditirambos Dionisiacos* de Nietzsche de la que Prieto Cané afirma,

la exaltación refluye a veces en actitudes soñadoras, y el tema del fracaso (Nietzsche, 1994: 4)

[...] comprendiendo un pensamiento inquisitivo, angustiado, absorbido por las polaridades del ideal y la realidad, el dolor y la felicidad, aspirando a una felicidad ideal de la que depende poder penetrar con su entendimiento la razón de ser de la existencia, su misterio que describe como pavoroso, y la muerte.

[...] Su pensamiento, acuciado por un ideal de visión perfecta de la verdad oculta avanza en su expresión a saltos, con brascas sacudidas, convulsiones, desmayos y arrobamientos: pensamiento fraccionado, disuelto por la pasión de pensar en ruidos, en carcajadas sarcásticas, en violentas imprecaciones, en un lirismo rumoroso, en los que palpita la visión de una dicha ansiada. (6)

[...] identificando al instinto de muerte con la ciencia y la identidad individual. (pp. 5-6).

En los últimos versos de Nietzsche, se puede observar un resumen de los *motivos* y *estrategias* de *MNPLEDNWYE*, similitud que bien pudiera parecer plagio, aunque en realidad simplemente evidencia cómo las corrientes *idealistas* siempre caen en los mismos tópicos:

Quisieras obsequiar, obsequiar tu exceso,
¡pero tú eres lo más excesivo!
¡Sé hábil, opulento!
¡Comienza por regalarte a ti mismo, oh Zaratustra!
Diez años han pasado.
¿Y no te alcanzó gota alguna?
¿ningún húmedo viento? ¿ningún rocío de amor?
¿Pero quién habría de amarte
a ti, ubérrimo?
Tu felicidad causa sequía alrededor,
hace pobre de amor
—tierra sin lluvia...

Nadie te agradece ya.

[...] Quisieras obsequiar, obsequiar tu exceso,
¡pero tú eres lo más excesivo!
¡Sé hábil, opulento!
¡Comienza por regalarte a ti mismo, oh Zaratustra!

Diez años han pasado.
¿Y no te alcanzó gota alguna?
¿ningún húmedo viento? ¿ningún rocío de amor?
¿Pero quién habría de amarte
a ti, ubérrimo?
Tu felicidad causa sequía alrededor,
hace pobre de amor
—tierra sin lluvia...

Nadie te agradece ya.

—Yo soy tu verdad... (Nietzsche, 1994: 42-43).

El *exceso* y la entrega individual como forma de alcanzar la *gnosis*; la *negación* del *entorno* y el *idealismo* de lo *absoluto* enfocado al éxito del *Yo* en tanto que *Yo* (que en Nietzsche devendría en superhombre), a todo ello se abre el Ditirambo.

En conclusión, el uso de este género por parte de Liddell no se debe a un intento de arqueología teatral, como se observa en otras propuestas escénicas *preservadoras*, sino

a una necesidad *ideológica* (que en su caso necesitó una evolución) hasta encontrar una *estrategia artística* que potenciara su objetivo de lograr su éxito como artista dentro de un *entorno* en cambio continuo al que no logra dar una respuesta *adecuada*, salvo reducirlo a su propio *Yo*.

IV. 6.5. ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA

MNPLEDNWYE supone un *ars poética* al tiempo que un *ars vitae*. Tras catorce años de carrera profesional y sin el éxito que la autora consideraba acorde a su obra, de manera similar que sus propios *factores biográficos* frente a una *sociedad abierta* en continuo cambio y para la que no consigue elaborar una respuesta *adecuada*, la autora reacciona promoviendo una *ideología total* enemiga de la *sociedad abierta* que, si bien en un principio parece promover intenciones humanitarias, en realidad funciona con una *solidaridad negativa* como «tantos propagandistas que, a menudo de buena fe, desarrollaron la técnica de apelar a los sentimientos humanitarios y morales con finalidades antihumanitarias e inmorales» (Popper, 2006: 215). El aparente ejercicio autocrítico, casi destructivo, deviene, como argumenta Popper sobre Platón, un vehículo para su propia exaltación ya que «Hasta las apreciaciones despectivas que tiene consigo mismo no obedecen al conocimiento de sus limitaciones, sino más bien a su propósito de afirmar, irónicamente, su superioridad» (Popper, 2006: 148).

Tras acusar de *agresión* a la Tercera Persona del *estribillo de rechazo*, el *Otro* (a veces un amante, otras el *entorno social*, su madre o incluso toda la especie humana), *reacciona* con la misma moneda en un *tour de force* de su *estrategia artística*. Si en obras anteriores había desarrollado personajes que operaban en un universo cerrado, en esta sumerge, inunda al receptor en su propio universo solipsista con una *agresión* de cinco horas con el objeto de *sublimar* su propio *Yo Individual*. Para ello, se sirve de un análisis *esencialista* del *entorno* con idénticos argumentos y métodos que los empleados por las *ideologías totalitarias* históricas (Popper, 2006: 27): retórica dialéctica, irracionalismo, misología, deshonestidad intelectual en los argumentos y todos los supuestos derivados ya expuestos en los apartados anteriores. Con ello lo arrastra para que se *identifique* con el proyecto expuesto: la *marginación liddelliana*. Bajo la

dialéctica hegeliana, la obra mantiene una estructura repetitiva con el esquema siguiente:

A. *Tesis*: Una autocrítica *radical* que recorre todas las *mediaciones* de la autora y su obra (*biográfica, estética y psicosocial*) y con la que justifica su falta de *éxito* en el *entorno*, al tiempo que potencia un sentido sacrificial, posicionándose como *heroína-mártir*.

B. *Antítesis* con dos opciones:

1. La devaluación *radical* de la dignidad del *entorno* –el mismo que le niega el éxito y no reconoce su superioridad– mediante la propaganda de un *monismo ingenuo* que aborda al ser humano «sin distinción alguna entre las Leyes naturales y normativas» (Popper, 2006: 75), con lo que justifica la moral de su amoralidad, y persuade al receptor, «o por lo menos, a todos los platónicos [...] de que todas las formas de individualismo se reducen, en definitiva, al egoísmo [...] y así recurrir a los sentimientos humanitarios» (Popper, 2006: 133-34), con el fin de ganarse al receptor y colocarlo en contra del *entorno* agresor, al que en realidad identifica con la totalidad de la raza humana salvo aquellos Sabios, Profetas, Locos de los que ella forma parte. Así hace pasar un claro *antihumanitarismo* con argumentos del *humanitarismo* y justifica la *filosofía del gánster* como el único método para lograr una auténtica *perspectiva vital*, como ya hiciera Heidegger en la Alemania de los años 30.
2. Presentar referentes artísticos reconocidos históricamente por la sociedad, a los que hace representantes de «lo bueno y lo bello» en sentido platónico, en aparente contraposición con la *tesis*, que encarna ella misma. Sin embargo, los analiza de forma *esencialista*, con lo que este *ideal* queda reducido a elementos *metafísicos* sin incidencia alguna en el *entorno*, eliminando toda *responsabilidad* del trabajo artístico.

C. *Síntesis*:

1. La *tesis* (A) supera, por medio de su sacrificio, la *antítesis* (B1), para convertirse de manera heroica en *mito*, en *ideóloga* ejemplar, *testigo de la Verdad*, en la

medicina platónica capaz de reconciliar los opuestos (A y B1) mediante la asunción sin reparos de su *ideología* (C) mediante un *salto de fe*.

2. La *tesis* (A) queda igualada a la *antítesis* (B2) mediante la *misología* (C) resultante del conflicto.

Gracias a la imposición estética del *método*, Liddell elude toda crítica mediante un *dogmatismo invulnerable* con el que alcanza, en la medida en que el receptor resulte convencido, la *sublimación* de LIDDELL/NUBILA y la asunción de su proyecto *ideológico* para la sociedad en ejemplar, «la voz contemporánea más preocupada por la desigualdad social y económica» (de Nut, 2010: 3), como afirma uno de sus adeptos.

Además de la exposición explícita de su proyecto ideológico, la novedad y el hallazgo de la obra consiste en confundir al *héroe* con la autora misma, avivando así la *ceremonia de martirio* al situarla en el *espacio/tiempo real*. Con ello, rompe la “indiferencia” de la masa social (parafraseando su teoría) y recupera la intensidad de *pathos* de los rituales tribales que, si en obras anteriores evocaba a la Tragedia, en este caso se identifica con el Ditirambo, *paradigma* final de la *estrategia del exceso* y punto de referencia para sus obras futuras: el propio *Yo Individual* de la autora como *mártir-héroe* de la *ceremonia de martirio*.

Otra novedad estriba en que si en anteriores piezas el proyecto *marginal* terminaba autoconsumido por su propia doctrina y el *líder* alcanzaba una *anagnórisis* negativa respecto a su lucha por lograr *perspectiva vital*, en esta se presenta otro argumento extraído del catálogo del *idealismo*: la oferta de alcanzar una suerte de *gnosis* mágica que sólo poseerán ciertos *profetas*, iguales a la autora, y que el resto de seres humanos sólo podría adquirir con la asunción *total* de la *ideología* expuesta, i.e., un *salto de fe*. Con ello, aunque el *Antihumanitarismo* del proyecto evidencie su fracaso *material*, la *meta-física* de la *nada heideggeriana* ofertada lo validaría, en el más allá se hallaría la *tierra prometida* y, por tanto, el éxito de la *heroína* profeta de *nada*.

Sin embargo, el análisis de todo este despliegue *idealista* evidencia un objetivo mucho más terrenal: persuadir, sea como sea, la *transindividualidad* de la problemática

individual de la propia Liddell, y por tanto reivindicar su *Yo Individual*, su vida y su obra artística.

Por otra parte, aunque desde el universo cerrado de la obra se logre demostrar que el proyecto ideológico liddelliano –con su variante metafísica incluida– supone el *sistema* más acorde con la *naturaleza* humana, la propia metodología en que se presenta lo obliga a condenarse a nivel *significativo*, ya que la *nada heideggeriana* implica la *negación* total del *Yo Individual*, tanto de la autora como de sus afiliados en la Segunda Parte. Por ello, para mantener su superobjetivo, al final tanto de la Primera Parte como de la Segunda, Liddell requiere regresar al principio de la *ceremonia de martirio*, establecer una estructura circular, única forma en que la *sublimación* de su *Yo Individual* permanece vigente.

De una manera y otra, el recorrido solipsista de la protagonista sigue evidenciando el fracaso y lo ficticio de su proyecto, ya que su *sostenibilidad* depende únicamente de no alcanzar el objetivo metafísico propuesto, permaneciendo en una *integración parcial* que necesita de la *subversión* y la máscara de la *solidaridad negativa* para sobrevivir, en una situación similar a la que mantiene el *lumpen*:

Bajo el pretexto de crear una sociedad de beneficencia, se organizó al lumpemproletariado de París en secciones secretas, cada una de ellas dirigida por agentes bonapartistas y un general bonapartista a la cabeza de todas. Junto a *roués* arruinados, con equívocos medios de vida y de equívoca procedencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos, licenciados de tropa, licenciados de presidio, huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, lazzaroni, carteristas y rateros, jugadores, alcahuetes, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritorzueros, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos, en una palabra, toda esa masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la *bohème*: con estos elementos, tan afines a él, formó Bonaparte la solera de la Sociedad del 10 de Diciembre, “Sociedad de beneficencia” en cuanto que todos sus componentes sentían, al igual que Bonaparte, la necesidad de beneficiarse a costa de la nación trabajadora. (Marx, 2003: 66-7).

El éxito de esta obra responde a la necesidad de un importante sector de la ciudadanía, incapaz de afrontar la *tensión* del *entorno*, fruto de la confrontación entre las expectativas que ofrece y la *responsabilidad* que exige, de *afiliarse* a un proyecto ideológico que justifique su incapacidad de asumir tal exigencia, culpando a la propia *sociedad abierta* con una *ideología totalitaria* tejida brillantemente mediante una *estrategia artística* efectiva gracias a la intensidad de su *pathos*.

Por otro lado, la consagración que esta obra supone para la carrera de Liddell al recibir su primer premio relevante y las consecuencias que de ello se derivaron, viene de haber

formalizado de manera aún más *radical* que en todas sus obras anteriores, el superobjetivo de reivindicación de su *Yo Individual*, acotando su simbología a un contexto evidente y cercano, aquel que pudo y puede otorgarle el *status* de artista *paradigmática* del Teatro español actual, el propio sector cultural del que también forman parte creadores con idéntica problemática y que en *MNPLEDNWYE* hallan tanto una reivindicación de sí mismos como una justificación a su fracaso, aunque ello implique asumir el *axioma apocalíptico* y una propuesta anti-humanitaria, de la que no siempre se tenga conciencia de sus consecuencias e incluso se actúe «a menudo de buena fe» (Popper, 2006: 215).

IV. 7. LESIONES INCOMPATIBLES CON LA VIDA

IV. 7.1. DATOS DE LA OBRA

IV. 7.1.A. CRONOLOGÍA Y RECEPCIÓN

Se carece de datos sobre el momento de escritura de esta pieza. Una cronología coherente al desarrollo de la *estrategia artística* de Liddell la colocaría exactamente con posterioridad a *MNPLEDNWYE*, entre el verano y el inicio del invierno de 2002, una vez planteada la ruptura de la esfera privada como instrumento de *sublimación* y la identificación de la problemática de su *Yo Individual* con la injusticia social. Sin embargo, en una entrevista para *El Mundo* de enero de 2003, Liddell afirma llevar trabajando en el proyecto desde principios de 2002,

—¿En qué consiste Lesiones incompatibles con la vida?
—Con esa obra paso de la decencia de la ficción a la indecencia de lo real. Intento contestar por qué no quiero tener hijos. Durante casi un año he fotografiado carteles urbanos, indigentes, supermercados..., enfrentando todo ello a un retrato familiar. (de Francisco, *El Cultural*, 16/01/03).

Ello debe entenderse en lo referido a la *génesis*, de la que sería otra pieza más sobre el tema del *entorno privado* en línea con *El Tríptico de la Aflicción* pero cuyo texto, de haber sido escrito a principios de 2002, habría debido responder a una fase previa de la *estrategia del exceso*, aquella que aún jugaba con una *trama* de ficción como *Hysterica Passio*.

Otra de las hipótesis probables es que su formalización final respondiera a una petición expresa del Festival Escena Contemporánea 2003 para el pequeño espacio de La Casa Encendida de Madrid, por lo que, teniendo en cuenta los tiempos de programación, el encargo podría haber llegado entre el verano y el otoño de 2002.

Asimismo, el título aparece en uno de los poemas de *Los deseos en Amherst*, que sería escrito al mismo tiempo que *MNPLEDNWYE*:

Lesiones incompatibles con la vida sin precisar cuchillo ni arma alguna besando sólo
besando de pie para no demorarse mucho ¿soy yo ese animal exanguinado? (Liddell, 2007f: 73).

La pieza se estrena el 15 de febrero de 2003 en La Casa Encendida de Madrid con una única función, dentro del Festival Escena Contemporánea de Madrid, Ciclo perfil: Angélica Liddell⁴⁵. Posteriormente tendría funciones en:

1. La Sociedad Guilherme Cossoulnos de Lisboa, el 14 y 15 de julio de 2003⁴⁶.
2. El 28 de febrero de 2004, haría una función en el Teatro Schauspielhaus (Bremen)⁴⁷, dentro de las Jornadas de teatro español organizado por el Instituto Cervantes de Bremen dentro del Bremer Theater Fórum Europeo de Teatro Contemporáneo. Allí fue presentada y probablemente promovida por S. Hartwig de la Universität Gießen, el primer investigador fuera de España en interesarse por la obra de Liddell.
3. A primeros de agosto de 2007, bajo el título *La desobediencia: 3 Confesiones*, de la que formaría parte *Lesiones...*, *Broken Blossoms* y *Yo no soy bonita* –piezas que también se publicarían unidas en la plaquette *La desobediencia hágase en mi vientre* (2008c)– la representaría tres días consecutivos dentro el 29º Festival Citemor (Caruana, 2007).
4. El 16 abril de 2008 haría una función en el Teatro Lope de Vega de la Universidad de Alcalá (García Tejel, 2008).
5. De nuevo, dentro de *La desobediencia: 3 Confesiones*, se repondría en la Casa Encendida⁴⁸ los días 21, 22 y 23 de mayo de 2008, repartiendo cada espacio en aula, terraza y patio, teniendo lugar *Lesiones...* en el aula.

⁴⁵ Info Festival Escena Contemporánea, [URL] 27/02/2008:

<http://escenacontemporanea.com/2003/agenda/ciclos.htm>

⁴⁶ Info [URL] 27/02/2008:

<http://incomunidad.home.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20Lesiones%20Incompatibles%20Con%20La%20Vida.htm>

⁴⁷ Info gracias al Instituto Cervantes de Bremen (Alemania). [URL] ,

http://bremen.cervantes.es/FichasCultura/Ficha23696_46_1.htm

Consulta: 10/05/2008.

⁴⁸ Info extraída del *Programa Mensual Mayo* de La Casa Encendida de Madrid. [URL]

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:lb9pekiJmUoJ:www.lacasaencendida.es/Ficheros/CMA/ficheros/avance_prog_may_jun_08.PDF+lesiones+incompatibles+casa+encendida+liddell+2008&hl=es&gl=es&pid=bl&srcid=ADGEEsgwegCWOTeHqym9c-16tl4Imi2zpjTSfVO2C8ya9HNjiQ9Qs2ZPH14vZrCJSIdEuekKqOBbEfwuOugv6DPtIGuiJwXpkkBfF3eT8y-0hVU-5CdaEmxmUkM98mHIIjLsIGwt5wir&sig=AHIEtbQFDeoQb-jBihP9jRXMlXQ7lZjwSA [Consulta: 27/06/2009]

6. Funciones en el festival “Fiesta España” de la Fundación Mapa Teatro de Bogotá⁴⁹ (Colombia) durante el 3, 5 y 6 de junio de 2008, representándose dentro de *La desobediencia: 3 Confesiones*.

Bajo el título *La Desobediencia: Yo no soy bonita*, realizaría funciones exclusivamente del texto de *Yo no soy Bonita*, generando confusión en otros investigadores⁵⁰ que aumentarían el número de funciones registradas de *Lesiones incompatibles con la vida*. Finalmente, esta pieza formaría parte del repertorio de Liddell de manera continua. A fecha de redacción de este trabajo, sigue representándose internacionalmente en su versión inicial. La última representación conocida ha tenido lugar en el Festival Omissis⁵¹ en Gradisca d'Isonzo (Italia), el 29 de junio de 2012.

A diferencia de las anteriores obras de este trabajo, *Lesiones...* se estrenó al inicio de la consagración de Liddell como autora, algo que se contempla tanto en la cantidad como en las valoraciones de la crítica a su obra. La primera de ellas proviene de EE.UU, de las profesoras Gendrich y Leonard (Wake Forest University), dentro de un artículo que recorre lo que fue el festival Escena Contemporánea 2003, en el que además del ciclo perfil de Liddell, contó con otro de los estrenos fundamentales para el teatro español actual, *Alejandro y Ana: Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente* (Lima, 2003) de Animalario⁵² (Galindo, ABC, 2003), lo que a su vez da

⁴⁹ Info extraída del Centro de Documentación Alejandria de Bogotá [URL] ,

http://app.idu.gov.co/boletin_alejandria/1109_080527/extension_eventos.asp [Consulta 13/10/2009]

⁵⁰ La tesis *El Teatro de Angélica Liddell (1988-2009)* de Ana Vidal (UNED), propondría bajo el título *Desobedien- cias: Yo no soy bonita*, las tres piezas que formarían *La Desobediencia: 3 Confesiones*, sumando por tanto las funcio- nes en el Instituto Cervantes de Burdeos, dentro del Festival ¡mira! El sur insolente, el 07/11/2008 [URL] ,

http://burdeos.cervantes.es/FichasCultura/Ficha52035_11_3.htm [Consulta 27/06/2009]

En el 10º Festival Escena Abierta de Burgos, en La Parrala los días 17 y 18 de enero 2009 [URL] ,

<http://www.ubu.es/es/escena-abierta/calendario-representaciones> [Consulta 14/03/2009]

Y en el Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales 2009, con dos funciones, una en el Teatro de la ciudad, San Francisco. Pachuca (México) el 7 de agosto del 2009 y otra en el Teatro Julio Jiménez Rueda, Ciu- dad de México, el 9 de agosto del 2009, añadiendo Vidal una el día 10 que nunca se produjo (salvo información ex- tra-oficial de la que Vidal no aporta fuente), según la información del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México:

[https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:RyUw_y54rpYJ:www.bellasartes.gob.mx/Boletines_2009/663-Transv ersales.pdf+%22Encuentro+Internacional+de+Escena+Contemporánea+Transversales+2009%22,+Teatro+de+la+ciu dad,+San+Francisco.+Pachuca+\(México\)+7+de+agosto+del+2009+&hl=es&gl=es&pid=bl&srcid=ADGEEShCNlgpvzj DohVmz7VxJwjoBMQ2rrN-m4ez_ZlfOr2DnIBCpFOjasPVSq7LAp2-B3E4GNi8byUUV_jGuxtQBdv87SMY7_sqK 4EFafI4-ob6f7P3n05f81Rn02MWNXg4g3LwyaIF&sig=AHIEtbT78MTuWYYyjXy_7QR1ePGihOEiRg](https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:RyUw_y54rpYJ:www.bellasartes.gob.mx/Boletines_2009/663-Transv ersales.pdf+%22Encuentro+Internacional+de+Escena+Contemporánea+Transversales+2009%22,+Teatro+de+la+ciu dad,+San+Francisco.+Pachuca+(México)+7+de+agosto+del+2009+&hl=es&gl=es&pid=bl&srcid=ADGEEShCNlgpvzj DohVmz7VxJwjoBMQ2rrN-m4ez_ZlfOr2DnIBCpFOjasPVSq7LAp2-B3E4GNi8byUUV_jGuxtQBdv87SMY7_sqK 4EFafI4-ob6f7P3n05f81Rn02MWNXg4g3LwyaIF&sig=AHIEtbT78MTuWYYyjXy_7QR1ePGihOEiRg)

⁵¹ Info extraída de la propia web del festival, [URL] ,

<http://www.omissisfestival.it/?p=252&lang=en> [Consulta 14/08/2012]

⁵² «No hay entradas para “La boda de Alejandro y Ana” de Animalario», reseña de Carlos Galindo en ABC, 06/02/ 2003. [URL] ,

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-02-2003/abc/Espectaculos/no-hay-entradas-para-la-boda-de-alejandro-y-a na-de-animalario_160348.html

[Consulta: 06/06/2008]

muestras de la deriva política que tomó el teatro español tras el 11S y las guerras de Afganistán e Irak, ya que hasta esa fecha, Animalario tampoco contaba en su trayectoria con pieza alguna de carácter político.

En este artículo, además de una descripción pormenorizada de la puesta en escena de *Lesiones...*, se encuentra una crítica, que al parecer de este trabajo, presenta por primera vez las intenciones de la *estrategia artística* de Liddell, sin que su *exceso* en el tratamiento del *entorno privado* sea tomado desde el *realismo social* o el efectismo *gore* sin relación con el *entorno* como en críticas pasadas, sino que analiza la obra desde su *estrategia* propia, cercana a la poética del *espacio/tiempo real* de la *performance*, *género* del que Leonard y Gendrich, probablemente, estaban más habituadas que los críticos españoles:

Tríptico de la aflicción, was introduced by a short piece called *Acción: Lesiones incompatibles con la vida* (*Action: Lessons Incompatible with Life*). The three plays comprising the trilogy, *El matrimonio Palavrakis* (*The Palavrakis*), *Once Upon a Time in West Asphixia*, and *Hysterica Passio*, formed a violent but lucid commentary on the traditional family structure as a site of brutality and danger, and the seeming impossibility to change the human condition as shaped by society. (Leonard & Gendrich, 2004: 76)

[...] a manipulation of the theatre's most basic elements (sound, sight, presence, and participation); and a willingness to break the rules of both form and content. (p. 77).

Por otro lado, también se inaugura un tipo de análisis que continuará hasta la fecha, en el que Liddell es asumida como una autora con intenciones humanitarias:

By prerecording her monologue, Liddell created the sense of isolation and distance in her audience while she enunciated her thesis of social justice: "I grow less and less tolerant of injustice, of evil... The inability to see the devastation and poverty is immensely disturbing." Images of poverty and capitalist excess accompanied these words. (p. 76)

[...] Her theatre—a portrait of social activism and introspection—fuses many of the alternative theatre's goals: a desire to change the world, both from outside and in; (p. 77).

La siguiente llega desde Portugal, en donde tuvieron lugar las siguientes funciones de *Lesiones...* tras su estreno en Madrid, acompañada de la publicación del texto en edición bilingüe (Liddell, 2003d) por el Dpto. Literario da Sociedade de Guilherme Cossoul, con traducción y prólogo de Augusto Miranda, traductor de tres obras de Liddell y un artículo. Su prólogo resulta el primer escrito crítico de alguien con una visión amplia de la obra de Liddell, más allá de la asistencia puntual a sus estrenos. Miranda traza un diagnóstico de la obra acorde con el de este trabajo, aunque difiere en los efectos que persigue. Ensalza a Angélica Liddell como «el nombre más fuerte de la revivificación de la tragedia», con lo que la sitúa por primera vez en el *género* propio

para su comprensión, «que, en Europa, tiene otros cultivadores como, por ejemplo, el francés Michel Azama, curiosamente también nacido en Cataluña» (Miranda, 2003: 5). El tópico de catalana, como si supusiera una *mediación*, le acompañará en reseñas y eventos posteriores, si bien su estancia en Figueras sólo fue algo anecdótico, unos días de un destino temporal de su padre en el cuartel militar de la zona (Liddell, *Entrevista personal*, 2007). Durante el artículo, relaciona a Liddell con otros autores. Comienza con el vínculo que comúnmente se establece entre Liddell y Sarah Kane, autora sobre quien Vidal subraya una analogía coherente tanto en los *motivos*,

un mundo opresor, repleto de verdugos que causan agresiones de manera impía a unos protagonistas débiles, desvalidos, que se ven sometidos a un sufrimiento del que no consiguen defenderse [...] parte del sufrimiento de ambas dramaturgas partía de la frustración que dio comienzo en la infancia: ambas hijas únicas con tendencias depresivas. (Vidal, 2010: 123).

como en las *estrategias*,

la pulsión violenta, tensa, intensa, latente en sus textos. Sin embargo, no hay una finalidad de escandalizar con la sordidez de los guiones de sus obras, sino de provocar un espacio de reflexión ineludible

[...] El teatro se convirtió para las dos en un subterfugio, una herramienta a través de la cual podían canalizar su sufrimiento, exteriorizarlo y liberar sus obsesiones [...] De ahí sus textos corrosivos con la voluntad de afianzarse en un lenguaje soez que repele, angustioso, para someter, a quien esté dispuesto, al dolor que a ellas mismas les invade. (p. 124).

pero que Miranda distancia en «poéticas bien diferenciadas que, en común, tienen apenas el despojamiento, el límite, y la presencia incontinente de datos biográficos» (Miranda, 2003: 5). Aunque el concepto de “poéticas” se entiende como las *estrategias artísticas* emprendidas y, por tanto, como apunta Vidal, serían muy similares (y no “penas”), a lo que Miranda se refiere es «la deconstrucción del sueño de mercado», a la tendencia social humanitaria que observa en Liddell y que resulta inexistente en Kane. Sin embargo, acorde con lo declarado por la propia autora respecto a su rechazo a las influencias del *teatro actual*, es razonable afirmar que la *mediación* de Kane deviene una coincidencia –no por ello sin valor– en los *motivos*, fruto de una similar *mediación psicosocial* que produjeron respuestas idénticas como son *In Yr Face* y el *teatro clónico*.

En esta línea, Miranda plantea otro paralelismo para la comprensión de la obra de Liddell, también coincidente con este trabajo: la Tragedia griega entendida como intento de cohesión de la tribu –lo que tiene que ver con Esquilo y no con Sófocles y Eurípides como parecen plantear las referencias del artículo–, entendiendo la problemática de la

contemporaneidad como la falta de cohesión de las comunidades, el desmembramiento de las “tribus”, cuestión a la que Liddell aporta una respuesta significativa. Reexplicando el *entorno* con el *axioma apocalíptico*, cohesiona al grupo en base él, lo “repone”. Y en estas Tragedias, ella misma encarnaría al *héroe* ideólogo «a semejanza de las greco-latinas [...] el ser humano en su individualidad» con una propuesta «extremadamente personal [...] terminal», límite:

la tragedia griega tenía como *modus operandi* la presencia y complicidad de una comunidad sin la cual las situaciones de escena estarían connotadas como mero desvarío. [...] Al participar, casi ritualmente, la comunidad podía entender claramente el pathos y llegar fácilmente a la catarsis. Perdida esa y otras comunidades, la forma de reponerla, en el teatro, implica una salida de la órbita de los procesos de la llamada normalidad.

[...] En *Lesiones Incompatibles con la Vida*, una performance de consagración de la tribu a través de la voz de su terminal (Angélica) el viaje propuesto por la autora es extremadamente personal

[...] es la repulsa hacia lo que existe – social y afectivamente – un claro no, al modo de organización y a la falta de pensamiento con que cada uno practica su (in)existencia. (p. 6).

Esta “reposición”, esta «consagración de la tribu» –como la *sociedad cerrada* descrita por Popper– supone también, como indica Miranda, «la repulsa hacia lo que existe» en su totalidad, de ahí que concluya con la «(in)existencia» ya que según esta *ideología* la única opción de *perspectiva vital*, continua Miranda, es «Resistir, rechazar sobre todo, parece entonces ser la existencia posible», como diría uno de los personajes liddellianos adepto de la *filosofía del gánster*.

Esta conclusión de «(in)existencia» resulta acorde con los planteamientos de Liddell evidenciados en este análisis, como la *nada heideggeriana* u otros *irracionalistas* que señala Miranda como «el francés Antonin Artaud» quien «niega lo visible y construye una única utopía posible en este año 2003: “Aún no hemos nacido. / Aún no estamos en el mundo. Aún no hay mundo.”» (p. 7).

En contraposición, Miranda coloca a un poeta vitalista como Antonio Machado, *antítesis* que Liddell superaría en tanto que *síntesis*:

Tal negación consubstancia una cierta deconstrucción del pensamiento del andaluz Antonio Machado. Donde el poeta sevillano canta: “caminante no hay camino, / se hace camino al andar”. Liddell, caminante, coloca un STOP. Dice: “así no ando...” (p. 8).

Concluye Miranda, de acuerdo con este trabajo, definiendo la búsqueda de Liddell como una reafirmación del *Yo Individual* por medio del Arte, *el éxito de su Yo en tanto que Yo* que recurre al Arte como instrumento hacia el «(i)límite» propio del *idealismo*

platónico. En esta línea lo compara con Raul Brandao, quien, «tras cuestionar la maquinaria y autointerrogarse sobre el espacio individual, da como respuesta: “Me resta el Bien”» (p. 7):

Angélica Liddell tiene aquí, al rechazar la procreación, la actitud del creador, de aquel que busca lo que (aún) no existe, lo que es un añadido, más por trabajo propio, que no por redenciones mesiánicas ejecutadas al margen del ser. O sea: nos hallamos ante lo que de ancestral la palabra Arte aún pueda significar de forma actualizada. Una coherencia de discurso llevada al (i)límite.
«Mi cuerpo es mi obra de arte.
Mi decisión es mi obra de arte.
No tener hijos es mi obra de arte.
Mi vida es mi obra de arte.»

Este prólogo-reseña, utiliza *Lesiones...* para componer el primer diagnóstico del trasfondo filosófico de la obra de Liddell, de ahí su importancia, aunque obvie las consecuencias que de tal *filosofía oracular* se pudiera derivar.

En 2005, dentro del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, se realizaron dos ponencias sobre la obra de Liddell. La primera de S. Hartwig versa sobre *El Tríptico de la aflicción* sin tener en cuenta *Lesiones...* En la segunda, Canale, traza una panorámica de toda la carrera de Liddell hasta el momento, centrándose principalmente en lo que él denomina La Consolidación (Canale, 2006: 374), correspondiente a las obras aquí analizadas, y *Lo político (y monstruoso)* (*Ibíd*: 378) que define desde las obras posteriores a *Lesiones...* hasta *Mi relación con la comida*, su última pieza hasta la fecha de su estudio. Con ello, sitúa a Liddell en la relevancia que en el panorama teatral español de aquellos años suponía la *estrategia del exceso* desarrollada por Liddell y que Canale interpreta en conformidad con lo aquí planteado, si bien, una vez más, difiere en su dirección *ideológica*, razón que le lleva a proclamar el afán de crear un nuevo *teatro político* tras *Lesiones...*

la voz de Angélica Liddell se corresponde con la de otros autores y artistas que han decidido iniciar un nuevo teatro político que evita dar respuestas concretas, pero que se erige como denuncia contra la sociedad actual. Aunando influencias que van de la tragedia griega a las performances de los años noventa la autora madrileña creó nuevas formas con las que logró arrancar al espectador de su cómoda situación de consumidor teatral. (*Ibíd*: 369).

Canale enmarca *Lesiones...* como «fruto de la investigación artística que representó el *Tríptico* y, probablemente, de un viaje hacia sus fantasmas [...] Decisión personal, pero también política» (*Ibíd*: 377-78), a la vez que como «fin de una etapa» (*Ibíd*: 381), con la que alcanza el culmen de su *estrategia artística*, y con la que también comienza esa

«reflexión que tiene en cuenta los factores políticos y sociales» (*Ibíd*: 378) en la que «Las obras dejan en un segundo plano la fábula para adentrarse en la voz íntima de los personajes» (*Ibíd*: 379). Canale vuelve a distanciar ese «viaje hacia sus fantasmas» con una perspectiva de *teatro político* que interpreta posee un sentido humanitario y que termina llevándole a ensalzar y justificar el *idealismo platónico* de Liddell que, a fecha de redacción de su artículo, ya había devenido intensamente explícito:

cabe destacar un mayor acercamiento al pensamiento que no implica una contradicción con su ataque al racionalismo ya que lo que le interesa a la autora no son las grandes respuestas sino las grandes preguntas. [...] ¿Qué es el Hombre? ¿Qué es el Estado? (*Ibíd*: 380)

Sobre la justificación del *idealismo platónico* en Liddell y la interpretación humanitaria que la crítica plantea, *vid.* Cap. V. 4.

Un año más tarde, en 2006, durante el *Curso 50 Años de teatro contemporáneo: Temáticas y autores* celebrado en la UIMP de Santander, Gumersindo Puche, realiza una ponencia a la que titula *La crisis estética en tiempos de catástrofe. Mirar el daño* (Puche, 2007: 27-38) en la que trata específicamente sobre *Lesiones...* Aunque este artículo se realizó en un contexto académico que incluiría su posterior publicación en una revista de objetivo científico⁵³, su estilo, plagado de arengas en primera persona del plural y afirmaciones de tono épico, junto a opiniones asumidas como conclusiones científicas y citas sin referenciar, más que a una publicación científica, remite al lector a la propia obra artística de Atra Bilis, de ahí su interés significativo para el análisis de la propia obra de Liddell y que se analizará en el apartado de Estructura Significativa de este cap.

Para la siguiente crítica a pie de escena habría que esperar a 2007, momento en el que *Lesiones...* entra a formar parte de *La desobediencia: 3 Confesiones* en el Festival CITEMOR. Caruana, seguidor de la obra de Liddell desde 2001, miembro del jurado del Premio Casa de América y, por tanto, conocedor de los hallazgos con los que Liddell «adquiere una gravedad distinta, una gravedad que será esencial para los próximos trabajos» (Caruana, 2007), escribe una crónica favorecida por el paso del tiempo que le

⁵³ *50 años de teatro contemporáneo*, coords. A. García Tirado y J. E. Checa Puerta, Madrid: Ministerio de Educación, 2007.

permitió contrastar la aparente deriva hacia la crítica social del teatro de Liddell, además de «la evolución que esta pieza ha tomado con respecto a su estreno en el 2003 en el Festival Escena Contemporánea de Madrid». Sus palabras resultan clarificadoras tanto del diagnóstico como de la tendencia de la crítica actual hacia Liddell.

Abre afirmando que «Lo que hemos visto no existe, no es teatro» (*Ibíd.*) en referencia a la *perspectiva radical* de la *estrategia artística* alcanzada por Liddell y que le habría llevado, según Caruana, al abandono de la representación por la «acción», concepto que no acierta a definir ni a que le definan, ya «que al final dejan a uno un tanto confuso», a diferencia de Leonard y Gendrich que relacionan el concepto de “action” con el “theatre” sin que medie distancia entre ellos, si bien Caruana aclara que ve las tres piezas «profundamente teatrales aunque predomine el vídeo, profundamente teatrales aunque sean acciones» (*Ibíd.*). Con ello, Caruana sitúa el conflicto dentro del propio juego artístico, en el interior de la obra artística, en «el conflicto creador de todas sus obras –la lucha entre el texto, la escena y el cuerpo–». Tras el intento de aproximación al género, sitúa *Lesiones...* en el contexto de *El Tríptico de la Aflicción*, con una valoración coherente a la propuesta, al igual que Leonard y Gendrich, tres años antes: «El tríptico ponía de relieve, a través de la familia como institución y de la procreación como maldición, las alcantarillas más malolientes de nuestra sociedad y nuestra mente. Cómo denunciar, cómo escenificar la pesadilla de un horror vivido con normalidad hipócrita y ciega». Al mismo tiempo, confronta las tres piezas principales con esta primera formalización del *paradigma* de la *estrategia del exceso*, del que además subraya la inclusión *totalizadora* de su *Yo Individual* dentro de la obra:

Cómo hacer que lo refleje el texto sin ser “teatral”, sin ser un camino usado y mudo, y que además ese texto se corporice en el actor. Es así “Lesiones...” un epílogo donde creo (a lo mejor me equívoco) aparece por primera vez, declaradamente, la artista en el texto, sin personaje, sin ficción, sin distancia. Un epílogo que explica al público, que contextualiza y aclara de donde surge la motivación, el malestar generador de las obras anteriores; y, por otro lado, libera a la creadora, la deja hablar y situarse directamente. (*Ibíd.*).

Por contra, al igual que otros autores, incluido el propio autor de este trabajo en fases previas (Eguía, 2007: 214), valorando como fundamental los hallazgos de *Lesiones...*, los plantea como el final de una etapa de la que Liddell sólo rescatara «la poética», la forma y no el objetivo para el que se creó (que no es otro que la inclusión totalizadora

de su *Yo* para la búsqueda *del éxito del Yo en tanto que Yo*), e insiste en una recepción humanitaria de su obra posterior:

Después de ella llegarían obras más políticas, donde la posición de la artista, política y existencialmente, queda manifiesta. Se abre un camino. El peso del texto en “Lesiones...” adquiere una gravedad distinta, una gravedad que será esencial para los próximos trabajos. Es esta acción posiblemente uno de sus trabajos más relevantes, con más pesos, uno de esos trabajos donde se vislumbran los caminos, las decisiones, donde se ven los entresijos de la evolución de un artista, de su lucha consigo misma, con la cultura, con lo que se quiere de ella, con lo que se le obliga a ser. Esa declaración de guerra, que si ya era abierta se vuelve explícitamente personal, dota al texto de una poética distinta hasta entonces que, posteriormente, en obras como “El año de Ricardo” llegan a una síntesis sorprendente.

Se subrayan los objetivos planteados por Caruana ya que, como se planteará en las conclusiones, éstos fueron idénticos y lo son hasta la fecha, aunque el tema o la *trama* parezca ser el drama de los ahogados en pateras en el Estrecho de Gibraltar. La mención a *El año de Ricardo* tampoco es baladí, ya que aunque no se trabaje sobre ella en esta tesis, su *estructura significativa* es deducible si se aplica cualquiera de las aquí expuestas de *El Tríptico de la Aflicción* junto al paso dado en *MNPLEDNWYE*.

En lo referente a la evolución de la propia pieza, Caruana reseña cómo Liddell pasó del estatismo «plástico» de la proyección y la voz en OFF que usaba al representarla en el año 2003, sentada en una esquina sin prácticamente movimiento, al movimiento de su cuerpo y los gemidos de dolor al autotorturarse con guijarros en la zona genital, como banda sonora:

El trabajo corporal en Madrid era mucho más estático, más cercano de la acción proveniente de las plásticas; sin embargo, en Citemor, Lidell (*sic.*) expuso un trabajo corporal –enyesada, atada a una manta igual que en Madrid – claramente más teatral. A través del lenguaje de la acción – aquí no se representa, se hace (la acción tiene como voluntad recoger el sentido primigenio de la escena)-, Lidell (*sic.*) daba cuerpo a lo que en vídeo y texto pasaba, la palabra y la imagen van materializándose en el cuerpo maltrecho de la artista en escena. (*Ibíd.*).

La siguiente crítica llega en 2008 por Rafael González para *callemayor.net*, una web de ocio de carácter divulgativo. Éste hace referencia a la función de *Lesiones...* en solitario, realizada en la Universidad de Alcalá:

Los huecos en blanco que deja el texto, una colección de frases cortas que martillea a los pilares de la sociedad contemporánea (familia, poder, religión), los tapa con dolor físico. Repetidamente se golpea con guijarros afilados en la zona vaginal. El lugar elegido enlaza con lo que quiere transmitir. (Rafael González, 2008).

En ella, González dibuja un panorama endogámico en lo que al público de Liddell se refiere, «las limitaciones del alcance» de una «acción a pequeña escala» cuya única incidencia podría haber surgido de un «choque frontal con lo imprevisto», en referencia

a que un posible espectador ignorante de la naturaleza de sus propuestas se hubiera comprado una entrada. Por otro lado, compara lo que ya había sido el primer paso de Liddell por el CDN y el posterior Premio Valle-Inclán que «ha sacudido su trayectoria», con que «tales acontecimientos reseñables no se han traducido en una variación perceptible de la conducta que guía las creaciones de esta belicosa dramaturga». De esta actitud destaca la especial virulencia de *Lesiones...* motivo por el que entiende hubiera sido «comprensiblemente apenas puesto en escena». Enmarca a Liddell en el teatro del momento como «un extraño ejemplar que aletea prácticamente en solitario en el panorama escénico actual», valoración que evidencia la irrelevancia del *teatro clónico* en los medios generalistas españoles.

También es destacable su comprensión de la *estrategia del exceso*, «Ya no se trata únicamente de golpear con un texto, de empotrar un discurso claro, contundente y unidireccional en la mente del espectador, sino de exprimir al máximo las consecuencias en base a la acción que desencadenan las palabras», sin que se le escapen sus intenciones *antihumanitarias* cuando «Proclama a gritos sordos la rabia que siente por seguir viva. Busca dañar». A diferencia que la crítica de medios especializados, González no se deja envolver por la *verborragia* aparentemente social de su *filosofía oracular* (Popper, 2006: 227): «El mensaje es nítido. Único. La contradicción no se hace patente. "No confío en un futuro mejor"» y comprende que todo ello se sustenta en la búsqueda del *éxito de su Yo Individual en tanto que Yo*, i.e., la reducción de la realidad a ella misma: «¿Cuál es el límite al que un artista está dispuesto a llegar para proclamar su visión del mundo?».

La última reflexión aparece en 2010 en un artículo de Gutiérrez Carbajo, director de la tesis doctoral de Ana Vidal. En él repasa toda la obra de Liddell en atención a la deconstrucción de los mitos en Liddell, tratando en ocasiones *Lesiones...* Abre poniendo de manifiesto la *negación*, tanto a nivel social como meta-artística de las intenciones de Liddell, «Si la deconstrucción niega el significado, Angélica Liddell niega la capacidad comunicativa del lenguaje, o, mejor, expone la limitación y la casi imposibilidad de transmitir algo a través del lenguaje.» (2010b: 70). Asimismo, destaca el ataque que desde sus obras se realiza contra el *nominalismo*, «desconfía de la capacidad de nombrar y de denominar del lenguaje, relegándolo casi a la función primaria de

balbuceo, sin ninguna capacidad operativa frente a todo tipo de poder.» (*Ibíd.*) que aboca al ser humano al «no-camino». Por ello, entiende la coherencia de la *reacción* de Liddell, ya que al haber asumido el *irracionalismo* en el que «las palabras son incapaces de significar, la dramaturga-actriz, con sus vestimentas, con su cuerpo a veces físicamente herido y maltratado, con su rostro, sus piernas y sus brazos ensangrentados, se expone ante el público en una ceremonia sangrienta» (p. 71), en alusión a *Lesiones...* y los espectáculos que vendrían tras él. Carbajo entiende el *Yo* de Liddell como fruto de una *estrategia* de *negación* de los parámetros artísticos, un *Yo* que pretende ser *transindividual*, «un yo plural, de un escenario por el que transitan muchos yoes» (p. 74). También, evidencia la propuesta *antihumanitarista* que Liddell requiere para su particular *humanitarismo*, atendiendo a su presunción de un *naturalismo determinista apocalíptico* en el ser humano:

En *Lesiones incompatibles con la vida* no son sólo los usos sociales sino las mismas leyes de la Naturaleza las que determinan en la autora su renuncia a la posibilidad de tener hijos. La dramaturga no está dispuesta a generar vida en este sin-sentido de la vida. Ha confesado en numerosas ocasiones que no desea tener descendencia. *Lesiones incompatibles con la vida* es también, según la propia autora, una manifestación de rabia, de furia, un paso más hacia su propio proceso de extinción. (p. 75).

Retoma Carbajo en su artículo el tema de lo que titula «La negación de la maternidad» y sintetiza la anterior contradicción: «Se trata también de su negación a engendrar seres para condenarlos a una vida infeliz» (p. 83). En este diagnóstico también coincide esta tesis, si bien Carbajo no alude a la potencialidad ideológica de dicha contradicción que representa la *solidaridad negativa* de Arendt ya aludida y que aquí se tratará en los caps. V. 4.2. y V. 6. 2.

IV. 7.1.B. ANTECEDENTES

Desde su posición privilegiada, Puche señala en su artículo los *antecedentes* de *Lesiones...* En lo literario, señala *The Scarlett Letter* (Hawthorne, 1850), la obra emblemática de Hawthorne. Relaciona a Liddell con Hester Prynne, la protagonista condenada por fornicación «al bordado de una letra escarlata en el pecho» (Puche, 2007: 27) y que ella «convierte su marca en pieza de arte» (p. 28):

La letra escarlata es una marca impuesta por los otros con un tiempo de finitud, pero Hester Prynne decide prolongar en su pecho esa marca, no con afán de martirio (una vez cumplida la condena ya no necesita sacrificarse) y extiende la marca en el tiempo porque ha encontrado una misión en el mundo, de ahí una posible analogía con “lo ritual” debido a este perfil mesiánico.

Infringe un castigo innecesario o injustificado sobre su imagen, es un sobrecastigo que se transforma en lo contrario por exceso. (Puche, 2007: 29).

Destaca la idea del «perfil mesiánico», que en *Lesiones...* funciona como Mesías Liddell, portadora de un mensaje que no es otro que su propio *Yo* como respuesta a la problemática del *entorno*, algo que también se refleja en los referentes artísticos indicados: Marina Abramovic, influencia de la que también se ocupa Ana Vidal (Vid. Cap. III. 3.) y VALIE EXPORT. Por su influencia, Puche sitúa el trabajo artístico dentro de la corriente de «autodeterminación» (Puche, 2007: 30) del significado de la mujer, en un sentido neo-feminista.

De manera más específica a *Lesiones...* opera el vídeo *Mann & Frau & Animal*⁵⁴ (Hombre y Mujer y Animal) de VALIE EXPORT, obra cinematográfica rodada entre 1970/1973 y que supone el referente más directo. En este vídeo, de 12 minutos, VALIE EXPORT se concentra en romper la identificación de la vagina femenina con la maternidad, violentando al espectador «as a kind of assertion and affirmation of female sexuality and its independence from male values and pleasures»⁵⁵. Sirviéndose de un primer plano de su vagina, pasa de masturbarse con un chorro agua, a mostrarlo con suciedad y finalmente con sangre, rompiendo de una escena a otra con el dibujo de un triángulo equilátero, símbolo que une la vagina con Dios y, por tanto, la creación, con lo que rechaza el fin de la maternidad para la sexualidad femenina, negando su entrega a otros (los hijos) y reivindicando la masturbación, *i.e.*, el *Yo Individual* y ensimismado de la propia mujer, en similitud a VALIE EXPORT:

*The earlier films of Valie Export, one feels, were motivated by the author's desire and need to investigate her own subjectivity, with the audience as a necessary part of the transference and the polemic. Man & Woman & Animal shows a woman finding pleasure in herself,*⁵⁶

IV. 7.1.C. RESUMEN DE LA OBRA

La propia autora como ANGÉLICA MONSTRUO (al igual que en *MNPLEDNWYE*) recibe al público desnuda, sentada en el suelo, con los pies dentro de bloques de escayola y la cara cubierta bajo una máscara de su retrato en la primera comunión. A su lado se proyectan imágenes de individuos y elementos *marginales* todos acompañados de una

⁵⁴ Mann & Frau & Animal (1970/1973), 16mm, 12 Min., s/w und Farbe (Transfer auf DVD 2003); Kamera: Didi; Performer: VALIE EXPORT; The Austrian Exhibition, Demarco Gallery, Edinburgh 1973. [URL] http://www.virtual-circuit.org/art_cinema/Export/Export/Export%20_AKA.html [Consulta: 20/08/2011]

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

foto con los padres de Liddell en la primera comunión de su hija. Entre tanto, su voz en OFF justifica la decisión de no ser madre como protesta frente a las agresiones psicosociales recibidas por su familia. Al hacerlo se identifica con todos los individuos que sufren, acusando a la propia institución familiar como el medio con el que el *estado del bienestar* actúa contra el ser humano. Por ello, justifica su rechazo a la perpetuación de la especie humana como defensa humanitaria. A lo largo del proceso, la autora introduce una piedra en su vagina que luego hace chocar contra otra, haciendo de sus gemidos de dolor el espacio sonoro de la performance.

IV. 7.2. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Para este análisis se utilizará la edición de la Colección Pliegos de Teatro y Danza, editada en 2008 por Aflera Producciones, S.L. si bien atendiendo a la Bibliografía de esta tesis la pieza se reseñará como Liddell, 2003d.

Aunque el texto carece de acotaciones, el propio productor aporta una descripción pormenorizada de la acción dramática. Asimismo, al final del cap. se aporta un dossier de imágenes de la producción de Liddell.

Angélica Liddell en su trabajo *Lesiones Incompatibles con la Vida* (2003) convierte su cuerpo en obra de arte. [...] En la acción aparece con unos bloques de yeso en los pies, envuelta en una manta, cubriendo su cara con una foto de ella mismo con cinco años. Apoyada en una pared, se desplaza mientras unas diapositivas se proyectan en la misma pared donde descansa inmóvil; en ellas se ven mendigos que sostienen una foto de familia donde aparece Liddell de niña junto a sus padres. Las diapositivas componen un recorrido urbano donde la foto familiar aparece en distintas situaciones: En las manos de personas excluidas por la sociedad: mendigos, heroinómanos, o en espacios que con la aparición de la foto de familia se modifica el significado y sentido de los mismos. [...] Durante la proyección, Liddell, se desplaza lentamente con [...] unos pies atrapados en diez kilos de peso limitan su movimiento [...] Su sexo, oculto por una manta sucia [...] introduce una piedra que es golpeada por otra, un martilleo monótono, insoportable que acaba convirtiendo su sexo en un campo estéril. [...] percibimos el daño que ejerce sobre sí misma. (Puche, 2007: 32).

El texto narrando en OFF abre con la voz en primera persona de ANGÉLICA MONSTRUO, *TDT de la poética del creador*, con la dedicatoria de la pieza a los hijos que no va a tener, una especie de prólogo que continuará reiterativo y que unificará *tesis* y *antítesis*, *i.e* una propuesta *antihumanitaria* para su *Yo individual*, «Mi cuerpo renuncia a la fertilidad» (p. 5), con intención *humanitaria* hacia la problemática *transindividual*, «Mi cuerpo es mi protesta, es la crítica y el compromiso con el dolor humano» que con la siguiente frase, «Quiero que mi cuerpo sea estéril como mi sufrimiento», establece una

síntesis “estéril”: su cuerpo como respuesta a la problemática y, por tanto, coherente con el *Antihumanitarismo* visto en las anteriores obras.

Amplía su punto de vista sobre la problemática de lo humano con otro juego dialéctico. Plantea que su sacrificio es lo que le permite «quedar en mitad de los hombres haciéndose preguntas». Posteriormente, aplica la *misología*, «alguien debe fracasar definitivamente», relacionando ese “hacerse preguntas”, lo *racional*, con el «excremento», con lo que establece dichas preguntas como *esencialistas* y niega la posibilidad de una respuesta *nominalista* que mejore la *tensión*. Lo uno favorece e implica lo otro, «La ausencia de hijos me ayuda a ser excremento y a fracasar», el *antihumanitarismo* ayuda a su *misología*.

El siguiente juego *dialéctico* propone la *tesis* de la presión del *entorno* hacia la función maternal de la mujer, vinculándolo con una intención social, «saltan por encima de mi vientre liso, agitando a sus hijos como banderas como si el mal hubiera desaparecido del mundo», para culminar, por lógica hegeliana, con la afirmación de «No confío en un futuro mejor», *misología* demostrada al entender dicha función social de forma *esencialista*.

Tras ello, ataca al estamento familiar, sirviéndose de situaciones emocionales básicas para justificar el *antihumanitarismo* demostrado con la *dialéctica* previa: «Las familias se comportan con soberbia pensando [...] que sus hijos nunca van a dañar y a ser dañados [...] que jamás van a ser culpables de nada.». En oposición, reivindica su cuerpo como protesta «contra las grandes esperanzas [...] pretensiones de los padres», tema ya utilizado en *MNPLEDNWYE* (pp. 59-60).

Del *entorno privado* salta al *entorno global* de manera explícita por primera vez en su obra, «No sería justo para los excluidos que dejara de pensar en la injusticia [...] de condenar a los privilegiados» (p. 6), idea humanitaria que, al instante, reconduce hacia la *misanropía*, «No he conocido a ningún niño que se convirtiera en buen adulto», y al *antihumanitarismo*, «La bondad no existe», por lo que justifica su decisión: «Tal vez esa es la razón por la que no quiero ser madre».

Para *sublimar* dicha decisión, se autocritica –a pesar de ya contar con la demostración hegeliana de su *ideología*–, «Las mujeres malas, sin instinto maternal, pagamos el tributo de morir solas, podridas, sin alegría». Al igual que en *MNPLEDNWYE*, lo hace para intensificar la *ceremonia de martirio* que la exalte. Con esta tercera persona del plural, «las mujeres malas», amplía su problemática particular a lo *transindividual*, «Vagamos de tara en tara», generalizando lo que en este trabajo se ha denominado *disfunción ejecutiva*. Por tanto, convierte lo que en un inicio era una *respuesta individual* a la *tensión del entorno*, a universal: «Cuando imagino mi propio parto sólo puedo ver asomando entre mis piernas la cabeza grotesca de un monstruo, ya fatigado por la inmundicia del universo».

Buscando unir su *Yo Individual* con el *entorno global*, recoge el argumento de «los desastres del siglo XX» y parafrasea la cita más celebre de Adorno, «Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie» (Adorno, 1984: 248), bajo la forma «Alguien dijo que después de los horrores del siglo XX no se podía seguir escribiendo» (p. 6). Así blindo su *antihumanitarismo* frente a cualquier crítica, privilegiando la *misología* de su interpretación de la cita: «No quiero aportar nada al mundo, salvo mi profundo horror. [...] ¿Quién puede volver a amar a los hombres? [...] La palabra se había vuelto absurda, insuficiente. Los hijos son como palabras, insuficientes.»

Para salvar la contradicción entre la *misología* y su deseo creador, recurre a la *disfunción ejecutiva* y a sus intenciones *humanitarias*: «hay algún cocodrilo dentro de mí que me impide aceptarlo. Cada vez soporto menos la injusticia [...] Sólo se me ocurre protestar» (p. 7), con lo que fija el escudo del *dogmatismo invulnerable* que le permite seguir desarrollando, con el juego de la *solidaridad negativa*, un proyecto *antihumanitario*: «Quiero morirme sola, sin dejar nada atrás. Es mi manera de unirme a los que fueron exterminados, a los que sufrieron sin límite».

Para el desarrollo de este proyecto, ensalza la *filosofía del gánster*: «Mi cuerpo es un ejemplo para suicidas, un ejemplo para asesinos», que en última instancia pretende ser una llamada universal, dado la generalización que ha planteado en la página anterior

respecto a la *disfunción ejecutiva*, «un ejemplo para todos aquellos que se desprecian a sí mismos».

Explica su obra como una respuesta a la *agresión* del *entorno* que su capacidad oracular conduce de su esfera privada a toda la *sociedad*, «Mi violencia verbal es mi lucha contra la violencia real» para, de nuevo, volver a justificar un proyecto *antihumanitario* como el de la no perpetuación de la especie, «Mi cuerpo es mi protesta. / Mi protesta contra los vestidos premamá».

El siguiente argumento, también utilizado por ANGÉLICA/NUBILA, «Las grandes esperanzas de mis padres» (Liddell, 2003c: 59), justifica su *disfunción ejecutiva* por un *trauma temprano*, suceso que se niega a superar (*síndrome de Frankenstein*), y que insiste está vinculado con el *entorno global*, estableciendo el *axioma apocalíptico*: «Mi cuerpo es mi protesta contra las grandes esperanzas de mis padres, contra las grandes y estúpidas esperanzas del mundo. [...] En definitiva, mi vida es mi acción. / Solo quiero ser hija.». Con ello plantea un individuo sin *responsabilidad*, acorde con lo ya expuesto en todas las obras anteriores.

Reconduce su juicio hacia un sentido social aplicando un análisis *esencialista* y *dogmático* que pasa de la procreación del ser humano, a la familia, luego al poder y finalmente a la religión:

Nunca me fiaría de una institución que es fomentada, ensalzada y vitoreada, incluso premiada por el poder. [...] La foto de familia siempre está sobre la mesa de los presidentes, en marco de plata [...] Sin familia nadie alcanza el poder.» (pp. 7-8)
No puedo fiarme por algo que es impuesto desde el poder [...] que es impuesto desde la religión. / Sólo por ese motivo deberíamos negarnos a tener hijos.

Toda reflexión social de apariencia *humanitaria* queda reconducida al proyecto que Liddell propone como respuesta, como Verdad, un proyecto que en sí mismo es *antihumanitario*.

Para afianzar la asociación entre perpetuación de la especie y crimen humanitario de los poderosos, recurre a la autoridad de otra cita, esta vez de Céline, que relaciona la familia, dibujada como una «institución fomentada por el poder», con la *agresión* al *Yo Individual*, «Cuando los grandes de este mundo empiezan a amarnos es porque van a

convertiros en carne de cañón. [...] Por el afecto empiezan. [...] Los encumbrados sólo pueden pensar en el pueblo por interés o sadismo» (Céline, 1994: 83).

Frente a lo anterior, con otra cita (Céline, 1994: 79) propone la *filosofía del gánster* y un proyecto de irresponsabilidad: «También dice: “¡Qué vivan los locos y los cobardes!” / También estoy de acuerdo.». De nuevo, con una arenga de lucha social, fuerza la relación entre maternidad y poder gracias a un análisis *esencialista*: «No me siento capaz de complacer a los poderosos, a los privilegiados.».

El siguiente planteamiento esgrimido contra la procreación es la *solidaridad negativa* que usa la identificación con “los pobres”, «No tener hijos es una manera de ser pobre», clase social que identifica con «esa gente cuya muerte no interesa a nadie», que no correspondería a las familias pobres de clase baja, sino al *lumpen proletariado* descrito por Marx y acorde con el proyecto *marginal* de Liddell, de igual forma que en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Liddell no defiende a los inmigrantes que trabajan en duras condiciones reagrupando a sus familias, sino a aquellos que murieron ahogados en el Estrecho.

Para justificar el carácter *antihumanitario* que se pudiera presentir de su propuesta, insiste en su *disfunción ejecutiva*, a la vez que incrementa “aflicciones” para su automartirio: «Estoy poseída por una rabia inidentificable que me obliga a enfangarme continuamente en el dolor». Ello lo achaca a su inclusión en la generación nacida en la década de los setenta (*factores históricos*), la primera en disfrutar en España de un *estado del bienestar*: «El fraude de mi generación. / Han creado una sociedad clasista, engreída, ambiciosa y brillante. [...] Imitan a los pequeños ricos. [...] Sus cabezas están rellenas de comodidad.» (p. 9). Por ello, al contrario que la actitud del *marginal*, son incapaces de autocrítica: «son muy progresistas, pero se comportan como cualquier tipo de clase media [...] Y eso embota sus mentes. / Sus cabezas están rellenas de comodidad. [...] su corrección es el tópico que les permite vivir sin sentimiento de culpa».

En respuesta a su «generación», exalta su propuesta crítica, «Mi cuerpo es mi protesta», para justo después, al igual que lo ya practicado con *MNPLEDNWYE*, procede a denigrarse, automartirio confesional en aras de la *sublimación*, «Soy la que está

equivocada por querer sentirme perdedora y ridículamente heroica. [...] Una pobre resentida con aspiraciones artísticas. Ésa soy yo. [...] La inmundicia de mi carne vuelve escrupuloso a todo aquel que se acerca». También, introduce elementos *ideales* que reconducen la autocritica en *heroísmo*, «Estoy consumida por la verdad», a la vez que vuelve a situarse en un plano que empatiza con el sentimiento *humanitarista* del *receptor* al que se persuade, «La guerra me envejece. [...] Mi cuerpo es la protesta por los cadáveres inocentes» (pp. 9-10).

Recoge la problemática histórica de la mujer para reducirla a la de su *Yo Individual*, «¿Quién es el responsable de las ganas de morir de una mujer?», violentando una fusión simbólica entre la procreación y la *naturaleza humana* autodestructiva que plantea. Por tanto, convierte en *transindividual* su problemática individual, sublimando su *Yo*:

Mi cuerpo es mi protesta.
 Mi cuerpo es mi acción.
 Mi cuerpo es mi obra de arte.
 No tener hijos es mi obra de arte.
 Mi vida es mi obra de arte.

Regresa al *entorno privado* con una descripción del *trauma temprano*, «en la familia amamos pero también estamos obligados a amar», cuyo efecto serían unas «relaciones tenebrosas, desquiciadas», exposición propia de la *marginación* y que la autora plantea como universal. Ello lo utiliza para reafirmarse en la *filosofía del gánster* como solución vital, «Protesto contra la ausencia de pasiones [...] y la cordura», que plantea como *antítesis* al consumismo exacerbado con el que se habría «perdido el sentido del bienestar [...] Las familias, recién estrenadas, trabajan para pagar neveras más grandes, coches más grandes, vacaciones más caras pero más insulsas. [...] Para pagar la guardería mientras trabajan.» (pp. 10-11). Así se sirve de una crítica *nominalista* de diagnóstico obvio, como es la del exceso de consumo, para reconducirla a otra *esencialista* sobre los *principios fundacionales* de la democracia, «El bienestar, la seguridad, la calma. [...] Nada de pasiones. Nada de excesos.» (p. 11).

De igual manera, posiciona su *Yo Individual* frente al *entorno* criticado, con lo que su autocritica deviene *sublimación* de su *Yo* frente a ese *entorno* que acaba de ser denostado: «Mi vida es patética y adolescente. / Mi protesta es patética y adolescente. / Soy una mierda. / Pero no quiero ser como ellos.». Intensifica la acción *sublimadora*

ampliando la crítica al *entorno*: «Mi generación avanza hacia la estabilidad [...] hacia un consumo sin límites [...] Mi cuerpo protesta contra la estabilidad».

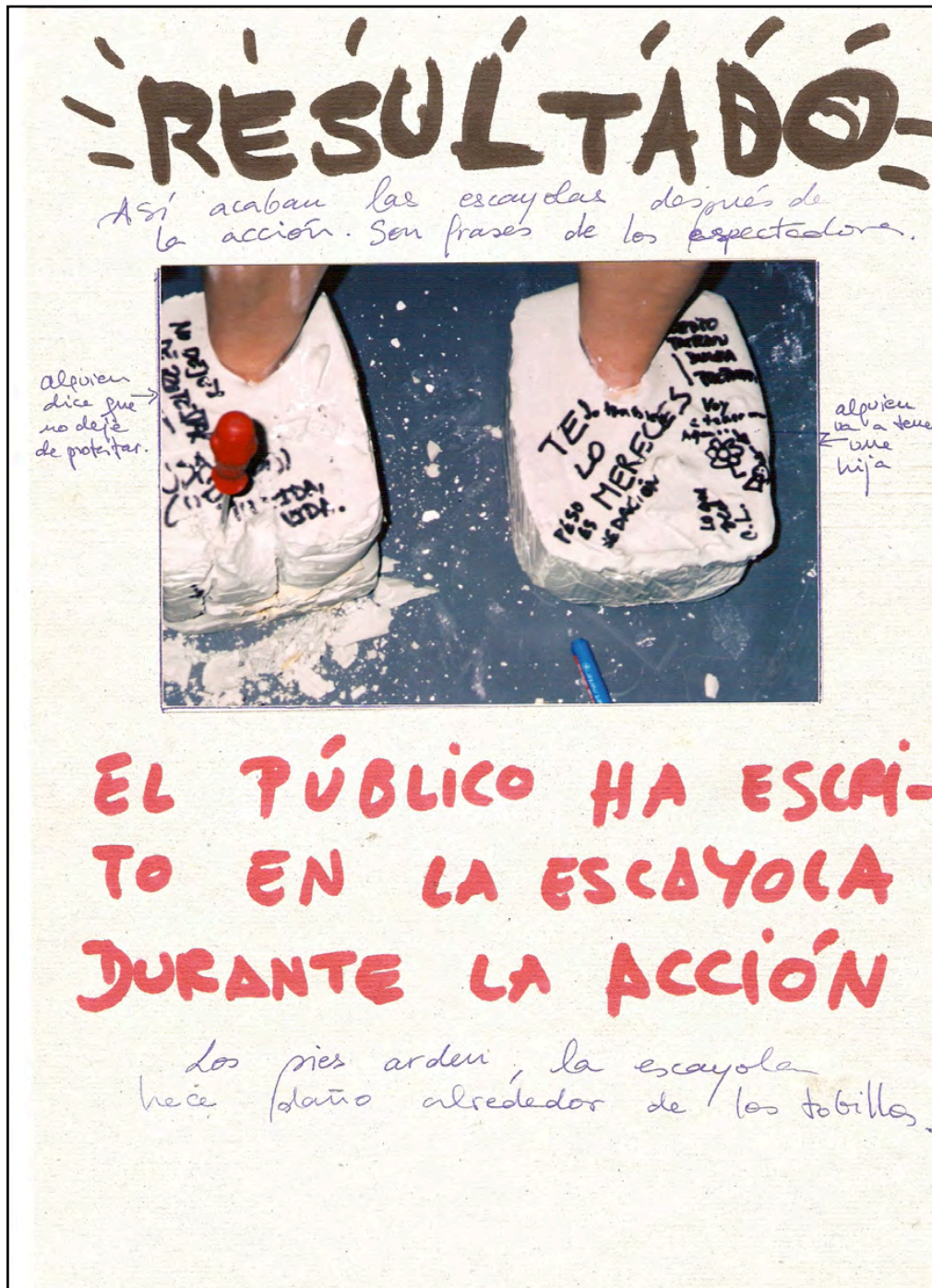
El último ataque al *sistema* es dirigido contra «los funcionarios» (p. 12), en los que sintetiza todo la crítica hacia la *sociedad del bienestar*, «Y los funcionarios protestan porque el sueldo no les llega para pagar un coche más caro [...] porque necesitan llenar el carro de la compra hasta lo insoportable», y recoge el diagnóstico de marxista para denunciar a la *sociedad de consumo* de la mercantilización del ser humano para con sus semejantes. Con ello, deriva la *parábola del buen samaritano* (Lc, 10: 25-37), «La falta de conciencia de ruina y de pobreza me defrauda enormemente.» a la justificación de su *antihumanitarismo*: «Por eso protesto. Mi cuerpo es mi protesta. [...] No quiero tener hijos.».

Ante la problemática *humanitaria*, su propuesta concluyente es el *antihumanitarismo* en un axioma desarrollado bajo un código cerrado de *dialéctica hegeliana*, y por tanto invulnerable, lo que le permite el *juego ritual* de la autocrítica final –ya sin repercusión alguna debido a que su *Yo* ya ha sido *sublimado* como *poeta-héroe*– que resalta su *disfunción ejecutiva* como motivo de su *antihumanitarismo*: «Tal vez por la rabia, esta rabia, aquí dentro.».

La *síntesis* concluye identificando la causa de toda injusticia social con la existencia de la especie humana: «Siempre está a punto de empezar una guerra. / El mundo es maravilloso».

Tras terminar la acción, Leonard y Gendrich especifican la acotación final:

About mid-way through the performance, Gumersindo Puche, Liddell's colleague and projectionist, approached Liddell and wrote on the plaster casts on her feet. He then handed his marker to an audience member who also wrote something, then passed the marker on. When the last spectator had inscribed the plaster weights, Puche left the room, leaving Liddell still seated in the corner and the spectators to figure out whether it was intermission, whether the play had ended, or whether Puche had a personal errand to take care of. (Leonard & Gendrich, 2004: 76).



Página 8 del grupo collage *Lesiones incompatibles con la vida* de Liddell.

Puche informa sobre las pintadas en las escayolas, «Y allí, algunas mujeres que han visitado la acción le recriminan que no quiera tener hijos» (p. 33). En la foto del dossier aportado para este trabajo por la propia Liddell, puede leerse «Te lo mereces», «Voy a tener una hija» o «No dejes de protestar», indicador de las diferentes reacciones ante la propuesta, coherentes con el objetivo de la *estrategia del exceso*: el rechazo total o la adopción e incluso identificación de la *ideología* desplegada.

IV. 7.3. LOS PERSONAJES

Una vez culminado el desarrollo de la *estrategia del exceso* con *MNPLEDNWYE*, Liddell elimina la máscara de los alter-ego (*TDT de la simultaneidad de los contrarios*) o seudónimo poético alguno, colocándose ella misma frente al receptor con el fin de intensificar la violencia de su propuesta escénica y lograr de manera directa la *sublimación* de su *Yo Individual*. Por otro lado, debe diferenciarse Angélica González Cano con Angélica Liddell, entendiendo esta última como una poetización de la anterior mediante un proceso de *exceso* equivalente al que realiza con sus *tramas* de ficción, aunque una y otra se confundan e incluso, llegado el caso se pueda presentar la desaparición de González Cano por Liddell, el *monstruo* que engulle a la persona en una suerte de Jekyll y Hide que corresponde al proceso de *identidad surrealista* que persigue exaltar al *Yo Individual* frente al *entorno*, como en el caso de Salvador Dalí, Buñuel o Fernando Arrabal. De igual manera a las piezas anteriores, son invocados otros individuos y colectivos identificables con el proyecto *ideológico* de Liddell.

Frente a los *marginados* se sitúan todos aquellos grupos o individuos a los que se acusa de agresión y que, mediante *dialéctica hegeliana*, se expanden a la totalidad de los seres humanos sin tara, sin «un cocodrilo dentro» (p. 6).

IV. 7.3.A. LA MARGINACIÓN

IV. 7.3.A.I. ANGÉLICA MONSTRUO

En *Lesiones...* ANGÉLICA LIDDELL aparece tejida con la superposición del pasado de Angélica González Cano, formalizado con la máscara que porta de la foto de su primera comunión, más el presente de la misma *persona*, desnuda y que se mutila frente al público física y psicológicamente. De esta unión de la inocencia pasada y el automartirio presente, surge esta ANGÉLICA MONSTRUO en *TDT de la poética del creador* que, en Liddell, se ha definido como de *alteridad monstruosa* (Hartwig, 2003b). Este proceso consiste en «agregar algo a algo ya completo en sí mismo» quedando una naturaleza que «se define por la combinación [...] una identidad fluctuante que oscila entre dos polos [...] el monstruo es lo humano y lo no humano a la vez [...] la frontera entre lo normal y lo anormal *dentro de sí mismo*», *sí mismo* que en

el *paradigma* liddelliano deviene la máscara de la propia autora, el retrato de una niña en su primera comunión colocado en el rostro de la misma persona ya adulta, superpuesto a su cuerpo desnudo, piel desnuda que en la acción escénica cobra sentido de otra máscara que la *sublima* frente al *entorno*. Tras ellas, ANGÉLICA LIDDELL se golpea el sexo con guijarros, mientras a su lado se mancilla la foto familiar y su voz en OFF arremete contra la madre que la formó, su propio creador, con el fin de «buscar la identidad en el exceso», afirmar su *Yo Individual* frente a un *entorno privado y social* que le ha negado y le niega el *éxito* esperado.

Según su propia narración, como *antecedentes* contaría con una familia que habría condicionado su *cerebro ejecutivo* con expectativas –*respuestas* al *entorno*– que no lograría cumplir, lo que conformaría el *trauma temprano*. A ello se le añade una *visión del entorno social* en donde no formar una familia supone un estigma, fuente de exclusiones aparentemente disimuladas, y que le genera el deseo de *marginación*. Al tiempo, su actitud de no procrear provendría tanto de un rechazo a su propia familia como a la institución familiar a la que relaciona directamente con los poderes fácticos responsables de los males del mundo. Para ganar adeptos a su planteamiento, se hace eco de todos aquellos agredidos o rechazados por el *entorno* de manera absoluta.

La pieza carece de puntos de vista alternativos al de la *protagonista*, por lo que la única realidad expuesta es la percibida por ella misma, no hay más espejos que la propia conciencia de Liddell, una *conciencia posible* que busca ser presentada como *conciencia real* (Goldmann, 1975: 96-102). La *progresión dramática* corresponde a la exposición de sus argumentos para no tener hijos que, en última instancia, justifica el proyecto vital de su *Yo Individual*. Su *arco* dependería de la medida de éxito alcanzada, i.e., de que su *acción persuada* al *receptor* hasta *sublimar* su *Yo*, ya sea por la *identificación* o por el rechazo total, en coherencia con el método adoptado de *dialéctica hegeliana* que unifica los opuestos, con lo que logra el *éxito de su Yo en tanto que Yo*, validando su decisión.

IV. 7.3.A.II. LOS MARGINADOS

Sin entidad propia, en este grupo se enmarcan todos aquellos con los que Liddell se *identifica* y que define como «los excluidos» (p. 6) y «los que fueron exterminados [...]

los que sufrieron sin límite» (p. 7). A su vez, se dividen en «los pobres» y los locos (individuos con *disfunción ejecutiva clínica*). A los primeros, los clasifica como aquella «gente cuya muerte no le interesa a nadie», jugando con la ambigüedad entre clase trabajadora y *lumpen*. En los segundos, se hallarían «los locos y los cobardes» parafraseados por Céline y las «mujeres» en general, ya que tienen «gananas de morir» según el diagnóstico de Liddell. Todos coinciden en la *irresponsabilidad* y la *filosofía del gánster*.

IV. 7.3.B. PERSONAJES INTEGRADOS

Los *integrados* son invocados como el *motivo de reacción* de la autora. Son divididos en dos grupos: los «privilegiados» (p. 6) manipuladores del *entorno global*, y los *manipulados* por el *estamento familiar* que articulan los *privilegiados*. El diagnóstico se sostiene con la teoría marxista: «La economía determina las relaciones afectivas» (p. 12).

Los *privilegiados* encarnan «el poder», son «los presidentes» (p. 7) y «la religión» (p. 8). Su principal característica es la de fomentar el *estamento familiar*, cuyo objeto es descrito como alimentar «la obesidad y el conformismo de una sociedad idiota» (p. 8) y así paralizar el espíritu crítico de la ciudadanía, con la consecuencia de perpetuar el *sistema* de Injusticia denunciado, el mismo que rechaza la Verdad que Liddell reivindica. Esta relación entre perpetuar la Injusticia mediante la familia, se realiza a través de la afirmación *dogmática* de que «Sin familia nadie alcanza el poder» (p. 8), por lo que la autora no puede «fiarse de algo que es impuesto desde el poder».

Los *manipulados* serían «Las familias [que] se comportan con soberbia» (p. 5). De ellas se dice que «avanzan hacia un consumo sin límite [y] trabajan para pagar neveras más grandes [y con ello] parecerse a los ricos». Éstas se identificarían con las familias trabajadoras de los países occidentales imbuidas en la *sociedad de consumo* y que en «nombre de sus hijos aspiran al bienestar total, es decir, a lo superfluo [...] Trabajan para pagar el gimnasio [y] la guardería mientras trabajan» (p. 11), por lo que habrían «perdido el sentido del bienestar», que para Liddell es claramente el de la Verdad platónica, lo Bueno y lo Bello. Sin embargo, su diagnóstico no se corresponde con el hecho de que, en realidad, las familias del *primer mundo* han reducido el índice de

natalidad hasta límites inéditos en la Historia, además del reducido número de matrimonios y el aumento del número de divorcios⁵⁷, por lo que el abuso de la *sociedad de consumo* ha devenido en menor número de nacimientos, precisamente, por la preponderancia del *Yo Individual* en donde el hijo es entendido como un obstáculo para el *Yo*, con la consecuente crisis del *estamento familiar*, en contraposición con los países del tercer mundo, los «excluidos» sobre los que dice basar su *ideología*, además de que su división entre *poderosos* y *manipulados* supone otro a priori *dogmático* para sostener su *ideología*. Los datos contradicen su planteamiento y las conclusiones apuntan a lo contrario. Otra prueba sobre el método liddelliano de establecer axiomas a través de pre-juicios aparece al cotejar el índice de natalidad de España en el Instituto Nacional de Estadística. Si en 1975 era de un 18,73 por cada 1000 habitantes, con 2,8 hijos por mujer, en el 2003 en que estrena *Lesiones...* es 10,30 por cada 1000 habitantes con 1,30 hijos por mujer⁵⁸, y ello al tiempo que el PIB ha crecido un 140,5% entre 1960 y el 2009⁵⁹. Por tanto, frente a la apariencia *disidente* de la propuesta de Liddell, ésta, en realidad, no representa *subversión* alguna contra la tendencia general sino su ratificación. Esto concuerda con la *mediación psicosocial* ya vista en la que, precisamente, el *sistema* que ataca Liddell no sólo no fomenta la institución familiar sino que la reduce como *estrategia* de regulación.

Dentro de los *manipulados* alude a dos sub-grupos: su *generación* y los *funcionarios*. En coherencia con su acción confesional, acota la crítica a su propia generación, la nacida al final de la dictadura franquista y que habría disfrutado de un crecimiento económico progresivo, lo que los *privilegiados* habrían utilizado para “embotar sus mentes” neutralizando su conciencia *humanitaria* en aras del consumo exacerbado: «dicen lo contrario, son muy progresistas, pero se comportan como cualquier tipo de clase media [...] su corrección es un tópico que les permite seguir viviendo sin sentimiento alguno de culpa» (p. 9).

⁵⁷ Info en Línea, Unión Europea: http://ec.europa.eu/research/rtdinfo/49/01/print_article_4103_es.html

⁵⁸ Consulta en la web del Instituto Nacional de Estadística, [URL] <http://www.ine.es/jaxiBD/menu.do?L=0&divi=IDB&his=0&type=db> [Consulta: 18/07/2013]

⁵⁹ Producto Interior Bruto (nominal) de España entre 1960 y 2009. *Classora* a partir de *Banco Mundial* [URL] http://es.classora.com/rankings/compare_evolution?ranking=t24369&entries=v20038416&single=true [Consulta: 18/07/2013]

Finalmente se refiere a los «funcionarios» del Estado como los *integrados* de las familias trabajadoras que, si bien por debajo, trabajan al servicio del *sistema* represor y su capacidad crítica sirve únicamente a los fines de la *sociedad de consumo*, «protestan porque el sueldo no les llega para pagar un coche más caro» (p. 12), por lo que los acusa de colaboradores de un mundo «basado en la injusticia y la maldad».

IV. 7.4. ESTRUCTURA EXPLICATIVA

IV. 7.4.A. EL TIEMPO Y EL ESPACIO PERFORMATIVO

Además de recoger lo aprendido en *MNPLEDNWYE* –la eliminación del personaje de ficción por lo confesional, lo que conlleva el fin del *espacio/tiempo hipotético*, situando la *metaficción* en el *circuito interno*–, el juego *espacio/temporal* de esta acción posee una dinámica de la que su predecesora carecía.

Dentro del *espacio/tiempo real* se simultanean:

- A. Lo Visual. Una pantalla en donde se proyectan imágenes recogidas en la actualidad del receptor y a las que se añade otra imagen del pasado de la autora, creando una *tensión* entre un degradado *espacio/tiempo pasado pero actual* y un idílico *espacio/tiempo pasado*.
- B. Las dos máscaras. En su cuerpo desnudo y violentado con dos bloques de escayolas y guijarros en la vagina, la autora se cubre con una máscara recortada con su foto de primera comunión, de nuevo el idílico *espacio/tiempo pasado* violentado con el *presente* degradado.
- C. La voz en OFF. Una grabación de la propia autora y, por tanto, en un *tiempo pasado pero actual*, que al tiempo reflexiona sobre el *pasado lejano* como sobre el *presente* y *futuro*.

Por ello, el *espacio/tiempo real* de metaficción simultaneado resulta:

(A) PASADO IDÍLICO+PASADO ACTUAL DEGRADADO + (B) PASADO IDÍLICO
+PRESENTE DEGRADADO+ (C) PASADO ACTUAL

La suma de todo ello daría lugar a un *espacio/tiempo performativo* con una dinámica de contrastes simultáneos para generar esa *monstruosidad* descrita por Hartwig y que dista de ser un *espacio/tiempo real* de confesión autobiográfica, como se observa en el texto de *MNPLEDNWYE*, razón por la que la autora nunca lo llevó a escena.

Sí coincide con *MNPLEDNWYE* en que el *movimiento dramático* es acumulativo y circular, con una suma de materiales agresivos al receptor hasta saturarlo, además de que el final de la obra se abra a la repetición de los mismos materiales, sin que el *movimiento dramático* tenga relación con *trama* alguna, sino con la metaficción que opera como *círculo interno* de la obra.

La *progresión dramática* funciona con los pasos de silogismos que tratan de justificar una decisión personal como solución universal y que suponen un proyecto *antihumanitario*. Ello lo realiza bajo un *dogmatismo invulnerable* que cruza en los mencionados silogismos el análisis de su *entorno privado, social y global* hasta que, tras varios *saltos dogmáticos*, no sólo justifican sino que *subliman* su *Yo Individual*. El *clímax* aparece en la medida en que el espectador sea saturado hasta abandonar el *espacio performativo* o acepte los resultados de sus silogismos y por tanto se *identifique* totalmente con el proyecto de Liddell, entendiéndolo como *heroico*.

En conclusión, *Lesiones...* continúa y afianza el paradigma *espacio-temporal* encontrado en *MNPLEDNWYE*: el uso exclusivo del *espacio-tiempo real* jugando a su saturación como herramienta de *agresión*.

IV. 7.4.B. EL DITIRAMBO CONTEMPORÁNEO

Este género vuelve a ser el que mejor se adecua a las intenciones de la autora. En *Lesiones...* se mantienen las características del *canto ritual* con temas violentos, sexuales y escatológicos propios de lo dionisiaco y el *agon* en la propia escena con la lucha de ANGÉLICA LIDDELL por justificarse y propagar su *ideología* en el *espacio/tiempo real*.

De igual manera, la alabanza al *héroe* y su vínculo con el poeta, que en *Lesiones...* se acentúa al unificar la dualidad *vencedor-poeta* con la creación del *monstruo* ANGÉLICA LIDDELL, *héroe* y *autor*. Así se elogia y se da a conocer las cualidades del *héroe* en

contraste con el *entorno*. Como con Nubila, los dioses vuelven a ser los del *lumpen*, a los que se *sublima*. También aquí la creadora, ya creación, continúa erigiéndose «maestro de verdad [...] depositario de la sabiduría de la comunidad» (Suárez de la Torre, 1988: 222), y su *estrategia del exceso* deviene la técnica para «transmitir de modo persuasivo y convincente» un punto de vista sobre el *entorno*, con el fin de convertirlo en «verdad» en el «conjunto social», lo que acaba siendo el *axioma apocalíptico*.

Perseveran los *motivos* comunes con el *género* de la Grecia predemocrática, en contra de formas dramáticas abiertas acordes con la *sociedad abierta* en expansión.

Lesiones... acrecienta la elevación de ANGÉLICA LIDDELL como *mito*, reproduciendo los ritos tribales de la *sociedad cerrada*, al mismo tiempo que reduce aún más los elementos que pudieran distorsionar su *sublimación* individual como *héroe* que pretende configurar la mentalidad de la comunidad susceptible a su *ideología*.

IV. 7.5. ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA

IV. 7.5.A. «MIRAR EL DAÑO» DE GUMERSINDO PUCHE

Como se especificó en el cap. IV. 7.1.A, es de importancia significativa analizar el artículo de Puche *Mirar el daño* sobre *Lesiones...* para desvelar el significado de la pieza. Si bien el texto de Puche pretende una objetividad científica respecto a las *mediaciones* de la obra de Liddell, ciertamente se asemeja más a la voz de la propia pieza y de las intenciones de Atra Bilis.

Se inicia el artículo con una evocación profética en primera persona del plural, de manera similar a como lo haría cualquiera de los *líderes* liddelliano, con un tono similar al de NATACHA de *Once upon a time...*: «descubriremos la marca violenta que ha recibido la mujer a lo largo de la historia» (Puche, 2007: 27). Continúa con idéntica retórica oracular respecto a los objetivos que el artículo se propone:

El sexo es una herencia que condiciona tu lugar en la vida desde que te extraen del útero materno y escriben la primera inicial de tu vida: H/M; el origen de la identidad impuesta. Una marca que delata seres de primera y segunda clase. Será en el siglo XX cuando la mujer, mediante el arte, entrará a formar parte de un espacio denegado hasta entonces, un espacio dominado por la inicial H. (*Ibíd.* p. 28).

Una vez situado el Arte como principal instrumento para la reivindicación del *Yo Individual* de la mujer, prosigue afirmando *ex tripode* que las intenciones del Arte ritual actual, para ser considerado como tal, sólo pueden ser políticas. A mismo tiempo presenta con intención objetiva el *ars poética* de Atra Bilis:

si quedan restos de un posible arte ritual, están absolutamente relacionados con una acción política y no religiosa [...] Con *Lesiones incompatibles con la vida* intentaremos preguntarnos en qué se transforma la marca y el daño sobre el cuerpo dentro de la acción, y cómo la obra cobra ese matiz político alejándose de otras corrientes de la industria del arte que tienen sus raíces en el “*l’art pour l’art*” siempre peligrosamente estéril. (*Ibíd.* p. 29).

Los interrogantes que plantea, «la marca y el daño», preludian un claro *esencialismo* acorde con Liddell.

El primer referente que Puche señala –como se indicó en el apartado de IV. 7.1.B.– es *The Scarlett Letter* (Hawthorne, 1850), analogía de la que destaca «la misión en el mundo [de] perfil mesiánico» (Puche, 2007: 29) que mantiene la protagonista que, en *Lesiones...*, personifica la propia Liddell encarnada como Mesías, portadora de un mensaje salvador, su propio *Yo Individual*, gracias a convertir «su marca en pieza de arte» (*Ibíd.* p. 28), su *trauma temprano* en Arte, lo que en Liddell –como indica Puche–, deviene política. En definitiva, su particular *trauma temprano* busca convertirse en *antecedente* político.

Preveiendo una reacción crítica ante una afirmación de tan altas miras como la mesiánica, Puche iguala esta aspiración de Liddell con la de otras artistas consagradas: «Angélica Liddell pertenece a la corriente que se inicia en los años setenta con el olvidado eslogan que decía: “Lo personal es político”.» (*Ibíd.* p. 31).

De ahí pasa al análisis propio de *Lesiones...* con una explicación similar a la de Caruana y Miranda, si bien intencionadamente *esencialista*:

Nos ofrece un fragmento confesional que va más allá de la intimidad, del Yo, para encontrarse con el mundo, con la hostilidad que agrede su identidad [...] una formula que partirá de algo personal, secreto, íntimo: “la elección de no tener hijos”, y que al descubrirlo en un marco público y enfrentarlo a su propio discurso, desencadenará en algo más que un hecho confesional, se convertirá en un acto político, como veremos. (*Ibíd.*).

Se ha subrayado “descubrirlo” por sus posibles significados. ¿Quién descubre qué? ¿Liddell es quién descubre con su cuerpo la *transindividualidad* de su problemática individual?, ¿o es el receptor quien “descubre”, por medio de la *persuasión* de la

estrategia del exceso, que el “hecho confesional” de ANGÉLICA LIDDELL es *transindividual*? Este acto político que destaca Puche, es lo que ha llevado a la crítica a considerar a Liddell una autora de intención *humanitaria* (vid. Conclusión XIX), de igual manera que su maestro Platón, «quien consiguió persuadir a sus lectores, y no sólo en su época sino hasta nuestros propios días, de que su intención era abogar cándidamente por la justicia» (Popper, 2006: 107).

Sin embargo, en la propia explicación de Puche se evidencian otras intenciones. La concomitancia que la obra de Liddell propone, entre la problemática de su *Yo Individual* y la del *entorno global*, deviene “política” porque la autora sí que aporta una respuesta política, i.e., *transindividual* a la *agresión* que el *entorno global* supone. Ofrece una respuesta «como fórmula para la adaptación del grupo al ENTORNO cambiante» (Berenguer, 2007: 16): ella misma, «su marca como pieza de arte», su *Yo Individual*. La pregunta consecuente es, ¿qué política es la de su *Yo Individual*? Afirma Puche que «En *Lesiones...* encontraremos el cuerpo como centro de su obra. Convierte su propio cuerpo en un lenguaje que va más allá de la palabra, siendo ésta misma el destino final de su acción.» (Puche, 2007: 31). La respuesta a «la hostilidad que agrede su identidad» es la propia reivindicación de dicha identidad, su *Yo Individual*, de ahí que toda la pieza se encamine hacia su *Yo*. Cualquier otro sujeto social –la mujer discriminada o los inmigrantes ahogados–, lo que Puche describe como «esa parte de la humanidad todavía en proceso de ser “igual” de humana que la otra», supone, únicamente, un instrumento para la reivindicación de sí misma.

De igual modo, las propuestas del Wiener Aktionismus recogidas por Liddell, junto a la influencia de Deluze señalada por Puche –«la posibilidad de pensamiento al cuerpo»–, abren el mismo interrogante crítico: ¿pensamiento de qué y para qué? Lo que supone preguntar lo que su *Yo*, lo que su marca lleva implícito, la filosofía que pretende.

Ante un *entorno* siempre cambiante y que requiere respuestas *racionales* para poder sobrevivir, Liddell no asume *responsabilidad* alguna, «sólo quiero ser hija», y acusa al *entorno privado* (su familia), *social* (sus coetáneos) y *global* (los poderosos) de todo lo que le ocurre, para finalmente ofrecer una propuesta de *negación total* de lo humano: «Quiero que mi cuerpo sea estéril como mi sufrimiento» (p. 5).

Mediante su *estrategia artística* manipula al *receptor* para que asuma sus *prejuicios* y se *identifique* con ella, o más aún, que la problemática particular de Liddell se iguale con la de todos «los excluidos» de la Tierra. Pero ¿quiénes son estos para Liddell? Éste grupo es tratado de manera ambigua, aunque una vez analizado responde al *lumpen proletariado* de Marx o al *populacho* de Arendt, criminales y enfermos mentales diagnosticados, a quienes Liddell mitifica como guías, *profetas*, *testigos de la verdad*, planteando la reivindicación de éstos como una denuncia de carácter *humanitario*, «Es mi manera de unirme a los que fueron exterminados, a los que sufrieron sin límite» (p. 7), una *solidaridad negativa* que en realidad sirve de autoexaltación. Una vez conseguida que esta denuncia pase por *humanitaria* y por tanto, universal, *salta* a identificar las causas concretas de los problemas sociales (*nominalismo*), con la totalidad de los valores del proyecto democrático (*esencialismo*), «El bienestar, la seguridad, la calma» (p. 11): he aquí su giro *totalitario*.

Con la unión de los opuestos, la defensa *humanitaria* y el *antihumanitarismo*, logra movilizar los sentimientos humanitarios de sus espectadores para que acepten su proyecto *ideológico*: frente a la exclusión de estos *profetas*, la injusticia y «los horrores del siglo XX» (p. 6), ella propone su cuerpo estéril como símbolo. Claro queda que, por mucho que de vez en cuando afirme lo contrario –ya que la estructura dialéctica es quien en realidad da validez a los presupuestos–, no pretende quedarse en su *Yo íntimo*, sino devenir política, como indicó Puche, en definitiva, encarnar todo un ideario de acción, «un ejemplo para suicidas [...] asesinos [...] todos aquellos que se desprecian a sí mismos» (p. 7), una *idea* antigua: la *filosofía del gánster*.

Como se ha ido exponiendo, todo este despliegue *hegeliano* no responde a un sacrificio por los *Otros* sino a un interés individual. A pesar de su rechazo al *entorno*, su deseo de aislamiento, de ruptura total, es sólo aparente. Necesita del propio *entorno* al que *niega* (su madre, sus compañeros de profesión, el público), «sólo quiero ser hija», para realizar su *juego ritual* de rechazo, al igual que un niño llora y patatea contra sus padres porque se le ha negado un caramelo. Su denuncia «contra las grandes esperanzas de los padres» (p. 5) o al «fraude de su generación», si bien no están exentas de una aguda observación de la realidad, colocan a Liddell frente a *Otros* que, o bien esperaban una amplia *perspectiva vital*, o bien la alcanzaron, por lo que el fracaso deviene *motivo* que

requiere de una *ceremonia de martirio* para ser elevado por encima del *entorno*, una sublimación que finalmente justifique su *Yo Individual* hasta convertirlo en modelo, en ejemplo, en Mesías, en *ideología* (*Weltanschauung*) que el receptor descubre como *anagnórisis* y que “debe” asumir o rechazar, posicionándose en este segundo caso – según la *dialéctica* desplegada– del lado de la Injusticia.

Puche narra como la mayoría de los mensajes que escribían en la escayola de ANGÉLICA LIDDELL atacaban a su creadora:

La mujer que visita la acción y escribe contra la elección de la artista, juzga y acusa la decisión drástica de una mujer fértil que se niega a tener hijos. La sociedad no admite que la mujer tenga hijos (por supuesto no todas las mujeres escribían contra la artista, pero sí era lo más habitual). Esto nos obliga a preguntarnos por qué a la mujer le cuesta admitir que a su cuerpo se le niegue la posibilidad de procrear. Por qué esa reacción no violenta, pero sí agresiva. (Puche, 2007: 33).

Califica de agresivas las respuestas del público, obviando que el *juego ritual* propuesto por la propia acción es la *agresión*. Hacerlo en su artículo, al igual que Liddell en su obra, le permite justificar el diagnóstico del *entorno* como agresor criminal contra «los excluidos» y al hacerlo, justificar sus propuestas *antihumanitarias*.

Anticipándose a una crítica evidente sobre la intención liddelliana de adoctrinar, Puche recurre al mismo argumento propuesto por Liddell en *MNPLEDNWYE*. Trata de neutralizar cualquier crítica mediante la afirmación de que «Angélica Liddell no quiere extender su decisión al resto de las mujeres. No es un panfleto contra la procreación, contra la maternidad; su decisión es íntima e individual, y he ahí una de las claves para entender la obra de esta creadora, estamos cerca del “Yo” de esta persona.» (pp. 33-34). Por tanto, retoma el énfasis del *Yo Individual* de Liddell, para más tarde concluir que «Ella se juzga inculcándose el atributo de mujer “mala” por decidir no haber querido tener hijos. Ese juicio sobre sí misma la convierte en una hija de Lilith, el mito de la mujer malvada que no quiere hijos.», además de que promulgar que con *Lesiones...* «se impone una eidética del espíritu femenino, como un fantasma que escapara del cuerpo», *esencialismo* que Puche aplica a una *idea* de la que previamente se había propuesto la contraria: ¿Liddell es una opción particular y aislada o es un mito que sirve como guía del espíritu femenino, es un *Yo* desconectado o un yo de yoes, como afirma Gutiérrez Carbajo (*loc. cit*)? ¿La decisión de Liddell es privada o política? La respuesta coincide con la de *MNPLEDNWYE* en donde éste juego *dialéctico* de blanco y negro logra el

héroe ejemplar del Ditirambo, un «elogio de la persona del triunfador [...] “maestro de verdad” y depositario de la sabiduría de la comunidad, que sabe transmitir de modo persuasivo y convincente, se erige en su guía» (Suárez de la Torre, 1988: 221-22), el éxito de su *Yo en tanto que Yo*, Liddell como *ideología* que se justifica a sí misma exaltando su propia vida.

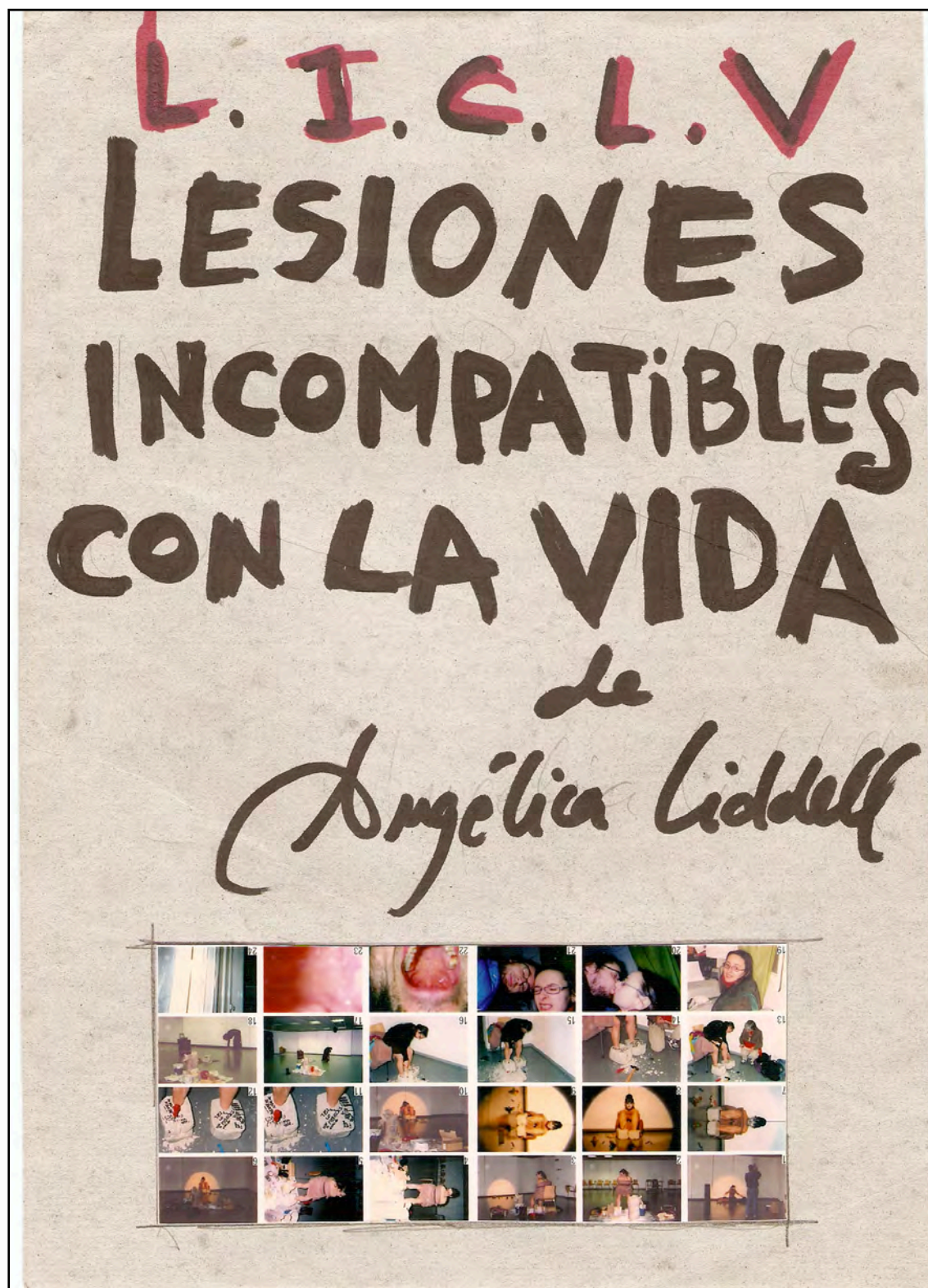
En conclusión, *Lesiones...* plantea un *Yo Individual* que, fruto de la generación nacida a finales del s. XX en las modernas democracias occidentales, incapaz de lograr la *perspectiva vital* que se les propuso, con una educación en continua *tensión* de valores, y de aportar respuestas *racionales* y *responsables* que le acerquen a ello, reacciona con la *negación* del *entorno* siempre cambiante generando un modelo tribal de *sociedad cerrada* en el que, bajo su propio orden *ideológico*, elabora un *módulo marginal* en el que su fracaso se trasmuta en éxito, sublimando su *Yo Individual* por medio de la expresión artística.

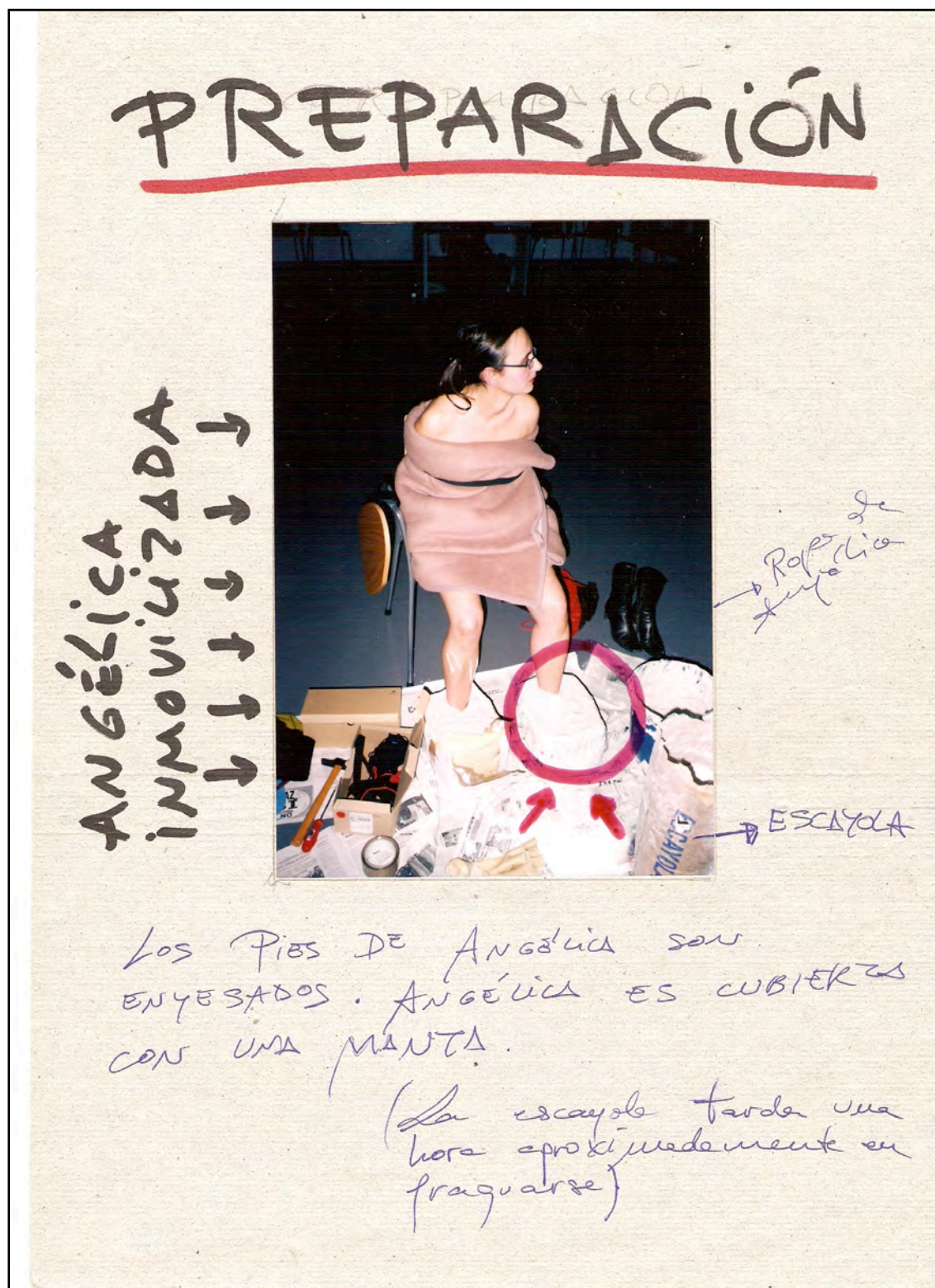
Lesiones... culmina el paso dado en *MNPLEDNWYE* respecto a la exaltación de su *Yo Individual en tanto que Yo* constituyéndolo en *estrategia artística* que colma sus aspiraciones vitales.

Puche, alejado del rigor de un artículo académico, poetiza sobre la puesta en escena de *Lesiones...* y evidencia el objetivo de grandeza *historicista* de las propuestas de Atra Bilis: «Quien sabe si es una rabia contagiada por el mordisco enfermo de la historia.» (p. 33).

IV. 7.6. DOSSIER FOTOGRÁFICO DE *LESIONES INCOMPATIBLES CON LA VIDA* DE ANGÉLICA LIDDELL

El siguiente grupo de imágenes pertenece a un dossier entregado por la autora en 2007 para la realización de este trabajo. En él se pueden observar distintos momentos de la obra ya descritos y comentados al inicio de la Estructura Argumental (cap. IV. 7.2.) y que pertenecen al estreno del 15 de febrero de 2003 en La Casa Encendida de Madrid y que por tanto difieren de su formalización final que se representó en el 29º Festival Citemor descrita por Caruana (2007).





ANGÉLICA SUPERVISA EL ESPACIO DEL FOCO



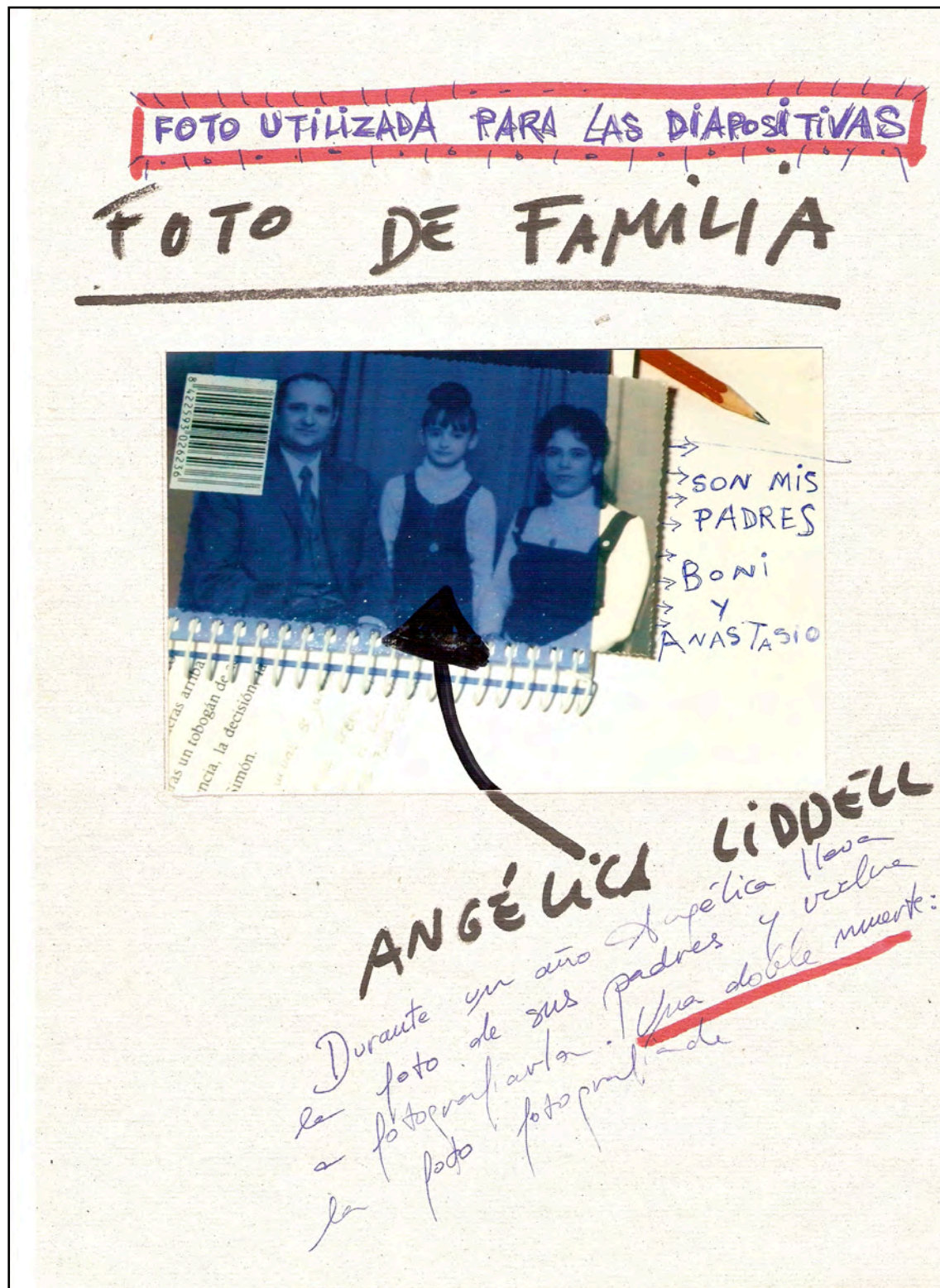
La escayola ya
está casi solidificada
alrededor de sus pies

ENTRADA DE PÚBLICO

AL ENTRAR AL ESPACIO
EL PÚBLICO ENCUENTRA A ANGÉLICA
CON LA CARETA. LOS RESTOS DEL
PROCESO TAMBIÉN FORMAN PARTE
DEL ESPACIO.

→ Angélica toca
las piedras.
Todavía lleva las
piernas cerradas

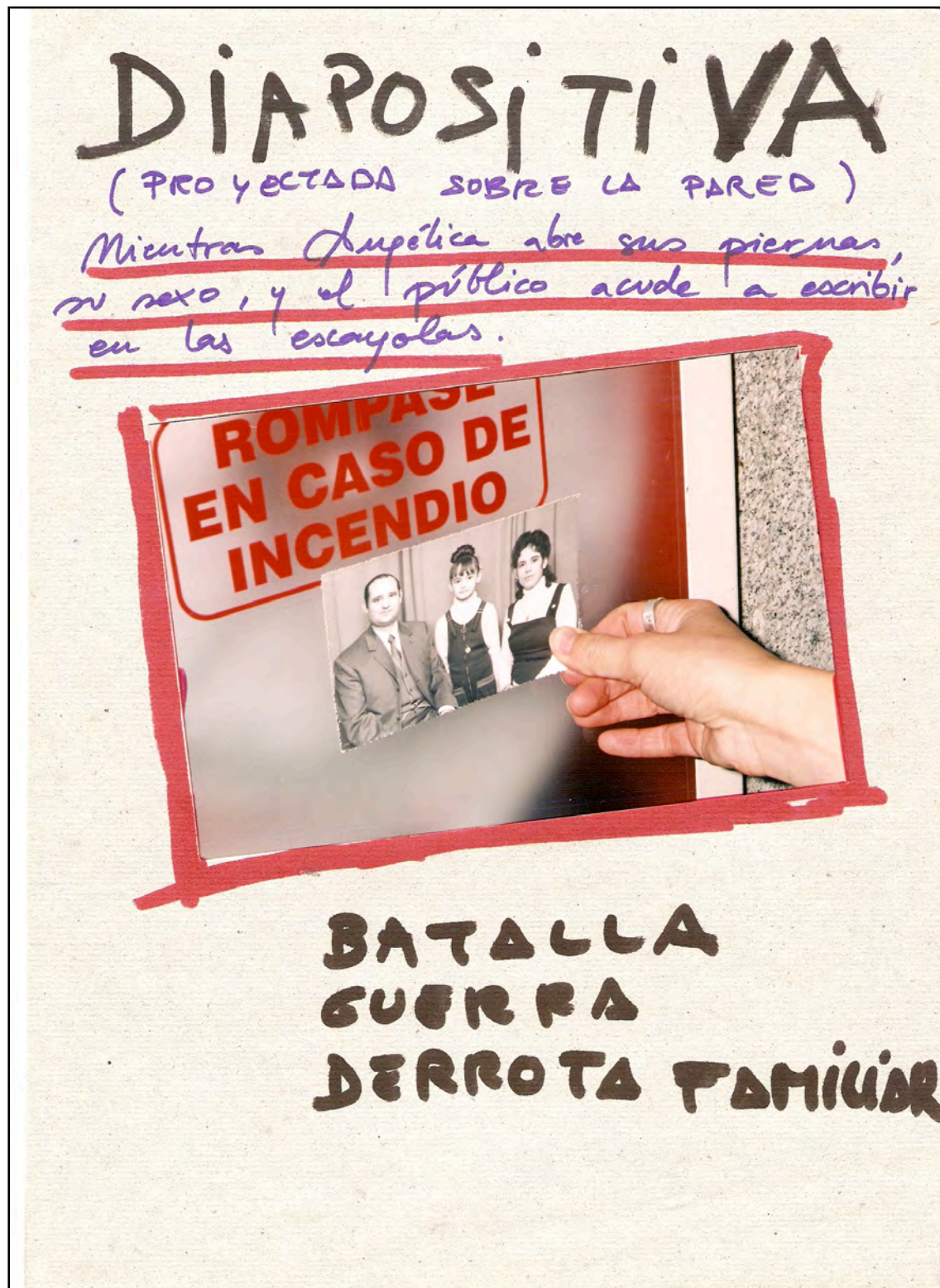






El desayuno

HAY 75
DIAPOSITIVAS



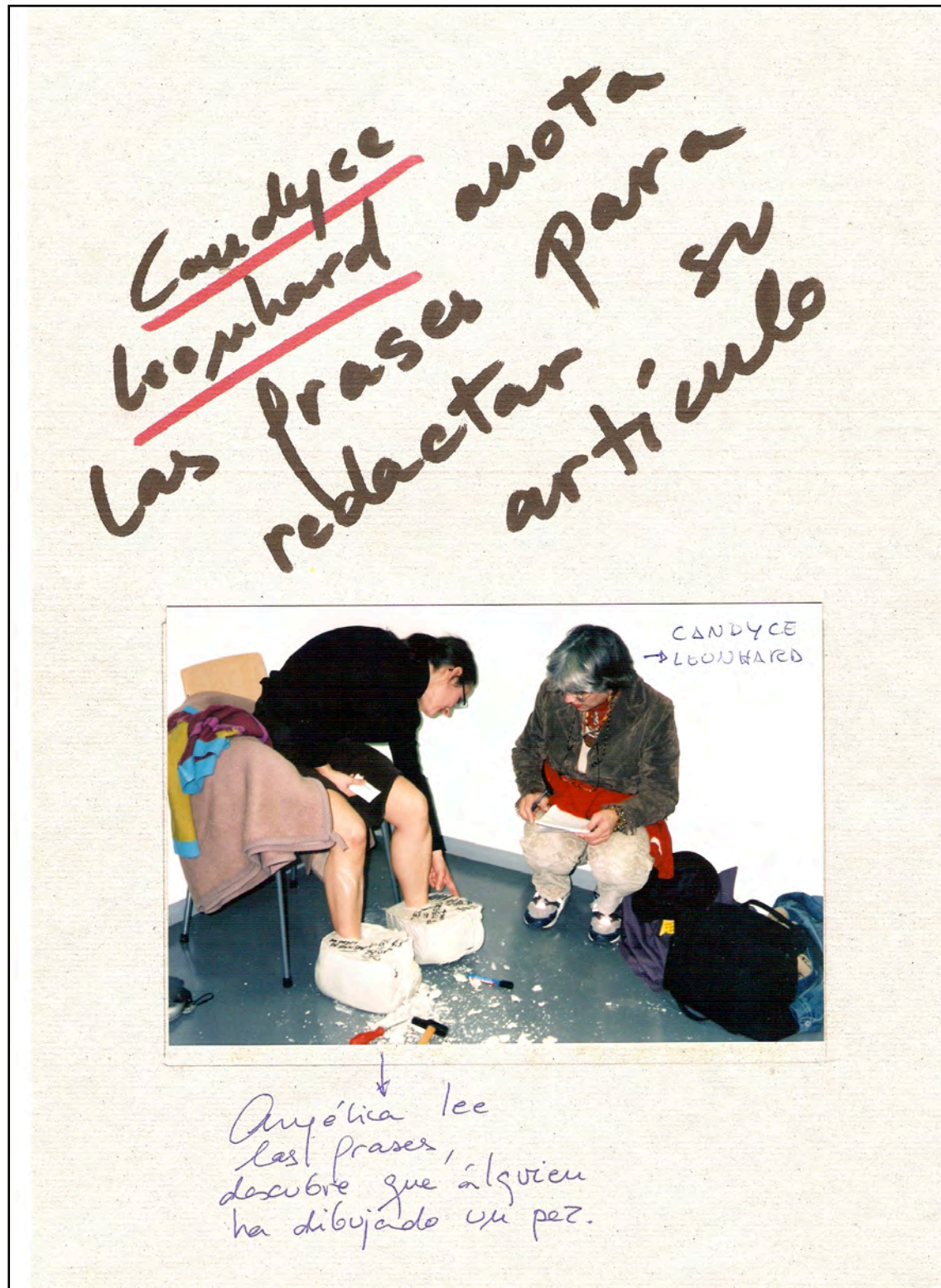
¿RESULTÁÓ?

Así acabau las escayolas después de la acción. Son frases de los espectadores.



EL PÚBLICO HA ESCRITO EN LA ESCAYOLA DURANTE LA ACCIÓN

Los pies arden, la escayola hace daño alrededor de los tobillos.





ANGÉLICA INTENTA LIBERARSE DE LA ESCAYOLA

Tarda aproximadamente
una hora y media. Es
muy difícil romper la escayola
sin hacerse un poco de
daño.

FIN

V. LA MARGINACIÓN: MOTIVOS Y ESTRATEGIAS

V. 1. LA MEDIACIÓN PSICOSOCIAL EN LOS PERSONAJES

Con los análisis de las obras se ha podido evidenciar que todos los personajes e historias analizadas poseen un recorrido análogo: individuos con antecedentes bajo un *entorno privado* violento y de carácter jerárquico cuyo deseo, a veces desde la más tierna infancia –ELSA y MATEO PALAVRAKIS; NATACHA y REBECA; e HIPÓLITO– y otras al alcanzar la madurez –los hermanos COPPERLATE; THORA y SENDEROVICH; ANGÉLICA MONSTRUO– se concentra en superar dicho *entorno privado*. Sin embargo, la superación de éste no se materializa en una *integración* exitosa en el *entorno social* dado o en el *global* que les pudiera abrir una *perspectiva vital* mayor de la que tuvieron sus progenitores, sino más bien en la repetición de su experiencia, a veces con una mayor violencia todavía, generando un *módulo* con la intención de funcionar aislado del *entorno*.

Estos *módulos* siempre se forman por un *líder* y un seguidor a modo de *lacayo*, con la excepción del *módulo* de NATACHA en *Once upon...* que integra a otros *pseudo-miembros*, si bien sin *función ejecutiva* alguna. Se agrupan con un código simbólico propio, ritual e inamovible, que les aporta un *plan de vida* que engloba todas las facetas de lo humano, al tiempo que ofrece una explicación total y unidimensional del *entorno* como *agresor radical*, tanto para los integrantes del *módulo*, que sienten amenazado su *plan de vida*, como para los propios individuos que constituyen el *entorno*.

A pesar de su propuesta total, dado el carácter cerrado su código simbólico-ritual y la regiduría personalista del *líder*, el *módulo* no tiende al aumento de sus *afiliados*. Este filtro aparece en la exigencia hacia los aspirantes de una sumisión radical a los preceptos del *líder*, hasta el punto de su mutilación física e intelectual, como en el caso de JONÁS, la SEÑORA ALOPARDI y el grupo de niñas que siguen a REBECA al manicomio, o, de una manera *surrealista*, como en el Presidente de USA y el resto de pacientes operados en *Haemorroísa hasta el Polo Norte*. Este aislamiento se alimenta también mediante la asunción por parte del *módulo* de rechazar la propia comunicación humana,

en un retorno a un *entorno* humano más primitivo, cercano al modelo del reino animal, en definitiva, una recuperación del pasado como módulo del presente.

Si bien «el gesto gratuito, ese núcleo inasible de la creación artística [...] no puede ser explicado sin caer en un exceso de determinismo biológico» (Berenguer, 1996: 50),

Les difficultés que présentait l'insertion de l'œuvre dans la biographie de son auteur, loin de nous inciter à revenir aux méthodes philologiques et à nous limiter au texte immédiat, auraient dû nous pousser, au contraire, à avancer dans la première direction en allant, non seulement du texte à l'individu, mais encore de celui-ci aux groupes sociaux dont il fait partie. (Goldmann, 1959: 21).

Así, no es difícil encontrar paralelismos entre dichos *módulos* y los *factores biográficos e históricos* (Vid. *Supra.* cap. III.2) de una Angélica González Cano educada dentro de la oligarquía militar española que entró en decadencia con la Transición española. Como ya se planteó anteriormente, resulta significativo que habiéndose criado en un *entorno privado y social* con dichas características, la primera acción significativa de Liddell al emanciparse y exponerse al *entorno* recién abierto y siempre cambiante, no supusiera una integración o ampliación —experiencias en el extranjero— para gestionar sus situaciones cambiantes, sino una *reacción* generando una *estructura cerrada* que le ayudara a aislarse del *entorno*, al igual que los personajes de su teatro, lo que debe ser relacionado con su obra ya que «dans les sciences humaines, le séparation entre l'essentiel et l'accidentel ne peut se faire que par l'intégration des éléments à l'ensemble, des parties au tout.» (*Ibid.*). Con ello se observa que su situación social y el teatro que desarrolla se corresponde a lo planteado por Popper:

Rodeado de enemigos y de fuerzas mágicas peligrosas y aun hostiles, se siente en el seno de su comunidad tribal como un niño en el de su familia u hogar, donde desempeña un papel bien definido, que conoce bien y que cumple a la perfección. El derrumbe de la sociedad cerrada, puesto que plantea el problema de las clases, así como también otros problemas relativos a la condición social de los individuos, debe haber producido el mismo efecto sobre los ciudadanos que el que podría producir en los niños una seria reyerta en la familia con el consiguiente desmoronamiento del hogar. (Popper, 2006: 193).

En el rito del teatro encontraría Liddell su método para encarar la emancipación del hogar militar hacia una sociedad en constante cambio como la española de finales de los ochenta y noventa. Asimismo, crearía una dramaturgia centrada en las relaciones familiares (*entorno privado*) con un funcionamiento estructural idéntico al del *entorno social* en el que se había criado, el militar. Parafraseando a Popper, Liddell se sentiría bien creando un universo imitativo al del hogar perdido.

Según esto, se puede entender la insistencia de Liddell en vincular lo íntimo con lo social, planteamiento que no haría explícito hasta pasados 12 años de trabajo artístico, los que median entre *El Jardín de las Mandrágoras* (1991) y *Lesiones incompatibles...* (2003d) pero que, como se seguirá señalando, ha representado una constante en su obra artística. Ante la frase de *Lesiones...* «Mi cuerpo es mi protesta. / Mi cuerpo es mi acción.» (2003d: 10), se ha podido traducir como “mi familia es mi protesta / la estructura de mi vida familiar y la reconstrucción de mi grupo social, mi acción”. Otra cita definitoria sobre este asunto se encuentra en la «Información sobre el TRÍPTICO DE LA AFLICCIÓN» (2002e): «La tragedia tiene que ver ante todo con el dolor íntimo del hombre frente a la masa social indiferenciada, y la familia es el ámbito íntimo de la sociedad». Este «dolor íntimo» supone el fruto de la *tensión* descrita. Por otro lado, la «masa social indiferenciada» deviene el *entorno* tal y como es percibido por Liddell desde sus primeros años de emancipación en Madrid, interpretación sobre la que se irá profundizando a lo largo de todo el cap.

La educación recibida dentro de una familia integrada en la oligarquía militar española, destaca como una de las *mediaciones* causantes de que, al encontrarse con la nueva sociedad española, su *reacción* supusiera la recreación reiterativa del tipo de *estructura* en el que se había educado.

Por el contrario, el *sistema* creado les ofrece la posibilidad de salvaguardarse de la *tensión* de la incertidumbre. Además, el *negar* ese *entorno abierto* les otorga un papel social significativo como es el del *rebelde*, *vanguardista* o *héroe* disidente, lo que exalta su *Yo Individual* y les protege frente a la indiferencia con la que inicialmente les había respondido el *entorno abierto*, precisamente por su incapacidad para relacionarse con él. Como se verá, este proceso se encuentra tanto en los personajes imaginarios de Liddell como en la propia autora para quien «mi vida es mi obra» (Eguía, 2008c: 340).

V. 2. MOTIVOS INTRÍNSECOS: LA DISFUNCIÓN EJECUTIVA

Como se ha visto en los análisis, el rechazo al *entorno* de los personajes trata de ser total, persiguiendo el aislamiento, bajo un hábitat acorde a sus *mediaciones* y inaceptable por el *entorno social* –que no por el *sistema*–. Tanto los personajes ficticios

como la propia autora parecen buscar la propuesta de Kierkegaard de que «Ya no es posible ninguna amistad con el mundo porque todo decir sí al mundo tal como es eterniza lo malo en él e impide que llegue a ser amado» (Adorno, 2006: 232). Para los protagonistas de *El Tríptico de la Aflicción*, este *a priori* funciona en lo que en los análisis se ha venido denominando *axioma apocalíptico*: el mundo es criminal en su totalidad política, económica, ética y social y en cada uno de sus miembros en particular, *i.e.*, en tanto que seres humanos.

La paradoja de tal asunción estriba en que ninguno de estos personajes posee experiencia dentro del *entorno social*, ya que provienen de *entornos privados* cerrados que sí fueron agresores, como los hermanos Copperlate, los Palavrakis y ANGÉLICA MONSTRUO, o de personajes que aún no han tenido tiempo para hacerlo, como las niñas de *Once upon...* ya que su bagaje de experiencias es anecdótico. Ello presenta también una clara analogía con un modelo de educación propio de *sociedad cerrada* en el que los individuos son educados en *a prioris*.

Al mismo tiempo, el «ya no es posible ninguna amistad» implica otra asunción apriorística: la imposibilidad de mejorar un problemático «entorno donde el anonimato y la pérdida de toda autenticidad conviven con la incapacidad, cada día más manifiesta, de los individuos para transformar o, al menos, influir en los cambios sociales de la sociedad implantada tras la II Guerra Mundial en los países occidentales» (Berenguer, 2012: 32), con lo que se justificaría la decisión de buscar el aislamiento, al tiempo que el rechazo a «decir sí al mundo tal como es» (Adorno, *loc. cit.*) se materializa en *acciones subversivas*, agresiones radicales sin el objetivo de mejorar el *entorno* sino de acabar con él, ya sea a nivel local como en *El Tríptico de la Aflicción* o a nivel global, como en *Haemorroísa hasta el Polo Norte*, al mismo tiempo que estas *acciones subversivas* suponen el intento del grupo para lograr *mantenencia, sostenibilidad*.

Atendiendo a que nadie cesa «de experimentar la creciente inquietud» (Popper, 2006: 193) que produce la *tensión de la civilización*, la génesis de tal *tensión* deviene particular dependiendo de los diferentes *motivos* que responden a *mediaciones* particulares. En el caso de los personajes liddellianos los *motivos* son *inducidos* en tanto que provocados por la convivencia de individuos en un *entorno social* determinado

(*factores biográficos y sociales*). O mejor dicho, por su imposibilidad de convivencia, de *integración* con los otros a quienes sólo se acude por *motivos fisiológicos*, el esfuerzo de la mantención, que los obliga a ocasionales *integraciones parciales* siempre conflictivas a causa de su *motivo inducido*: incursiones agresivas y sin propuesta alguna de mejora del *entorno social* al que se condena desde un *axioma* que prefigura todo el universo a modo de Apocalipsis circular y que se denominará *axioma apocalíptico*, término sobre el que se irá ampliando significado hasta el final de la tesis. Esta situación resulta análoga a la del creador vanguardista que con sus obras señala «más el desencanto ante el sistema que la capacidad de abrir brecha en él para plantarle cara y deshacer su encorsetado universo de afirmaciones y certezas.» (Berenguer, 2012: 6).

Por ello, la constitución de la *marginación* surge de los mismos personajes que, supeditados al *axioma apocalíptico* y otras *mediaciones* previas, son quienes no logran transitar el *entorno social*, es decir, no gestionan las distintas, cambiantes e inesperadas situaciones que conlleva la sociedad actual, de ahí que elaboren una *estrategia* ensimismada alternativa a dicho *entorno*. El *motivo* provendría de algo interno (en sí mismos) y no externo a ellos. Esta actitud ensimismada sería la fuente del rechazo que reciben por parte del *entorno social*. Así se conforma un mecanismo de *motivos* que se crece realimentado con el rechazo del *Yo* marginal hacia el *entorno social*, y el del *entorno social* que asimismo los rechaza, dada su disfuncionalidad social. Por consiguiente, la *génesis* de la *marginación* proviene, en última instancia, de una incapacidad de interactuar con, en y para el *entorno*, de una insistencia en «conductas contrarias a una adecuada integración social», (Alcázar-Córcoles, 2008: 607) cuyo fin fuera ampliar y mejorar la *perspectiva vital* y con ello evolucionar el *entorno*. Por el contrario, esta nace de una reacción in-volutiva que busca la *negación* y destrucción tanto del *Yo* como del *entorno*, en lo que se ha venido denominando *disfunción ejecutiva*, atendiendo a Goldberg (2008).

V. 2.1. FUNCIONES EJECUTIVAS DE LOS PERSONAJES

Estudiar la capacidad de toma de decisiones de los protagonistas de Liddell en busca de aumentar su *perspectiva vital* requiere atender a los siguientes criterios:

Consideremos la secuencia de sucesos que se requiere para todo comportamiento con un propósito. En primer lugar, debe iniciarse el comportamiento. En segundo, debe identificarse el objetivo y formularse el fin de la acción. Tercero, debe forjarse un plan de acción de acuerdo con el fin. Cuarto, deben seleccionarse los medios mediante los que puede lograrse el plan en una secuencia temporal apropiada. Quinto, deben ejecutarse los diversos pasos del plan en un orden apropiado con una transición suave de un paso a otro. Finalmente, hay que hacer una comparación entre el objetivo y el resultado de la acción: ¿Corresponde el resultado final al objetivo? ¿Es una «misión cumplida» o una «misión fallida»? Si es «fallida», entonces ¿en cuanto y en qué aspecto de la tarea? En pocas palabras, éstas son las funciones del ejecutivo que está a cargo del funcionamiento de una organización. Éstas son también las funciones de los lóbulos frontales. Por eso es por lo que las funciones de los lóbulos frontales se denominan a veces «funciones ejecutivas». (Goldberg, 2008: 163)

Estas *funciones ejecutivas* tienden, como afirma Antonio Damasio, a la supervivencia del individuo, su ampliación de *perspectiva vital*, ya que «el cerebro no se ha diseñado para buscar la verdad, sino para sobrevivir. La supervivencia está, en realidad, en la base de todo» (Punnet, 2005: 171), por lo que su funcionalidad se mide por la intencionalidad de la *secuencia de sucesos* de Goldberg.

En la sección inicial se ha hecho una exposición del *primer suceso*, los *motivos de reacción* para el comportamiento de los personajes. A continuación se expondrán los siguientes en los respectivos personajes analizados.

El objetivo de la líder-heroína ELSA Palavrakis es encontrar a alguien que le permita salir de un *entorno privado* agresor e ingresar con éxito rotundo en un *entorno social* al que odia «con todas mis fuerzas» (p. 72) desde que, desde su primera incursión, éste le negara aquel éxito rotundo demandaba, *negación* que se simboliza mediante el concurso de baile. De un suceso anecdótico, Elsa extrae una explicación *total* del *entorno* que ha tenido como *génesis* la *angustia* de sus *motivos* y cuyo resultado se cristaliza en el *axioma apocalíptico*, i.e., la incapacidad para interrelacionarse con el *entorno social*:

Los objetivos y necesidades de diferentes miembros de un grupo social nunca están en perfecto acuerdo, y la capacidad para el compromiso es un mecanismo crítico de armonía y equilibrio social. Esta capacidad depende de nuestra capacidad para dominar la angustia, la emoción negativa que proviene de una incapacidad de encontrar gratificación inmediata. (Goldberg, 2008:193).

Respecto al *tercer suceso* (el plan de acción de acuerdo con el fin) ELSA controla a MATEO para conseguir quedarse embarazada y formalizar así una alianza matrimonial que, al igual que THORA en *Hysterica Passio*, le permita instaurar su aislamiento en un *entorno privado* respetado por el *entorno social*. Los maridos van a la zaga del plan de acción ideado por las mujeres, tomando desde el inicio de la alianza el papel de *lacayos*. Así se llega al cuarto suceso, ya que el matrimonio como institución es el medio elegido

para buscar el éxito en el *entorno social*, entendido a la manera de estos personajes como la aniquilación del *entorno*, en palabras de ELSA «¡Ganaremos y nos dedicaremos a odiar el mundo!» (p. 72) y lograr así estar protegidas de las agresiones paternas. Sin embargo, ello es planificado en una secuencia temporal que en el plano real supondría toda una larga vida de madre de familia y que dada su *angustia* y la urgencia que le demanda, ELSA no es capaz de mantener. El *medio*, por tanto, no resulta adecuado a la secuencia temporal que requiere su problemática, lo que también se evidencia en el poco tiempo de vida que le dan a su hija CHLOE.

Por otro lado, su marido MATEO también persigue escapar de un *entorno privado* con padre maltratador, si bien su objetivo no apunta hacia el *entorno social* sino hacia un aislamiento *radical* de intención suicida, «No se puede ir más allá de las tumbas. Estamos en el lugar más remoto de la tierra. ¿Te gusta, te gusta el final del mundo?». Al ser un personaje pasivo, carece de plan de acción propio, sólo necesita aislarse y se deja conducir por un *líder* como ELSA, a pesar de que este *líder* le lleve a una paternidad que contradice su intención suicida, «nunca quise tener hijos, ¿cómo iba a reproducirme si detestaba la vida?» (p. 85), por lo que el plan de acción que asume contradice su fin. En él no hay *cuarto suceso*, ya que carece de un proyecto temporal, moviéndose únicamente por sus instintos criminales. La tendencia pedofílica responde a su incapacidad para afrontar la *incertidumbre* del *entorno*. Esto se refleja precisamente en su incapacidad para acometer crímenes de altas miras, estando únicamente capacitado para la parte más débil y que menos problemas le presenta, como es el caso de los niños. Ninguno posee intención de mejorar o modificar el funcionamiento del *entorno social*, ni siquiera el de su *entorno privado*.

En *Once upon...* NATACHA, una niña adoptada, desea destruir a su familia adoptiva y su *entorno social*. En ella, el *tercer suceso* parte de *subvertir* a su padre adoptivo y, en progresión, a todo el *entorno social* (comunidad escolar, padres, niños, etc.) con el fin *radical* de «acabar con la fealdad de la tierra», “fealdad” que asume como *axioma* (*apocalíptico*) y que da sentido al fin de su acción. Respecto al *cuarto suceso*, y a diferencia de los protagonistas adultos de las otras obras, NATACHA sí selecciona los medios adecuados para cumplir su objetivo. Primero adquiere un código cerrado, una retórica *irracional* que le permite compartir su proyecto sin peligro alguno de perder el

liderazgo, algo que halla en su calidad de sacerdotisa de la pseudo-religión que instaura y que tiene como “Mesías” al infante parricida Simón. Con esta retórica logra una afiliada que le asiste en las *acciones subversivas*, tomando incluso labores ejecutivas parciales: REBECA, otra niña maltratada que se *afilia* a ella para lograr protección frente al maltrato de sus padres. Por otro lado, JONÁS, otro niño maltratado que se postula para unirse al grupo, sufriendo mutilaciones físicas a modo de prueba que están cerca de costarle la vida, evidencia que el objetivo de NATACHA es *radicalmente* destructivo. Los medios de NATACHA sí cumplen los tiempos previstos llegando al final de la obra en que «Acudían niños de todas las partes para escucharlas» (p. 126), si bien no pretende modificar, ni mejorar el *entorno* o su propia *perspectiva vital*, sólo autodestruirse.

En *Hysterica Passio*, SENDEROVICH, el padre de familia, viene de haber asesinado a sus anteriores doce familias, por lo que sus antecedentes al inicio de la obra se corresponden con el *síndrome pseudopsicopático* u *orbitofrontal* (Goldberg, 2008: 189) por *disfunción* en las *neuronas espejo* (Rizzolatti G. & Sinigaglia C., 2006). Estas se dedican a la percepción directa del sufrimiento y su evocación mediante un mecanismo espejo. Dichos individuos carecen de capacidad para evocar el sufrimiento del otro, de empatía, el inhibidor más potente que se conoce contra la violencia y la crueldad, según ha demostrado el grupo de Antonio Damasio (Adolphs, Tranel & Damasio, 2003). Por otro lado, es importante aclarar que,

Los psicópatas no tienen una pérdida de contacto con la realidad, ni experimentan los síntomas característicos de la psicosis, como alucinaciones, ilusiones o profundo malestar subjetivo y desorientación. A diferencia de los psicóticos, los psicópatas son plenamente racionales y conscientes de lo que hacen y por qué lo hacen. Su conducta es el resultado de su elección, libremente realizada, convirtiéndose en el más perfecto depredador de su propia especie. (Alcázar-Córcoles, 2008: 607),

descripción acorde con todos los personajes de ficción analizados. Esta *disfunción* de las *neuronas espejo* explicaría también la tendencia de dichos personajes por el aislamiento, ya que, como afirma, G. Rizzolatti, «La parte más importante de las neuronas espejo es que es un sistema que resuena. El ser humano está concebido para estar en contacto, para reaccionar ante los otros. Yo creo que cuando la gente dice que no es feliz y que no sabe la razón es porque no tiene contacto social» (Boto: 2005).

Como se verá a lo largo del trabajo, esto encuentra paralelismo con la propia Angélica González Cano. Aventurarse en las causas biológicas de esta *disfunción* es algo que

sobrepasa un análisis teatral, sin bien todo apuntaría a un daño en el lóbulo frontal derecho, lo que refuerza la tesis de una *génesis* de *motivos intrínsecos* (en este caso biológicos) y no *extrínsecos*, lo que les inhabilitaría para gestionar la *tensión* del *entorno*:

Sabemos que el daño en los lóbulos frontales provoca el deterioro de la intuición, del control del impulso y de la previsión, que a menudo conducen a un comportamiento socialmente inaceptable. Esto es particularmente cierto cuando el daño afecta a la superficie orbital de los lóbulos frontales. Los pacientes que sufren de este síndrome 'pseudopsicopático' se caracterizan por su demanda de gratificación instantánea y no se ven limitados por costumbres sociales o miedo al castigo. (Alcázar-Córcoles, 2008: 607).

En un principio, SENDEROVICH, presenta una particularidad respecto a los otros personajes ya que expresa su deseo por inhibir este comportamiento: «quiero solucionarme» (p. 138) dirá. Sin embargo, este objetivo no responde a una empatía con sus víctimas, sino al miedo de un castigo metafísico inculcado por una dogmática educación religiosa paterna; no por empatía amorosa, sino por pavor ultra-terreno: «Sé lo que significa fuego eterno. [...] Infierno» (p. 138). Por tanto, tampoco da muestra alguna de remordimientos por el mal causado a los otros, característica definitoria de los individuos con *síndrome pseudo-psicopático* (Harpur TJ, Hare RD, Hakstina, AR.1989). El objetivo de SENDEROVICH (*segundo suceso*) es aislarse de todo *entorno social* –como el resto de *lacayos*– para mantener una «higiene» respecto al *síndrome pseudo-psicopático* que le lleva a incumplir su código moral, lo que le condenaría al infierno metafísico. Como *tercer suceso* (el plan de acción para ello) decide integrarse ordinariamente en el sector laboral del *entorno social* para que éste no perturbe su intimidad y así pasar desapercibido. Sin embargo, tanto su plan de acción como los medios necesarios para ello, el *cuarto suceso*, resultan inadecuados para su supervivencia. Si bien el oficio de dentista le supone un simulador que calma sus tendencias asesinas, y el cultivo de flores sobre el abono cadavérico de sus víctimas toma grado de símbolo de su conversión, ambas situaciones colocan en riesgo su *sostenibilidad*. Será en su quehacer profesional donde conozca a la compañera que dismantelará su intento de aislamiento, y el jardín el elemento que lo desenmascare.

Con THORA retomará una *estrategia* como la del matrimonio con la que anteriormente ya habría fracasado 12 veces. Acude a él por dos razones aparentemente contradictorias, pero que finalmente convergen en la necesidad de evitar la toma de decisiones propias y

responsables, ante un *entorno* que lo supera. Al sacramento del matrimonio acude no por empatía amorosa, lo que significaría tener activas las *neuronas espejo* y acercarle a una decisión responsable, sino por pavor ultra-terreno, «De nuevo una familia. La rectitud me sirve, me ayuda a mejorar. Otro hijo, otra oportunidad de Dios. [...] Es la lucha entre el bien y el mal.» (p. 145). A la vez busca afiliarse con alguien que comparta sus *motivos*, para así posibilitarle la *sostenibilidad* de su ensimismamiento: un *Yo Individual* angustiado entre el *síndrome orbitofrontal* y el pavor ultraterreno de su credo. THORA le facilita no tener que afrontar esta *tensión*, colmando su deseo de aislamiento al mantenerle “una habitación para él solo donde nadie entra” (p. 154) y en donde practica sexo con el cadáver de una de sus mujeres, acción coherente con su señalada incapacidad para interrelacionarse con los vivos.

Al otro lado, su compañera THORA mantiene *motivos* y objetivos idénticos a los de ELSA Palavrakis: buscar un compañero que le permita escapar de la *agresión* de un *entorno privado* que la ha colocado bajo el acondicionamiento de la *angustia* crónica:

THORA.- Ahora mismo limpio el tigre y el payaso mamá, pero el samurai está limpio mamá, la vaca está limpia mamá, el cesto de flores está limpio mamá, el gato chino está limpio mamá, la tacita rota está limpia, todo está limpio, ¿el tigre y el payaso? [...] Lo siento, mamá, ahora lo limpio, lo limpio todo otra vez, yo limpio el tigre y el payaso mamá, el tigre y el payaso mamá, mañana quiero sentir, ¿qué se siente? ¿qué se siente? ¿qué se siente? (p. 138).

Esta *angustia* continúa ya emancipada de su madre:

THORA.- He orinado sobre la cama de mi madre y he deseado que no se muera nunca para que se sufra a sí misma, ahora que se ha quedado sola, completamente sola. (p. 146)

THORA.- [...] El niño está limpio, mamá. Le baño todos los días, mamá. No está sucio. [...] observa lo que hago con mi hijo, lo aguanta todo, es fuerte, mira, mira cómo soporta el dolor, ahora sigue tu mamá, frótale la espalda, déjale sin carnes, a mí me da igual, para mí es como un perro, por mí puede llorar el día entero, los niños son fuertes, ¡cállate! Haces que me duelan las muelas como si me crecieran tumbas. (p. 152).

Al mismo tiempo la mantiene dependiente de una urgencia de *gratificación instantánea* que traduce en un «comportamiento sexual agresivo» (Goldberg, 2008: 189), característica propia del *síndrome pseudopsicopático orbitofrontal*, también relacionada con la «maduración de los lóbulos frontales», ya que «los lóbulos frontales no pueden asumir completamente su papel de liderazgo hasta que se hayan mielinizado por completo los caminos que conectan los lóbulos frontales con las estructuras distantes del cerebro» (Goldberg, 2008: 195).

Esta inmadurez que hace que los personajes mantengan un vínculo continuo con la dinámica de su infancia es explícita tanto en SENDEROVICH, quien de continuo remite a la doctrina paterna en sus acciones, como en THORA, para quien su madre es la responsable total de su *Yo*:

THORA.- Me duelen. Me duelen por tu culpa mamá. Estoy llorando por tu culpa mamá. ¿Me escuchas? Estoy llorando. No voy a llevarte el desayuno a la cama. No voy a comerme las sobras. ¡Nunca más! Las muelas. Me duelen por tu culpa. Me duelen mucho. Y no me acompañes al dentista. No te quiero mamá. ¡No te quiero! (p. 130).

El fruto de ambos, su hijo HIPÓLITO, padecerá una agresión superior que la de sus progenitores (siempre *in crescendo* respecto al anterior), cuyo efecto será el inicio de un comportamiento *pseudo-psicopático* precoz. A los 12 años define su objetivo: la destrucción de su familia, centrándose especialmente en su madre, la encargada de la procreación. Al mismo tiempo, la historia nos llega a través de HIPÓLITO ya adulto, HIPÓLITO PERFORMATIVO, quien asume el fin total de la acción: persuadir al receptor de la continuidad de la especie y la maternidad, esencia de todo *El Tríptico de la Aflicción*. El HIPÓLITO adulto también comparte con sus progenitores la inmadurez de su comportamiento al actuar por y para rebelarse contra sus padres, al igual que ya hiciera de niño, sin asumir responsabilidad alguna de sus actos, sino más bien culpando de todo a sus padres –recuérdese que la primera información que da de sí mismo es «genealogía del dolor / los huesos rotos por 32 partes / 32 señales procedentes de antiguas fracturas» (p. 139) en referencia a los 32 años que tiene su madre al concebirle–, o a la naturaleza de “monstruo” que presupone a todo ser humano según el *axioma apocalíptico*, «tocad a los monstruos, / es la vida real» (p. 170). Sobre esto, *cfr.* con la denominación que de sí misma ofrece Liddell respecto a sus alter-egos en *MNPLEDNWYE* y *Lesiones...* ANGÉLICA MONSTRUO, con lo que plantea encarnar el *ideal* del ser humano. También recuérdese que mientras Eurípides incide en la responsabilidad individual de HIPÓLITO, la subversión del mito que realiza Liddell sitúa al hijo como un *Yo* que acciona y reacciona completamente influenciado por su familia, igual que un niño. HIPÓLITO busca que el *receptor* asuma el crimen como parte innata de su naturaleza, de la *naturaleza humana*, una apología de su comportamiento entendida como maldad intrínseca, *ley natural* del ser humano y que el *entorno* debe asumir y reivindicar para generar un *sistema* acorde con ello, eludiendo así toda

responsabilidad individual, *estrategia* sobre la que se seguirá profundizando en los epígrafes siguientes.

El plan de HIPÓLITO (*tercer suceso*), supone *persuadir* al receptor con una identificación, apriorística y anecdótica del funcionamiento del *entorno global*, entendido como una suma de *entornos privados* similar al experimentado por él. Los “medios”, *cuarto suceso*, serán los ya analizados (*Vid. supra*) y correspondientes a la *estrategia artística* de Liddell. Respecto al HIPÓLITO niño, los sucesos *tercero* y *cuarto* le resultan exitosos en base a su objetivo, sirviéndose de un plan de acción y de unos medios agresores aprendidos de sus padres. En conclusión, al igual que sus padres, HIPÓLITO no pretende modificar ni mejorar el *entorno* sino destruirlo, dedicando su vida de adulto a apologizar su destrucción.

Seguidamente, los hermanos Copperlate persiguen sencillamente la *sostenibilidad* del *sistema* de su familia, lo que en sí mismo representa una contradicción, debido a que precisamente su *sistema* se sustenta en el incesto como cohesión, y por tanto infertilidad o fertilidad degenerativa, y en la defecación interminable que consume al *líder* CALISTO, comprendiendo dos símbolos de la propia destrucción familiar. En *Haematuria*, el objetivo de los Copperlate por *exportar* internacionalmente el *sistema* familiar, no pretende mejorar el *entorno* sino destruirlo, implementando la tendencia autodestructiva interna al *entorno global*. Si el objetivo es la *sostenibilidad* de su *entorno privado*, todos y cada uno de los medios emprendidos, aunque haya éxitos parciales, les conducen finalmente a la extinción, ya que la consecución de su empresa guarda coherencia con la tendencia autodestructiva de su objetivo inicial. He aquí la contradicción que resulta equivalente para todos los proyectos liddellianos.

Al pasar de la ficción a la personalización de *MNPLEDNWYE*, ANGÉLICA MONSTRUO precisa su meta desde la primera página, trasladando lo que hasta entonces se había planteado como un proyecto de ficción a su propio *Yo Individual*, «No voy a escapar de la vergüenza, voy a presentar lo peor de mí, voy a suicidarme, voy a permitir que me despedacen y me engullan y me regurgiten» (p. 19). El fin de la acción plantea el rechazo absoluto a la existencia del ser humano. Para ello teje un plan de acción (*tercer suceso*) que consiste en ir negando todas las categorías de la existencia humana,

partiendo de su propio martirio (*cuarto suceso*) como medio para alcanzar la *gnosis* absoluta que plantea la *nada* de influencia *heideggeriana*, tesis filosófica que implica, imprescindiblemente, la *negación* absoluta tanto del *entorno* como del *Yo Individual*: «la posibilidad de la negación como acto del entendimiento y, con ello, el entendimiento mismo, dependen en alguna manera de la nada.» (Heidegger, 2003: 26-7). ANGÉLICA MONSTRUO aplica a Heidegger produciendo con el *axioma apocalíptico* y el rechazo al ser humano, el vehículo para *sublimar* su *Yo Individual* frente al *entorno*, que desde un plano metafísico la vincula a ella misma con la *gnosis* de la *nada*: «¿Hay en la existencia del hombre un temple de ánimo tal que lo coloque inmediatamente ante la nada misma? Se trata de un acontecimiento posible y, si bien raramente, real, por algunos momentos, en ese temple de ánimo radical que es la angustia.» (Heidegger, 2003: 33).

Finalmente, la propia Liddell en *Lesiones...* apologiza su decisión de no tener hijos justificándose en causas idénticas a las que esgrimen sus personajes de ficción: la agresión de la madre –a pesar de haberse emancipado y poseer una edad de teórica madurez biológica y social–; el *axioma apocalíptico* que además plantea como consecuencia de la primera causa, planteando su decisión como un acto de heroicidad frente al Mal que representa el ser humano. Así, en juego doble, su decisión *antihumanitaria* es presentada como un arma contra el ser humano que en su propia naturaleza encarna el Mal.

Como *tercer suceso*, la ANGÉLICA MONSTRUO de *Lesiones...* forja un plan de acción similar al de *MNPLEDNWYE*, consistente en negar todas las categorías de la vida social del *ser humano*. Como medio (*cuarto suceso*) denigra su pasado y su fisiología a modo de “sacrificio ejemplar” –*vid. infra* sobre el *ejemplificar con lo negativo*–, aún a riesgo de hacerse daño psicológica y físicamente. Ni su propósito apologético, ni el fin de la acción que proyecta –la no propagación de la especie humana– pretenden mejorar el *entorno* ni la *perspectiva vital* de la propia Liddell, sino una extinción *ensimismada*.

Común a todos los personajes es el *quinto suceso* que en el caso de los líderes ELSA y THORA y con mayor radicalidad en HIPÓLITO y NATACHA, «los diversos pasos del plan en un orden apropiado» se cumplen con maestría matemática, los medios de NATACHA

En conclusión, todos los personajes y alter-egos de Liddell presentan una mala función del lóbulo frontal derecho o dicho de otro modo, su comportamiento viene condicionado por una *disfunción ejecutiva*, principal *motivo* por el que se aíslan en un *módulo* de estructura cerrada del que pretenden diseñar y controlar de manera absoluta su funcionamiento para que responda a las características *deterministas* de su *Yo*, de manera que excluya cualquier ambigüedad como las que conlleva un *entorno* de *sociedad abierta*, lo que para ellos supone una *agresión* insoportable en comparación con el efecto para un individuo con las capacidades ejecutivas indemnes. Sin embargo,

la autodestructividad que presenta su tendencia al *síndrome orbitofrontal* hace que este *módulo* sea contradictorio e insostenible. Si por un lado, con su fundación se trata de ampliar una *perspectiva vital* que facilite la mantenencia bajo tal *síndrome*, el propósito que les guía conduce a la autoextinción. Con el paso del tiempo, esta insostenibilidad les obliga a realizar incursiones en el *entorno* que bajo sus características se traducen en acciones *subversivas* con el propósito de *exportar* el *determinismo* que gobierna sus *módulos*, es decir, paralizar el continuo cambio *de la sociedad abierta* que inevitablemente produce situaciones ambiguas. Con dicha *exportación* de intenciones disidentes, logran el mismo resultado contradictorio que en su intento de aislamiento, ya que su meta es radicalmente suicida, de ahí que el proyecto de los personajes liddellianos fracase, carente de *perspectiva vital*, lo que en el caso de la ANGÉLICA MONSTRUO de *MNPLEDNWYE* y *Lesiones...* se traduce en su propia biografía.

V. 2.2. LA MORALIDAD EN LA DISFUNCIÓN EJECUTIVA

Diagnosticado el *motivo* intrínseco de la *disfunción ejecutiva*, ahora se tratará de profundizar en lo que esto supone para la *génesis*, valores y la consecuente *praxis* de los grupos que estos personajes forman y que se ha denominado como *módulo marginal*.

Teniendo en cuenta que los lóbulos frontales «han sido proclamados la sede definitiva de la moralidad» (*Ibíd.* p. 189), la *disfunción ejecutiva* significa una alteración de la moralidad. Clínicamente, los individuos afectados de *síndrome pseudopsicopático u orbitofrontal* «son conocidos por ser egoístas, fanfarrones, pueriles, obscenos y sexualmente explícitos. Su humor es subido de tono y su verborrea, conocida como *Witzelsucht*, se parece a la de un adolescente borracho. [...] los pacientes orbitofrontales son famosos por su personalidad “inmadura”» (*Ibíd.* pp. 189-90). Definición que concuerda exactamente con los personajes tratados. El radicalismo de su conducta también encuentra respuesta en ello, ya que «Aunque algunos pacientes con el síndrome orbitofrontal incurren en comportamiento criminalmente antisocial, la mayoría de ellos se hacen notar por una carencia de inhibiciones» (*Ibíd.* p. 190), lo que también se ajusta a la propia ANGÉLICA MONSTRUO. Goldberg aporta ejemplos de comportamientos excesivos similares a los del protagonista liddelliano: «Un paciente anciano entró hace muchos años en mi despacho y con una sonrisa burlona dijo a modo de saludo: “Doctor,

es usted un hombre espantoso!”». Sobre el *Witzelsucht* éste posee características similares a las del *monólogo discursivo* o el *juego ritual* que practican los personajes de Liddell:

Charlie [...] había estado esperando nuestro encuentro durante algún tiempo y estaba decidido a poner lo mejor de sí. Estaba muy excitado por figurar en mi libro [...] Charlie hizo una alegre narración de la historia de su vida, deteniéndose en los detalles más delincuentes con particular fruición y salpicando su narración obscenidades espontáneas. [...] «¿Le gusta estar aquí en este programa?» pregunté.
«No».
«¿Por qué no?»
«Porque estoy cachondo, doctor, y esta bruja [apunta a la Dra. Darman con una socarrona sonrisa que sugiere que su elección de la palabra es una concesión a mi presencia] no es de mucha ayuda... ¿Tiene usted alguna hija para mí, doctor?» [me da palmadas en la rodilla, guiña el ojo y se ríe amistosamente]... «¿No le importa mi libertad de pensamiento, verdad?» (Ibíd. p. 206).

Si Liddell carga la *responsabilidad* de este comportamiento a los padres, el *entorno social* y en última instancia a la *naturaleza* del ser humano, Goldberg se interroga sobre la responsabilidad moral de dicho proceder reparando en la dependencia del *control volitivo* respecto a la corteza orbitofrontal:

La sociedad traza una distinción legal y moral entre las consecuencias de acciones que se presumen bajo el control volitivo del individuo y las que se presumen fuera de dicho control. Normalmente se supone que la embriaguez, la velocidad, rudeza y agresión están bajo el control volitivo, y por consiguiente son evitables y punibles. Por el contrario, se reconoce que los efectos de las crisis, tics, alucinaciones y ataques al corazón no pueden ser controlados por el paciente en el momento en que suceden, y por consiguiente no serán punibles por la ley. El control volitivo implica más que el conocimiento consciente. Implica la capacidad de anticipar las consecuencias de una acción propia, la capacidad de decidir si debería o no llevarse a cabo la acción y la capacidad de elegir entre acción e in-acción. Un paciente de Tourette y una desgraciada víctima de un ataque al corazón pueden ser completamente conscientes de lo que les está sucediendo, pero no pueden controlarlo. Parece que en un nivel cognitivo la capacidad de comportamiento volitivo depende de la integridad funcional de los lóbulos frontales. La capacidad de contención depende en particular de la corteza orbitofrontal. (Ibíd. p. 191).

Sin embargo, según Damasio tales individuos actúan con pleno raciocinio y consciencia por lo que el dilema en torno a su *responsabilidad* no estriba en su consciencia sino en la capacidad de su *control volitivo*. Según se lee, todos, incluido la propia autora, asumen dicha incapacidad. Los *lacayos* incluso tratan de ponerle freno, como MATEO Palavrakis y SENDEROVICH, además de los personajes secundarios como el DOCTOR TAYARA y el PROFESOR KUBELKA de *Hysterica Passio* y LA PITONISA de *Haemorroísa*, de la categoría liddelliana *parcialmente integrados*. El fracaso en su intento de *control volitivo* se debe a un fallo en su intención, previsión y planificación de objetivos a causa de su *disfunción ejecutiva*. Los *líderes*, sin embargo, padecen idéntica tara aunque sin consciencia de la misma, diferencia que radica en que el *líder*, al contrario que los

lacayos, posee mucha menos experiencia de interrelación humana, por lo que apenas ha puesto a prueba su *control volitivo* en sociedad. De ahí también que, mientras el *lacayo* sólo busca el aislamiento, el *líder* mantenga deseos de incursionar en el *entorno*, una vez conformado y consolidado el grupo, a la caza de un éxito que traduce en venganza y reconocimiento. Ambas actitudes se encuentran tanto en el binomio Liddell-Puche en el funcionamiento de Atra Bilis, como en la misma autora que evidencia mantener dos universos (*factores biográficos*).

Por un lado, Liddell opera en el *entorno social real* cuidándose de no transgredir leyes que pudieran llevarla a una *célula de aislamiento* (prisión, centro psiquiátrico u ostracismo artístico), y por otro, crea bajo un *universo imaginario* en donde ella impone su ley de manera cerrada, inaccesible, y en donde además la crítica adora sus provocaciones. Al mismo tiempo que en el universo *imaginario* ve colmadas las expectativas de su *Yo*, en el plano *real*, debido a actuar con pleno raciocinio y consciencia (como afirma Damasio), carece de capacidad para transgredir el *entorno social* del que venera sus capas más altas (*élite*) y del que en última instancia saca provecho.

Con ocasión del estreno de su pieza *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* (2012), declaró:

Adoro la venganza y tengo una capacidad de odiar infinita. [...] Cuando te desenvuelves en el exceso, para no caer en lo patético, tienes que trabajar con ella; pero lo que hay en mi teatro es mala hostia y cabreo, trabajo con lo que odio y desprecio; y detesto muchísimas cosas. El escenario es donde puedo vengarme de la vida, de los hijos de puta que me he ido cruzando, donde puedo defenderme de mi propia naturaleza, trabajo con nuestros peores sentimientos. (Torres, *El País*, 21/05/2011).

Respecto a la enfatizada acusación hacia los padres como responsables de todas las vicisitudes de los personajes –el antecedente de *trauma temprano* recibido del *entorno privado*–, Goldberg también lo señala como una de las posibles causas del *síndrome orbitofrontal*, entendiéndolo como una *agresión* en un sentido amplio:

Allen Schore⁶⁰ [...] Cree que la temprana interacción madre-niño es importante para el desarrollo normal de la corteza orbitofrontal durante los primeros meses de vida. Por otra parte, las experiencias estresantes en el inicio de la vida pueden dañar de forma permanente a la corteza orbitofrontal, predisponiendo al individuo a enfermedades psiquiátricas en su vida posterior. (Goldberg, 2008: 192).

⁶⁰ A. Schore, *Affect Regulation and the Origin of the Self: The Neurobiology of Emotional Development* (Hillsdale, Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1999).

Estas «experiencias estresantes» o *traumas* quizás incidirían en la inmadurez de su *control volitivo*, trasladando a su vida adulta lo que Goldberg denomina *agnosia moral* y que describe con un caso atendido por Damasio⁶¹, aplicable a todos los personajes liddellianos:

Damasio estudió a dos adultos jóvenes, un hombre y una mujer, que sufrieron daño en los lóbulos frontales en una etapa muy temprana en su vida. Ambos se embarcaron en comportamientos antisociales: mentiras, pequeños robos, absentismo escolar. Damasio afirma que no sólo estos pacientes no actuaban de acuerdo con los preceptos morales adecuados y socialmente sancionados, sino que ni siquiera reconocían que sus acciones fueran moralmente erróneas. (*Ibíd.* p. 193).

Por lo tanto, en este tipo de casos no opera la inmoralidad sino una «alteración de la percepción que incapacita» para la moralidad (RAE, *agnosia*). Al mismo tiempo, «la corteza orbitofrontal no es la única parte ligada al comportamiento socialmente maduro» (Goldberg, 2008: 193) y este *trauma* también dañaría a la *corteza cingulada anterior* ya que, según Posner⁶², ésta

refrena la amígdala, y al ejercer este control modera la expresión de angustia. Una sociedad de individuos en los que la amígdala activa no estuviera controlada por la corteza cingulada anterior estaría peleándose constantemente. Según este punto de vista, la corteza cingulada anterior hace posible el discurso civilizado y la resolución de conflictos. (*Ibíd.* p. 194).

descripción acorde con los protagonistas liddellianos y el proyecto que ambicionan *exportar al entorno*.

En resumen, a causa de un *trauma* temprano en la interacción madre/niño –antecedente de *agresión del entorno privado*– los personajes de Liddell padecerían un *síndrome orbitofrontal* que les supone *agnosia moral* y la incapacidad para el *control volitivo*, ambos imprescindibles para alcanzar acuerdos con el *entorno* –base de la interacción social–, viviendo bajo una *inmadurez social* crónica. Al mismo tiempo, ambas dolencias les incapacitarían para inhibir la *angustia*, conduciéndoles a tendencias autodestructivas y de *ensimismamiento*. Este *ensimismamiento* parece provenir de una *disfunción* en donde las *neuronas espejo* sólo pudieran funcionar con un espejo que no fuera el *Otro*, sino el *Yo* mismo.

⁶¹ S. W. Anderson, A. Bechara, H. Damasio, D. Tranel, A. R. Damasio, «Impairment of social and moral behaviour related to early damaged in human prefrontal cortex», *Nat Neurosci* 2, n.º 11 (1999): 1032-1037.

⁶² M. I. Posner y M. K. Rothbart, «Attention, self-regulation and consciousness», *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci* 353, n.º 1377 (1988): 1915-1927.

Como consecuencia se abre la posibilidad de cuestionar la *responsabilidad* de estos personajes respecto a unas acciones criminales condicionadas por factores fisiológicos, de igual forma que para atenuar su responsabilidad «se leen especulaciones sobre la sífilis de Lenin e Idi Amin, la paranoia de Stalin, la encefalitis de Von Economo de Hitler» (*Ibíd.* p. 197-98). Sin embargo, atendiendo a la conclusión de Damasio respecto a la plena racionalidad y consciencia de su accionar, Goldberg también advierte que

Un paciente orbitofrontal puede distinguir lo correcto de lo erróneo y a pesar de todo ser incapaz de utilizar ese conocimiento para regular su comportamiento. [...] Las potenciales implicaciones legales de esta situación son enormes, y el reconocimiento de esta posibilidad representa una frontera legal.

¿Cuál es la probabilidad de que un individuo asocial padezca alguna forma de disfunción orbitofrontal o mesiofrontal? ¿Bajo qué condiciones debería establecerse directamente esta posibilidad por medios neuropsicológicos y de neuroimagen? ¿Cuál es la trascendencia legal de tal evidencia? ¿Cuando anula la responsabilidad criminal? Dos decisiones legales descansan en la evidencia cognitiva: (1) ¿Es el acusado apto para ser sometido a juicio?, y (2) ¿Está el acusado suficientemente cuerdo para ser considerado criminalmente responsable de sus actos? (*Ibíd.* p. 201)

[...]

¿Es posible que el comportamiento sociopático pueda ser causado por un trastorno en el desarrollo neurálgico de los lóbulos frontales, igual que la dislexia puede ser causada por un trastorno en el desarrollo neurológico del lóbulo temporal? ¿Estamos trivializando y rebajando la noción de moralidad al establecer este camino, o meramente estamos apuntando a sus «sus bases biológicas»? ¿Estamos diluyendo más la noción de responsabilidad personal? ¿O estamos reconociendo finalmente que mientras que los códigos morales y criminales son extracraniales, la cognición y los comportamientos morales y criminales no lo son? Son productos de nuestra maquinaria cerebral, intacta o anormal, tanto como son producto de nuestras instituciones sociales. (*Ibíd.* p. 203).

V. 3. MOTIVOS EXTRÍNSECOS

V. 3.1. EL SÍNDROME DE FRANKENSTEIN & EL EGOÍSMO MORAL

Tras la producción de *Dolorosa* en 1994, Liddell escribiría los textos de *El amor no se atreve a decir su nombre* (1994), *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas* (1996) y el grupo de *La Trilogía de los desechables*⁶³: *Menos muertos* (1997a), *Ramargo y recordada y la voluntad de los insectos* (1998a) y *Agua y limonada en el Madison Square Garden* (1999a). En todos ellos se explora el mundo familiar y las relaciones de pareja a través de sucesos incestuosos y criminales. Así ocurrirá en la fecundación con «excremento blanco» de INCUBRATRIZ en *Leda* (Liddell, 1993), la mutilación del hecho amoroso en la pareja con SEGUNDA y PRIMERA en *Morder mucho*

⁶³ Este grupo ha sido datado erróneamente por Vidal en 2005 (Vidal, 2010: 271), no obstante siendo reseñando correctamente en tanto que obras independientes, probablemente por desconocer Vidal que grupo conformaba dicha trilogía.

tiempo tus trenzas (1996) y las relaciones incestuosas de SANTIAGO y SOLEDAD en la versión de 1999 de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2002b). Si bien escritos bajo una *estrategia artística* aún indefinida, ya apuntaban hacia los *excesos* estilísticos posteriores. Ninguna de ellas fue montada por Liddell, a excepción de *Morder...* en versión de Mateo Feijóo en 2002 y *Leda* en 1996 como un proyecto final de carrera de un alumno de la RESAD. Liddell tardaría tres años en que uno de sus textos la movilizara para subirlo a escena. Este sería *Frankenstein* (2009b), estrenado el ocho de enero de 1998 en la Cuarta Pared de Madrid.

Hasta 2007 la capacidad de producción de *Atra Bilis* era limitada y tanto *Menos muertos*, con ocho personajes y *Ramargo...* con cuatro, superaban la capacidad de la compañía. A ello se le suma la problemática de Liddell desde su primer montaje para trabajar con otros actores a causa de sus diferentes *mediaciones* vistas en el cap. III, que le llevan a su visión ensimismada que como creadora total sostiene (Liddell, *Entrevista personal*, 2007). Sobre este asunto también se ha manifestado en prensa,

detestaba a los actores (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/10)

los actores no me gustaban. Y, aunque acabé en la Escuela de Arte Dramático, me sigue repugnando el mundo de los actores. No me interesa venir hasta aquí para ver a la gente disfrazada, que algunos parece que hagan despedidas de soltero. ¡No soporto ese ambiente! Pero, después de muchos años, me he encontrado con gente con la que ya puedo trabajar. (Batalla, *El Periódico*, 10/07/10),

Mais j'étais incapable de travailler dans un cadre théâtral et les acteurs me faisaient horreur. Pendant des années, ma compagnie a fonctionné avec deux personnes. J'écrivais pour nous deux. Il était impossible pour moi de travailler avec des acteurs. (Solis, 2010a, *Libération*, 06/07/2010).

El cambio se producirá con la producción de *Perro muerto en tintorería* (2007j) en el CDN, en donde el salto cuantitativo en el tipo de producción y el *status* alcanzado le permitirían al fin trabajar con presupuesto suficiente para situarse en una relación creativa con los otros en la que no tener disidencia alguna. Como declara en una entrevista

La compenetración no es el amor obligatorio. El equipo no funciona así. Se generan relaciones humanas llenas de mezquindad, odio o bondad. Pero no es una familia, son otros vínculos; cuanto menos crees, mejor. Cuando los he creado, me he llevado una hostia, no quiero más vínculos, por eso confío en los equipos. Profesionales. No familias. (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/10).

A pesar de los condicionantes de 1998, no es baladí que una personalización del mito de Frankenstein supusiera lo que finalmente movilizó a Liddell a reemprender la

producción profesional, además de terminar siendo el inicio de su *estrategia artística*. Tras esta comenzará la continuidad de Atra Bilis. Para valorar lo que el mito de *Frankenstein* supuso para la movilización de las fuerzas de Liddell, destaca que esta obra se emprende en una época en la que los únicos ingresos de la pareja Liddell-Puche provienen de dos montajes callejeros en Los Jardines del Buen Retiro de Madrid, *La negrita de cartón* y *La historia de los angelitos*, de los que se enriquecería *Frankenstein* con la experiencia de las marionetas. Por tanto, las condiciones externas no eran más propicias que en los tres años anteriores de sequía.

Aplicando la tesis de Schore sobre la *temprana agresión* familiar como *motivo intrínseco*, como el *monstruo* del Dr. Frankenstein el personaje marginal es rechazado por su madre o padre, viéndose forzado a entablar relación con un *entorno* para el que no está capacitado ni entiende, resultándole imposible generar un objetivo adecuado para su *integración* y futura ampliación de *perspectiva vital*.

El *entorno social* se convierte para el *monstruo* en otra fuente de *agresión* añadida a la de su *entorno privado* originario, generando así el *motivo extrínseco*. Mientras para el *entorno social* su *Yo individual* no es tenido en cuenta precisamente por su incapacidad de socializar, el *monstruo* encuentra en el ataque contra su *hacedor* la manera de reafirmar su *Yo individual*. Necesita a su creador para vivir, este deviene su principal *motivo*, al igual que un niño necesita de sus padres para rebelarse frente a ellos, ya que al *entorno social* le es indiferente la *disidencia* del marginal liddelliano, siempre y cuando no afecte al *sistema*, momento en el que es neutralizado como ocurre con los hermanos COPPERLATE en el manicomio o ELSA Palavrakis y THORA con la policía.

Al igual que los otros personajes de Liddell, el *monstruo* de Frankenstein aplica el *axioma apocalíptico* a partir en un conflicto anecdótico con el *entorno social*, un pueblo que lo rechaza y que le lleva a ocultarse en una casa abandonada. El proceso de afianzar su *visión del mundo* se completa con el conflicto vivido con sus vecinos. Identificado con el padre ciego, otro individuo con tara, logra interrelacionarse con él mientras que el resto de la familia lo rechaza con violencia. Ante estas dos anécdotas, el *monstruo* Frankenstein consolida un punto de vista completo del *entorno social* en el que el ser humano es malo por *naturaleza* y únicamente los otros *marginales* parecen aceptarlo.

Sin embargo, mientras que el *monstruo* de Mary W. Shelley fracasa en la búsqueda de un socio para su proyecto –dado que el Dr. Frankenstein destruye la posibilidad de crearle una compañera–, los personajes de Liddell, probablemente atendiendo a sus *factores biográficos* con Gumersindo Puche, siempre logran un afiliado que les permite ampliar su *sostenibilidad* y soñar con el éxito de su proyecto, además de mantener un liderazgo en el que ellos monopolicen las *funciones ejecutivas* exclusivamente acordes con su problemática individual: CALISTO con su retrete; NATACHA con su obsesión del manicomio materno; ELSA Palavrakis, THORA e incluso la ANGÉLICA MONSTRUO de *Lesiones...* con la ansiada venganza contra su madre y el éxito en su comunidad; como obsesiones ensimismadas que condicionan absolutamente el recorrido de los *lacayos* afiliados. Este tipo de *líder* se conduce exclusivamente por el *egoísmo moral* que plantea Kierkegaard en donde *lo personal es lo real* (Kierkegaard, 1982). Al *lacayo*, además del requisito de padecer similar *disfunción ejecutiva*, se le exige sumisión y fe respecto al plan personal del *líder*. En los instantes finales de flaqueza por parte de REBECA en *Once upon...*, NATACHA le inquirirá,

NATACHA.- ¿Es que no me amas?
 REBECA.- Te amo.
 NATACHA.- ¡No me amas, no me amas!
 REBECA.- Te amo.
 NATACHA.- Yo te amo con todas mis fuerzas.
 REBECA.- Te amo, te amo...
 NATACHA.- Si me amaras...
 REBECA.- Déjame descansar. (p. 130).

De igual manera, en *Hysterica Passio* THORA se sentirá radicalmente traicionada porque al suicidarse SENDEROVICH no ha sido capaz de mantener el proyecto familiar marginal desde donde ella se reivindicaba frente a su madre y el *entorno social*:

THORA.- ¿Por qué no me mató a mí?
 HIPÓLITO.- Thora siente celos de todas esas mujeres muertas. / ¿Por qué no la mató a ella? / ¿No fue lo suficientemente hermosa para el asesino? / ¿Qué pasó? / Thora se siente vieja y fea / Vuelve a ser virgen / Vuelve a escuchar a su madre diciéndole
 THORA.- Tienes el pelo de rata. Nadie te querrá nunca. (p. 168).

El *líder* se colocara ante su proyecto como Kierkegaard sitúa al Abraham veterotestamentario ante Yahvé. El proyecto *marginal* es planteado como *ideal*, razón por la que al *lacayo* se le exige la fe, «Por eso la fe resulta ser por un lado la expresión más alta del egoísmo (lleva a cabo [*en referencia a Abraham*] lo terrible por amor a sí mismo) y por otro, la más absoluta expresión de la entrega, pues lleva a cabo la acción

por amor a Dios» (Kierkegaard, 1997: 59-60) subrayando la paradoja de que este *ideal* de los personajes de Liddell responde a un total *ensimismamiento* del *líder*, fruto de sus *motivos intrínsecos y extrínsecos*.

Por tanto, para el *líder*, el *lacayo* es un instrumento para la consecución de su proyecto, nunca un fin en sí mismo: ELSA-MATEO, NATACHA-REBECA como el resto de parejas de la futura dramaturgia de Liddell como RICARDO-GATESBY en *El año de Ricardo* (2007a). Ante el *líder*, todo individuo queda relegado a la *idea* ensimismada del *líder*, ya sea ficticio o pseudo-biográfico. El *Yo Individual* del *líder* es el *Proyecto* en sí mismo, el patrón del proyecto es él mismo, todo el *módulo marginal* persigue encarnar al *líder* y por tanto, el proyecto de la *marginación* se define como la persecución y desarrollo de este objetivo claramente *utilitario*. Así, para los protagonistas de *El Tríptico de la Aflicción* todas las facetas humanas deben conducir al crecimiento de este *ideal* del *líder*, en similitud con el *estado platónico* en el que todo individuo obrará el Bien en tanto que trabaje para el *ideal* definido por el mismo *estado platónico*:

Platón sólo reconoce como patrón fundamental el interés del Estado. Todo aquello que lo favorezca será bueno, virtuoso y justo: todo aquello que lo amenace será malo, perverso e injusto. Las acciones que lo sirven son morales: las que lo ponen en peligro inmorales; en otras palabras, el código moral de Platón es estrictamente utilitario; es, puede decirse, un código de utilitarismo colectivista o político. *El criterio de la moralidad es el interés del Estado*. La moralidad no es sino higiene política. (Popper, 2006: 122).

Este código moral estrictamente utilitario que indica Popper responde al funcionamiento *determinista* planteado por Goldberg en donde todas las situaciones culminan en *decisiones verídicas* acordes al *ideal* exacto del *líder*, excluyendo, por tanto, cualquier *situación intrínsecamente ambigua* para la que los personajes con *disfunción ejecutiva* están incapacitados.

Así, el *lacayo* recibe del *líder* disposiciones precisas que lo preservan de toda duda, aunque asumirlas a veces le suponga duras dificultades, como COPPERLATE BROTHER respecto al orden vital marcado por las defecaciones de su hermano CALISTO, o MATEO aceptando la maternidad y las incursiones en el *entorno* que le exige ELSA. Frente a las disposiciones marcadas, el *lacayo* puede afirmar, como REBECA en *Once upon...* «Yo no tengo miedo». (p. 109). Al igual que el funcionamiento *tribal* basado en tabúes, dentro del *módulo marginal*

Existen pocos problemas y nada que equivalga realmente a los problemas morales. No queremos decir con esto que un miembro de la tribu no necesite, a veces, un gran heroísmo y tenacidad para actuar en conformidad con los tabúes, sino que rara vez lo asaltarán la duda en cuanto a la forma en que debe actuar. La actitud correcta siempre se halla claramente determinada, si bien puede hacerse necesario superar una serie de dificultades al adoptarla. (Popper, 2006: 188).

Si las “dudas” le asaltan, la *tensión* le conducirá a tomar medidas autodestructivas, como REBECA y SENDEROVICH suicidándose. Atendiendo a lo expuesto, el funcionamiento de los grupos de *marginación* en Liddell coincide con la *sociedad cerrada* descrita por Popper:

La sociedad cerrada se parece todavía al hato o tribu en que constituye una unidad semiorgánica cuyos miembros se hallan ligados por vínculos semibiológicos, a saber, el parentesco, la convivencia, la participación equitativa en los trabajos, peligros, alegrías y desgracias comunes. Se trata de un grupo concreto de individuos concretos, relacionados unos con otros, no tan sólo por abstractos vínculos sociales tales como la división del trabajo y el trueque de bienes, sino por relaciones físicas concretas, tales como el tacto, el olfato y la vista. (Popper, 2006: 189).

En *Haemorroísa* CALISTO y COPPERLATE son hermanos. MATEO-ELSA y THORA-SENDEROVICH se conforman con el *matrimonio* y NATACHA-REBECA a través de un vínculo sagrado bajo la adoración de SIMÓN el parricida. En *MNPLEDNWYE* ANGÉLICA MONSTRUO se sitúa en un plano idéntico al de Frankenstein: acaba de perder a la persona con la que pretendía conformar su grupo. En *Lesiones...* el propio Puche, su pareja de hecho –que en aquel momento lo llevaba siendo desde hacía 10 años–, asiste a Liddell en el desarrollo de la actuación, vinculándolo en su ataque contra la madre de Angélica González Cano y la maternidad. En cada uno de los grupos, las vivencias son compartidas. En *Once upon a time...* uno de los personajes al que *líder* y *lacayo* han logrado *subvertir*, expresa el *motivo* de la *génesis*:

PROFESOR KUBELKA.- Natacha y Rebeca alcanzaron una amistad tan profunda porque eran conscientes de su anormalidad. Sabían que teniéndose la una a la otra nunca estarían solas. Eran iguales. A todos nos gustaría saber que no estamos solos en el mundo, a todos nos gustaría compartir nuestros pensamientos más repugnantes. Encontrar a nuestro gemelo, a nuestro gemelo repugnante. (Liddell, 2004a: 104).

Al mismo tiempo, cualquier evento que rompa la férrea cohesión y sumisión al *líder* conlleva la destrucción del *módulo*, e.g. que MATEO Palavrakis no comparta con ELSA el asesinato de su hija, o que SENDEROVICH oculte a THORA sus antecedentes criminales, lo que termina provocando la *invasión* de la policía.

Asimismo todos los *módulos marginales* realizan *juegos rituales* de carácter físico, sexual y violento, ya sea entre ellos o tomando a una víctima externa, *juegos rituales* y costumbres que, como se ha visto en los análisis, cohesionan el grupo.

Las similitudes con la *sociedad cerrada* expuesta por Karl R. Popper se extienden a todos los aspectos de los protagonistas liddellianos.

V. 3.2. LA COHESIÓN MODULAR

Para poner en funcionamiento el *módulo marginal* el *líder* necesita un código propio de comunicación. La cualidad común de este código es la *agresión*. En los casos en que dicha *agresión* no se puede compartir, como sucede en *MNPLEDNWYE* y *Lesiones...* es la propia *líder*, en este caso Angélica, la que se agrede a sí misma o llama al “amado” mediante la autoagresión, «Un amor así, solitario, estancado, / que gira sobre sí mismo, / sólo puede dar origen al canibalismo» (p. 111) escribirá ANGÉLICA MONSTRUO en su diario. Paradójicamente esta *agresión* es percibida como una muestra de “amor”, e.g. como la que NATACHA realiza con REBECA al culminar su relación aplastándole la cabeza con una piedra, lo que la *líder* siente como una acto de amor; o THORA, cuando se siente privada de este “amor” al no haber sido asesinada por SENDEROVICH como sí hizo con el resto de sus anteriores esposas; o la Madre de los Copperlate amando a sus hijos mediante el incesto. Cuando ANGÉLICA MONSTRUO en *MNPLEDNWYE*, el *ars poética* de todos los personajes, analiza el *motivo* que la moviliza, lo expone como «Obsesionada por el amor» (p. 43), complementándolo al instante con una definición del amor como algo radicalmente violento, algo que irá ampliando durante toda la pieza:

CUANDO NO PUEDAS HACER MÁS QUE ARRASTRAR TUS TRISTES DESPOJOS / TAL VEZ ENTONCES NUESTROS CUERPOS SE HERMANEN EN LA PURULENCIA Y EN EL ASCO. (p. 68)

Cuánto se parece el amor al exterminio. (p. 90).

puedo ir a desangrarme a la puerta de vuestras casas [...] os amaré toda la vida. (p. 99).

Esta obsesión malsana por ti, que eres lo bello, / me inclina constantemente hacia lo opuesto, hacia lo pútrido [...] No hay término medio. (p. 112).

Nada más casarse, ELSA le pedirá a MATEO Palavrakis «Si me amas coge un puñado de arroz y cómetelo» (p. 73). Posteriormente le dirá a su hija «porque te amaba te imaginé muerta de todas las formas posibles» (p. 94). En coherencia, el primer *juego ritual* de la pareja consistirá en pactar su “amor” dentro de un cementerio al grito común de «¡Te odio mundo!» (p. 73). También en el primer *juego ritual* de *Once Upon...* en el cual mediante una retórica pornográfica tratan de provocar al padre de REBECA, NATACHA

vincula la *idea* del amor con la *agresión*, usando el código de comunicación que sirvió para la cohesión del grupo:

NATACHA.- ¿Te gusta que me levante por las mañanas pensando en ti, que me acueste por las noches pensando en ti, te gusta que piense en ti a todas horas, sin descanso, te gusta que me duela amarte?

REBECA.- Sí. (p. 109).

Posteriormente, al intentar *exportar* su proyecto, se servirán de idéntico código con JONÁS:

REBECA.- Repite, papá cerdo, mamá cerda.

NATACHA.- ¿Quién te pega más?

REBECA.- ¿Quién te hace más daño?

NATACHA.- ¿Quién te quiere menos?

REBECA.- ¿Papá cerdo o mamá cerda.

NATACHA.- No es justo.

REBECA.- No, no es justo. [...]

NATACHA.- Así que vamos a hacerte una herida.

REBECA.- Para que tengas tiempo de estudiar.

NATACHA.- Sí, una herida.

REBECA.- Para que seas mejor que ellos.

NATACHA.- Una herida definitiva.

REBECA.- Para que aprendas el nombre de todas las cosas. (p. 110).

Lo que recuerda al *juego ritual* de los hermanos de *Haemorroísa*:

COPPERLATE BROTHER.- ¿Qué tal si robamos una gallina y le cosemos al culo el clítoris de nuestra madre?

CALISTO.- (*Un grito ahogado.*)

COPPERLATE BROTHER.- Un trasplante. Un sencillo trasplante.

CALISTO.- (*Un grito ahogado.*)

COPPERLATE BROTHER.- ¿Sentirá placer la gallina cuando te la folles?

CALISTO.- (*Un grito ahogado.*)

COPPERLATE BROTHER.- Tan solo se trata de un experimento. Si no funciona le descoso el clítoris al animalito y Santas Pascuas.

CALISTO.- (*Un grito ahogado.*)

COPPERLATE BROTHER.- ¿Te imaginas lo que llegaría a pagar Michael Jackson por tener un clítoris en la planta del pie?

CALISTO.- (*Un grito ahogado.*) (p. 40).

O al primer *juego ritual* de THORA y SENDEROVICH en la camilla del dentista en el que la futura madre de HIPÓLITO demanda una *agresión* sexual para poder sentirse amada:

THORA.- ¿Me hará usted mucho daño?

SENDEROVICH.- Jamás le he hecho daño a nadie.

HIPÓLITO.- El dentista miente.

SENDEROVICH.- Si me lo propusiera, sin anestesia. (p. 140).

En *Lesiones...* Liddell desarrolla idéntico *juego ritual* pero esta vez con el público como interlocutor, buscando que el receptor intérprete el maltrato de su cuerpo como una «obra de arte», “amor” desinteresado que entrega a la audiencia, lo que dentro de su

estrategia resulta un sacrificio Mesiano: la agresión de su cuerpo e intimidad familiar para *persuadir* de la tesis de no maternidad como solución al Mal del mundo. El sacrificio como *estrategia* para lograr “amor” es explicado en la misma pieza: «quiero que me arrojen una silla al escenario y que después digan: es uno de los valores más interesantes que han surgido en España en los últimos tiempos.» (p. 50). Esta relación de intercambio en el que el autor/actor/performance se agrede para al mismo tiempo agredir = amar al espectador es teorizado también respecto a la escritura:

La chusma, los artistas, creemos que la desesperación basta y escribimos desesperadamente, como si este furor egocéntrico tuviese algún valor. Defendemos nuestra desesperación como imbéciles. Nos esforzamos seriamente, artísticamente, desesperadamente, escribimos incluso con un detestable entusiasmo, siempre con la voluntad de hacer lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno, en el fondo, aunque lo neguemos con muchas pretensiones. Y a cambio de nuestra asquerosa desesperación de artistas reclamamos el reconocimiento, exigimos el reconocimiento porque hemos escrito desesperadamente. (p. 85).

Esta relación amor = *agresión* proviene de la *disfunción ejecutiva* cuya raíz provendría de un *trauma temprano*, filtro de todas las *mediaciones* que haría para el Yo liddelliano la *agresión* como la *estrategia* de reivindicación del Yo, al modo de Frankenstein.

Establecido el código amor = *agresión* que permite al duo *marginal* relacionarse en coherencia con su *disfunción ejecutiva*, el *lacayo* se somete a las directrices del *líder*, dejando sus *funciones ejecutivas* limitadas al objetivo del *líder*, e.g. a como las ideas de COPPERLATE BROTHER responden al proyecto y necesidades fisiológicas de CALISTO; los crímenes de REBECA en última instancia buscan destruir la familia adoptiva de la *líder* NATACHA y que así pueda acercarse a su madre en el manicomio. En similitud a las relaciones internas del *módulo marginal*, las *funciones ejecutivas* tanto artísticas como de producción realizadas por Gumersindo Puche en *Lesiones...* sirven para que Liddell justifique su decisión de esterilidad y por tanto atacar a su madre. En el caso de que el *lacayo* pretenda modificar o claudicar respecto a la directriz suprema del *líder*, este es neutralizado ya sea por el propio *líder*, por el *entorno social* o por la propia *insostenibilidad* del grupo al haberle erradicado –si es que alguna vez la tuvo, como quizás en el caso de REBECA– toda capacidad de re-integración, con la posterior consecuencia de la extinción del grupo. Dicho código violento y la jerarquía interna, resultan necesarios para mantener el temperamento criminal, la inhumanidad de su forma de vida e incluso para inhibir las *neuronas espejo*, siguiendo el uso del *sistema totalitario* expuesto por Platón en *La República*, en el que una férrea estratificación

social es imprescindible para la perpetuación de dicho *sistema*, y con ello evitar un sistema igualitario y de libertad, ya que este

se alcanza [...] cuando los esclavos, hombres o mujeres, que han sido adquiridos en el mercado se vuelven, en todo punto, tan libres como aquellos de quien son propiedad. [*República*: 463b] ¿Y cuál es el efecto acumulativo de todo esto? Que el corazón de los ciudadanos se torna tan tierno que el mero espectáculo de la esclavitud los irrita y no admiten que nadie se someta a ella, ni siquiera en sus formas más moderadas. (Popper, 2006: 57-8).

De aquí se deriva otra norma para la *sostenibilidad* del *módulo marginal* liddelliano. A los *lacayos* se les permite libertad de acción siempre y cuando ésta no se aleje ni un ápice del proyecto del *líder*. Esto implica una contradicción peligrosa para el propio *líder* ya que al mismo tiempo necesita ayuda para sus fines, toda libertad individual otorgada a un *afiliado* implica riesgos para un proyecto ensimismado. Por ello, con el fin de minimizar el desvío en la doctrina, el *líder* acumula un control total, de ahí que el *módulo* liddelliano se limite a un único *afiliado*. Si excepcionalmente surgiera un aspirante, como es el caso de JONÁS en *Hysterica Passio*, éste deberá someterse a mortificaciones de fidelidad *radical*, no otorgándosele la capacidad de acción del primer *lacayo*, estableciéndose un nuevo escalón de *jerarquía*, de *lacayo* a *esclavo*.

Ante esta situación de ficción, se puede establecer cierto paralelo con Atra Bilis, en donde Liddell, tras un inicio de compañía teatral numerosa, negándose a compartir el diseño del proyecto, rompe progresivamente con el equipo hasta quedarse con un solo *afiliado*, Gumersindo Puche, quien interpretaría al *lacayo* en todas las obras, además de ejercer labores de producción. Asimismo, en la Constitución de la Sociedad Mercantil Iaquinandi S.L, desde donde operaría Atra Bilis, Puche figura como el único titular (*vid.* Documentación Adjunta). En 2011 Liddell habló sobre esto, corroborando esta hipótesis:

Pero cuando busca financiación para su espectáculo, ¿se reúne con los directores...

–Se reúne Sindo (su socio de Iaquinandi, la productora de sus espectáculos). Sin él, no podría hacer nada. Es una mezcla de pánico, de fobia social. (Perales, *El Cultural*: 2011).

Esta jerarquía no sólo afecta a la constitución interna del grupo, sino a algo más fundamental como la percepción. Atendiendo a lo descrito por Goldberg sobre las funciones del lóbulo frontal derecho y el *sistema gradiente* del cerebro, la *disfunción ejecutiva* de los personajes de Liddell afectaría a su evolución biológica y social,

hallándose limitados bajo una percepción y, en consecuencia, concepción del mundo, de principio *modular*

que consiste en unidades autónomas, cada una de ellas encargada de una función relativamente compleja y relativamente aislada de las demás. Módulos independientes proporcionan las entradas a, y reciben entradas de, otros módulos, pero ejercen poca o ninguna influencia sobre el funcionamiento interno de los demás. La interacción entre módulos es limitada y se produce a través de un número relativamente pequeño de canales de información. (Goldberg, 2008: 288).

De ahí que su percepción y concepción del *entorno* resulte una suma de módulos aislados cuya interacción es entendida como una *agresión* a la individualidad del módulo propio, bajo el a priori de imposibilidad de interrelación sin *agresión*. Así, el *módulo marginal* responde a una *ideología total* que mantiene «todo un sistema de opiniones y teorías que al sujeto pensante se le presentan como incuestionablemente ciertas o evidentes [...] por lo cual ni siquiera tiene conciencia de haber formulado hipótesis alguna», lo que a la vez lo incapacita para la interrelación con otros sujetos, negando así «puente intelectual alguno entre ambos ni transacciones posibles» (Popper, 2006: 426). Para *afiliar* a alguien a esta *ideología total*, el *líder* precisa que el *lacayo* asuma la *pureza* del objetivo final con la intensidad con la que el *líder* asume su propio *Yo*, erradicando cualquier interferencia externa. Requiere de una *cohesión radical*. Sin embargo, bajo la *mediación psicosocial* del s. XXI, la dificultad de tal aventura es definitorio para que el *líder* se limite a un sólo *lacayo* que debe padecer idéntica *disfunción ejecutiva* y que, de acuerdo con el plan político de Platón, responda a «hombres de índole tal que, cuando los examinemos, nos parezcan los más inclinados a hacer toda la vida lo que hayan considerado que le conviene al Estado, y que de ningún modo estarían dispuestos a obrar en sentido opuesto» (Platón, *La República*: 412d y e), entendiendo el Estado como el proyecto del *líder* –inseparable del *líder* mismo– y el «toda la vida» parejo al *antecedente* de educación violenta inculcada por la familia, como la que el propio Platón propone en *La República* 413-14.

La visión *modular* fomenta tanto a la cohesión del grupo con vínculos *semiorgánicos*, lo que a su vez los prefigura como poseedores de la verdad –la *gnosis* sobre el *entorno* y la *naturaleza* del ser humano que se niega a los *integrados*–, como al férreo orden jerárquico, de manera equivalente al planteamiento de la *sociedad cerrada* que Platón exigía tanto en su política como en su metafísica del *Mito de los metales del hombre*:

el Dios que os modeló puso oro en la mezcla con que se generaron cuantos de vosotros son capaces de gobernar, por lo cual son los que más valen; plata, en cambio, en la de los guardias, y hierro y bronce en las de los labradores y demás artesanos. [...] el dios ordena a los gobernantes que de nada sean tan buenos guardianes y nada vigilen tan intensamente como aquel metal que se mezcla en la composición de las almas de sus hijos (Platón, *La República*: 415a y b).

Sin embargo, para lograr tal asunción el *líder* necesitará

inventar, entre esas mentiras que se hacen necesarias [...] una mentira noble, [...] que necesita mucho poder de persuasión para llegar a convencer [...] Intentar persuadir, primeramente a los gobernantes y a los militares, y después a los demás ciudadanos, de modo que crean que lo que les hemos enseñado y les hemos inculcado por medio de la educación eran todas cosas que imaginaban y que les sucedían en sueños; pero que en realidad había estado en el seno de la tierra, que los había criado y moldeado. (Platón, *La República*: 414b, c y d).

Esta *mentira noble* del *líder* liddelliano es lo que se ha denominado *axioma apocalíptico* y que se intenta inculcar tanto *al lacayo* —en las obras de ficción— como al receptor, para cohesionar y justificar la *perspectiva vital* del *módulo* y culminar en la *reivindicación* del *Yo* de su *líder*. La *marginación* del supuesto Apocalipsis en el que vive abocado el ser humano supone su consecuencia lógica. En definitiva, toda la *estrategia del exceso* (Vid. Cap. V. 5) trata de *persuadir* a la manera de Platón:

Pero si la muchedumbre percibe que le decimos la verdad respecto a los filósofos, ¿continuará irritándose contra ellos y desconfiando de nosotros cuando decimos que un Estado de ningún modo será feliz alguna vez, a no ser que su plano esté diseñado por los dibujantes que recurren al modelo divino? (Platón, *La República*, 500d).

Hasta qué punto Liddell es consciente de esta *deshonestidad intelectual* que el *idealista* asume con una aparente intención *humanitaria*, la propia autora ensaya su respuesta: «Para ser libre hay que dejar la ética en suspenso, como hacen Genet o Passolini. Tenemos que recuperar la capacidad inmoral del mito como beligerancia contra el brutal adocenamiento de esta sociedad» (Javier Montero, 2008: 68). A lo largo del capítulo se profundizará en el nivel de consciencia de la autora a la hora de estar trabajando bajo una *mentira noble*.

De igual forma, la visión *modular* fortalece a los miembros del grupo en su rechazo a cualquier intromisión ajena a la doctrina, ya que para quienes padecen el filtro de esta visión, «si se mezcla a la de hierro con la de plata y a la de bronce con la de oro se generará una desemejanza y una anomalía inarmónica, lo cual, allí donde surge procrea siempre guerra y odio» (Platón, *La República*, 547a), con lo que Platón «explica el derrumbe de la ciudad original, dotada de tantas virtudes y tan semejante a su Forma o Idea, que “hallándose así constituida difícilmente puede ser conmovida por los

cambios”» (Popper, 2006: 97). Cualquier intromisión del *entorno social* sólo puede suponer «guerra y odio», lo que fortalece el *axioma apocalíptico* y la búsqueda de *pureza* dentro del *módulo*. La *marginación* concibe el universo como un *sistema modular*, presunción que los protagonistas mantienen hasta la *anagnórisis* final en que comprenden la imposibilidad de tal funcionamiento en un universo de relaciones humanas *gradienta*, acorde con el neo-córtex. El análisis sociopolítico en torno a la *sociedad cerrada* de Popper halla correspondencia con el propio conflicto *modular* y *gradienta* del cerebro expuesto por Goldberg:

La noción de modularidad [...] no solo presupone distintas fronteras entre unidades discretas sino que también sugiere su prededicación funcional. Según este punto de vista, hay una función muy específica rígidamente preordenada para cada una de tales unidades.

Por el contrario, la noción de un cerebro masivamente interconectado debe su ascendiente, de una forma algo circular, a las redes formales, o redes neurales, que a su vez estaban inspiradas por el sistema nervioso biológico [...] son modelos dinámicos del cerebro. [...] Una red neuronal es un conjunto de un gran número de elementos interconectados simples, expresado como un programa informático. Las propiedades de los elementos y las conexiones imitan, de una forma simplificada, las propiedades de las neuronas biológicas reales y de los axones y dendritas que las interconectan» (Goldberg, *op. cit.* p. 288).

Según el principio *gradienta*, en el cerebro tienen lugar interacciones continuas masivas, aunque relativamente poco de las funciones de sus partes está preordenado [lo que supone convivir con la incertidumbre]. En su lugar, se supone que los papeles funcionales de las diversas regiones corticales emergen de acuerdo con ciertos gradientes básicos.

Tanto el concepto modular como el *gradienta* tienen abogados y detractores. Ambos captan propiedades importantes del cerebro. La modularidad es más aplicable a una estructura antigua desde un punto de vista evolutivo [de ahí el escaso éxito de los *sistemas sociales* regidos mediante la modularidad]: el tálamo, una reunión de colecciones neuronales (núcleos) [lo que tendría su equivalencia social en los Jefes de las tribus o *módulos sociales*]. El principio interactivo se aplica mejor a la innovación relativamente reciente en la evolución del cerebro: el neocórtex. En particular, el principio interactivo de organización capta las propiedades de la parte más recientemente evolucionada del neocórtex, la denominada corteza de asociación heteromodal, que es crucial para los procesos mentales más avanzados. [lo que equivaldría a la tendencia imparabla del ser humano hacia la *sociedad abierta*] [...] El tálamo consiste en núcleos distintos, interconectados con un número limitado de caminos como únicas rutas de comunicación [funcionamiento acorde con las estructuras de *sociedad cerrada* como el *módulo marginal* de Liddell]. Por el contrario, el neocórtex es una hoja sin fronteras internas distintas, con ricos caminos que interconectan la mayoría de las áreas entre sí [lo que en términos sociales implica que cualquier *sistema modular* acabe rompiéndose]. (*Ibid.* p. 289).

Goldberg compara el funcionamiento *modular* con el del anticuado ordenador central que «realizaba la computación de una tarea de principio a fin.» por lo que «las interfaces entre ellos eran escasas; estaban prácticamente aislados unos de otros.» (*Ibid.* p. 298) frente a los PC «independientes según la demanda de tareas» (*Ibid.* p. 299) e interconectados mediante los motores de búsqueda que «no contienen el conocimiento exacto necesario para resolver el problema entre manos» (*Ibid.* p. 300), como sí sucede en un ordenador central que parte de una base total respecto a su trabajo, pero «al igual que los lóbulos frontales, tienen una vista aérea del sistema que les permite encontrar

localizaciones específicas dentro de la red donde se mantiene este conocimiento [...] Los motores de búsqueda proporcionan la función ejecutiva dentro de Internet. Son los lóbulos frontales derechos» (*Ibíd.*)

Otra analogía explicativa de la *disfunción ejecutiva* de los personajes liddellianos, es la que confronta el tálamo, consistente «en núcleos distintos, interconectados con un número limitado de caminos como únicas rutas de comunicación», con el neo-córtex, «una hoja sin fronteras internas distintas, con ricos caminos que interconectan la mayoría de las áreas entre sí» (*Ibíd.* p. 289) y que

una vez que se requiere cierto nivel de complejidad, la transición hacia una red fuertemente interconectada consistente en una gran número de elementos interactivos simples (opera de tipo diverso), se hace necesario para el éxito adaptativo. A lo largo de la evolución, el énfasis se ha desplazado desde el cerebro encargado de funciones fijas y rígidas (el tálamo) al cerebro capaz de adaptación flexible (la corteza). [...]

Por puras razones combinatorias, el neocórtex permite un número de pautas de conectividad específica que el de algunos órdenes de magnitud mayor que el que permite un sistema organizado según el principio modular. Por consiguiente, es capaz de procesar un grado de complejidad mucho mayor. (*Ibíd.* p. 290).

Ante un *entorno* en cambio constante, ambiguo y de expansiva interconectividad como el del s.XXI, los personajes de Liddell no logran adaptarse al autoconvencerse de la naturaleza *modular* del *entorno*. En consecuencia, optan por aislarse en uno propio cuya comunicación con el exterior se limita a *acciones subversivas*, dada su incapacidad de flexibilidad social.

En conclusión, al percibir el *entorno* bajo una perspectiva *modular*, los personajes liddellianos quedan incapacitados para *adaptarse*, por lo que buscan aislarse en *módulos* diseñados inflexiblemente bajo las características ensimismadas del *líder*. Sin embargo, dada su *insostenibilidad* y una *génesis* de *reacción* en donde, siguiendo un *idealismo* subjetivista, los *marginales* necesitarán excursionar con *estrategias* agresivas, aunque siempre asumiendo que toda interrelación amenaza a la *pureza* de su *módulo marginal*. La aplicación de la neuropsicología de Goldberg aporta una explicación a la *anagnórisis* que padecen los protagonistas de *El Tríptico de la Aflicción*, *Haemorroísa I* y *II* y *MNPLEDNWYE*, ya que al chocar con la interconectividad en red del *entorno* –del que en última instancia nunca han podido aislarse–, ya sea por funcionar por oposición o a causa de crisis de mantenimiento, descubren la *insostenibilidad* de su proyecto: la muerte, el ingreso en prisión o en un manicomio. En analogía, la compañía Atra Bilis carece de

interconectividad alguna con el gremio teatral, funcionando también como un *módulo* (Liddell y Puche), con ciertas relaciones marginales, al igual que los hermanos COPPERLATE con LA PITONISA, e incursionando exclusivamente por razones de *sostenibilidad* como son las subvenciones y salas teatrales:

Es una mezcla de pánico, de fobia social. En Madrid hay gente con la que no quiero cruzarme, porque está asociada con lo peor. Yo me he desenvuelto en este mundo desde hace más de quince años, pero he querido aislarme. He puesto un muro que algún día romperé. Lamento muchas veces perderme espectáculos, pero no voy al teatro. Cristiano Ronaldo dice que él hace fútbol pero que no ve. Yo más o menos. (Perales, *El Cultural*, 13/05/2011).

En las creaciones de Atra Bilis, al igual que los *sistemas modulares* propios de la *sociedad cerrada*, Angélica Liddell realiza «la conmutación de un problema de principio a fin» (Goldberg, 2008: 298). Posteriormente, aunque a partir de *Perro Muerto...* en 2007 las producciones de Atra Bilis aumentarían los participantes, la conmutación de Liddell seguirá invariable estableciendo una relación de índole militar, algo que se trasluce en el “diseño” de cada una de las acciones de los actores de la mencionada *Perro muerto...* (2007j), acciones formalizadas hasta en el mínimo gesto. Un ejemplo de cómo Liddell mantiene el orden *modular* en su nuevo status de producción mediática, se aprecia en el suceso ocurrido en el estreno de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabetisation* (2012) en el que Liddell «arremetió con brutales insultos contra un técnico cuando este tuvo un fallo. El técnico maltratado se negó a trabajar anoche con ella» (Torres, *El País*, 21/05/2011).

Respecto a la *anagnórisis*, Goldberg señala otra tendencia acorde con los protagonistas liddellianos:

Varios grupos marginales en la sociedad muestran el rasgo peculiar de delegar sus funciones ejecutivas en instituciones externas, donde sus opciones están limitadas al máximo y el poder de toma de decisiones sobre ellos es ejercido por otras personas. Algunos pacientes psiquiátricos crónicos se sienten incómodos fuera de las instituciones mentales y buscan su readmisión; algunos criminales se sienten incómodos en el mundo exterior y buscan la forma de ser encarcelados de nuevo. Esto podría imaginarse como una forma peculiar de automedicación, como un intento de compensar un déficit ejecutivo que les hace incapaces de tomar sus propias decisiones (Goldberg, *op. cit.* p. 198).

Los hermanos de *Haematuria* terminan felices en un psiquiátrico ya que éste les garantiza poder vivir dentro de su universo imaginario. NATACHA conduce a REBECA y a los demás seguidores a las puertas del «manicomio» con el fin de acercarse a su madre. SENDEROVICH recurre a la religión como elemento externo para delegar sus *funciones ejecutivas* y ANGÉLICA MONSTRUO informa de que tras su *ceremonia de martirio*

requirió tratamiento psiquiátrico. El resto de personajes, incapaces de soportar la *tensión*, acaban con su vida directa o indirectamente.

V. 3.3. LA PERCEPCIÓN MODULAR

Ya que los personajes de Liddell conciben el *entorno* de manera *modular* y el suyo propio de forma radicalmente ensimismada, se evidencia que éstos viven en una *irrealidad* frente a un *entorno real* en clara expansión interactiva o *gradiental*. Siguiendo a Kierkegaard –como se verá, una de las referencias fundamentales en Liddell–, para los protagonistas liddellianos «la subjetividad es la verdad» (Adorno, 2006: 224), sin contemplar

que el individuo no es de suyo, como no lo es cualquier otra categoría, un absoluto [...] Si el individuo se mantiene puro frente al mundo, su concreción aparente, la del puro esto-aquí, resulta algo de todo punto indeterminado. En la construcción de la teoría de Kierkegaard, esto se expresa en la reducción de todas las determinaciones de contenido a la «situación» [*Lage*] –de la que deriva esa «situación» [*Situation*] que encontramos en el conjunto de la filosofía existencial y existenciaria–, algo heterónomo e irracional para el individuo, pero de lo que se le hace depender. Su contenido obedece a la contingencia. Por eso, las determinaciones fundamentales del individuo kierkegaardiano, su ontología, se tornan negativas: en su lenguaje, demoniacas (*Ibíd.*).

Negatividad “demoniaca” que responde a la máxima de que «todo decir sí al mundo tal como es eterniza lo malo en él.» (*Ibíd.* p. 232), reflexión, sobre la que se sostiene toda su obra y que desarrolla ampliamente en *MNPLEDNWYE*.

Para mantener la vivencia en la *irrealidad* fruto de la *negación* de todo lo que «no es de suyo» (*Ibíd.*), el *módulo marginal* precisa de una *estructura* con un *paradigma político, social y ético* sin ambigüedad alguna y de contenido absoluto, una *ideología total* –de ahí su *platonismo*– que les cohesione ante un *entorno* que no entienden y no son capaces de gestionar y que les genera «un sentimiento de andar a la deriva; sentimiento que parece constituir una típica reacción ante la disolución de las antiguas formas tribales de vida social» (Popper, 2006: 32), que en el caso de los personajes de Liddell supone el rechazo *radical* a la familia y la búsqueda de *perspectiva vital*.

Al igual que las estructuras tribales de la *sociedad cerrada* descritas por Popper, en el *módulo marginal* «la vida social se halla determinada por tabúes sociales y religiosos» (*Ibíd.*). El principal tabú social es el *axioma apocalíptico* que les impide la interacción pacífica con el *entorno*. Respecto al religioso, recuérdese la convicción

pseudo veterotestamentaria de SENDEROVICH, la mítica criminal de NATACHA y REBECA, la mortuoria de MATEO Palavrakis, la pseudo báquica de los hermanos de *Haemorroísa*, la metafísica mística de ANGÉLICA MONSTRUO o la idolatría a lo “monstruoso” de HIPÓLITO en *Once upon...* También se relaciona con el *tabú* el respeto al orden jerárquico dentro del *módulo* en donde «todos los individuos tienen su lugar asignado dentro del conjunto de la estructura social; todos sienten que su lugar es el apropiado, el “natural”, puesto que les ha sido adjudicado por las fuerzas que gobiernan el universo; todos “conocen su lugar”» (*Ibíd.* p. 27), “fuerzas” que para ellos son la violencia *radical* que asumen para cada ser humano. Por tanto, el *líder* toma el papel de *ingeniero social, utópico y no gradual* a la manera de Platón:

La concepción utopista podría describirse de la forma siguiente: todo acto racional debe obedecer a cierto propósito; así, es racional en la misma medida en que persigue su objetivo consciente y consecuentemente y en que determina sus medios de acuerdo con este fin [...] pues no debemos confundirlos con aquellos fines intermedios o parciales que, en realidad, sólo son medios o pasos del recorrido hacia el objetivo final. Estos principios, si se los aplica al campo de la actividad política, exigen que determinemos nuestra meta política última, o el Estado Ideal, antes de emprender alguna acción práctica. [...] En realidad, es el tipo indicado de enfoque para atraer a todos aquellos que, o bien se hallan libres de prejuicios históricos, o bien han reaccionado contra ellos. (*Ibíd.* p. 174)

La tentativa utópica de alcanzar un Estado ideal, sirviéndose para ello de un plano de la sociedad total, exige, por su carácter, el gobierno fuerte y centralizado de un corto número de personas, capaz, en consecuencia, de conducir fácilmente la dictadura. (*Ibíd.* p. 175).

Recuérdese que para el *líder* marginal, la estabilidad del *módulo* establecido a su imagen y semejanza representa el Estado ideal y objetivo final. A veces, este pretende ampliarse, con el consecuente ordenamiento jerárquico que ello supondría, como en *Once upon...* bajo la revuelta infantil de NATACHA, la asunción de la monstruosidad de HIPÓLITO o la justificación de la no maternidad de ANGÉLICA MONSTRUO en *Lesiones...* Ello se debe a un intento de respuesta *total* a los males del mundo con un modelo de nueva sociedad *ideal* aunque a veces, desde el plano de los personajes, se dirige a la simple *sostenibilidad* del *módulo marginal*, como en el caso de los matrimonios THORA-SENDEROVICH y MATEO-ELSA. Ambas tendencias se manifiestan en los hermanos de *Haemorroísa*, obra que aporta la luz explicativa hasta ahora ignorada sobre los *motivos* y *estrategias* de Liddell.

En la primera parte, CALISTO batalla contra la desintegración del *módulo* que le permite vivir de acuerdo con sus particularidades genéticas, *módulo* que ha sido minado por dos fuerzas ajenas pero convergentes. Por un lado, la *insostenibilidad* intrínseca de su

sistema basado en la autoagresión, y por otro la imposibilidad de que el *entorno social* otorgue *perspectiva vital* a unos individuos que conciben la interrelación como una *agresión* permanente, han generado una *crisis* en el hogar mutante. En la segunda parte, otra situación traumática forzará a los hermanos a romper su aislamiento y buscar ayuda en el exterior. Sin embargo, su desconocimiento del *entorno* debido a un bagaje de experiencias anecdótico, les llevará a una *estrategia* inadecuada: el intento de expansión mutante. Bajo esta meta, el asesinato de peluqueras se contemplará como un *medio* necesario para un fin mayor. Esto resulta paralelo a como NATACHA buscó la destrucción del *entorno privado* de REBECA con el fin de llegar junto a su madre en el manicomio, o a como HIPÓLITO se venga contra sus padres para apologizar sobre la maldad de la *naturaleza* humana. Si los *líderes* de ficción practican la *ingeniería utópica* mediante la acción (*agresión*) directa al *entorno*, ANGÉLICA MONSTRUO se sitúa desde donde se quedaron sus últimos personajes de ficción, CALISTO y COPPERLATE. «Nos dedicaremos a escribir poesía» (p. 47) dirán, vinculando la creación imaginaria con el manicomio. Ahora la propia autora *persuadirá* sobre esta *ingeniería utópica* directamente al público sin el intermediario de la convención teatral.

La ANGÉLICA MONSTRUO de *Lesiones...* se transformará a sí misma en el *medio* para realizar la apología de la no procreación y el técnico maltratado de *Maldito sea el hombre...* tomará el papel de las peluqueras de *Haematuria* como simple instrumento para el éxito del proyecto del *líder* de Atra Bilis. Todos los protagonistas de Liddell, al igual que su *estrategia artística*, actúan de manera *no gradual*, sirviéndose de acciones totales como símbolo de su *Yo Individual*.

En la *ingeniería utópica no gradual* liddelliana, una de las acciones fundamentales resulta la *incursión* hacia el exterior, ya sea para la *sostenibilidad* o para la *exportación* del régimen *modular*. Sin embargo, si para todo individuo «la vida en el capitalismo tardío es un rito permanente de iniciación» en donde «cada uno debe demostrar que se identifica sin residuos con el poder por el que es golpeado» (Horkheimer y Adorno, 1944: 65), los *líderes* lo rechazan mediante el deseo de la destrucción total del *entorno*. No así para el *lacayo*, cuya única pretensión es aislarse y que, en su inconsciencia –*vid.* MATEO Palavrakis, o a pesar suyo, como SENDEROVICH, se ve abocado en una empresa contraria a su objetivo fundamental:

MATEO.- ¡Vamos al cementerio!
 ELSA.- ¡Quiero que mis hijos sean tan hermosos como los rascacielos de Nueva York!
 MATEO.- ¡Vamos al cementerio!
 ELSA.- ¡Quiero que mis hijos sean tan hermosos como los rascacielos de Nueva York!
 MATEO.- ¡Vamos al cementerio!
 ELSA.- ¡Vamos a Nueva York!
 MATEO.- ¡Vamos! (Liddell, 2001a: 71).

Así las incursiones del grupo marginal nacen filtradas por el *axioma apocalíptico* cuya consecuencia varía, ya sea incidiendo más en la criminalidad intrínseca del ser humano, como en el *Tríptico de la aflicción*; o en su incapacidad para “conocer” la Verdad, de dónde derivaría su *naturaleza* criminal, como en *Lesiones...*; o en la combinación de ambas como en las *Haemorroísa* y en *MNPLEDNWYE*. Las influencias de este *axioma* se remontan al Naturalismo de Heráclito y su posterior desarrollo político en el Idealismo de Platón, actualizado por Hegel y cuyas consecuencias más significativas fueron los regímenes totalitarios del s.XX. Para esta corriente, el *entorno* al que ataca Liddell, la mayoría⁶⁴ o el populacho, como argumentó Heráclito, es aquel que «se llena el vientre como las bestias» (Diels, 1960: Fg. 29), «Escogen por guías a los vates y las creencias populares, sin advertir que los malos constituyen mayoría y sólo la minoría es buena...» (*Ibíd*: Fr.104), y a modo de *e.g.* «En Priena habitaba Bias, hijo de Teutabes, cuya palabra pesa más que la de otros hombres» (*Ibíd*: Fr. 38) quien decía que «la mayoría de los hombres son malvados» (*Ibíd*: Fr. 49) ya que «El populacho por nada se preocupa, ni aun por las cosas con que se da de narices, ni tampoco puede aprender lección alguna, aunque esté convencido de que sí puede.» (*Ibíd*: Fr. 17) (*tr. Apud Popper*, 2006: 28). Tal argumento se refuerza con el *Mito de los metales del hombre* que versa sobre la jerarquía y la *pureza* (*Vid. supra*). Platón describe a la mayoría de los ciudadanos como

aquellos que carecen de experiencia de la sabiduría y de la excelencia y que pasan toda su vida en festines y cosas de esa índole son transportados hacia abajo y luego nuevamente hacia el medio, y deambulan toda su vida hacia uno y otro lado; jamás han ido más allá de esto, ni se han elevado para mirar hacia lo verdaderamente alto, ni se han satisfecho realmente con lo real, ni han disfrutado de un placer sólido y puro, sino que, como si fueran animales, miran siempre para abajo, inclinándose sobre la tierra, y devoran sobre las mesas, comiendo y copulando; y en su codicia por estas cosas patean y se cornean unos a otro con cuernos y pezuñas de hierro, y debido a su voracidad insaciable se aman, dado que no satisfacen con cosas reales la irreal parte de sí mismo que las recibe [...] por desconocimiento de la verdad. (Platón, *La República*: 584a/b/c).

⁶⁴ En la traducción de García Fernández para Gredos (Kirk, 2008).

Descripción semejante en contenido y tono a las de la ANGÉLICA MONSTRUO en *MNPLEDNWYE*:

La roña es incapaz de reconocer lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno. Lo tienen frente a sus narices y no son capaces de reconocerlo, prepotentes, mezquinos, paletos, ignorantes, lo pisotean y encima se cagan en ello y eructan, y atosigan de tocino sus estómagos, y se rascan los huevos y el coño, y se meten los dedos en el culo, y se los huelen y se excitan como jabalíes delante del televisor. (Liddell, 2003c: 63-4).

Otro eslabón de la cadena irracionalista recogida por Liddell es Nietzsche para quien

El hombre que ha llegado a ser libre, y mucho más, el espíritu que ha llegado a ser libre, pisotea lo despreciable, esa especie de bienestar con que sueñan los tenderos, los cristianos, las vacas, las mujeres, los ingleses y los demócratas. El hombre libre es un guerrero. (Nietzsche, 1973: 114-115).

En esta visión de una sociedad que actúa por el «desconocimiento de la verdad» e incapacidad de reconocer lo bueno y lo bello, Liddell sigue a Kierkegaard para quien

«El Nuevo Testamento contiene la verdad divina. Está por encima de todos los extravíos, exaltaciones, etc., como la mediocridad, la murmuración, la infantilidad y la palabrería están por debajo de toda parcialidad. Pero como la palabrería tiene la particularidad de no ser parcial, se la explota y se la ofrece como la verdad divina que está por encima de todas las parcialidades». Y así se continúa estando contra las parcialidades. Que nadie diga que el odio de Kierkegaard a lo existente es demasiado abstracto. (Adorno, 2006: 232).

Si Heráclito rechaza el *entorno* en su totalidad, Platón transfiere su *idealismo* a las Ideas y Kierkegaard a una visión *radical* del Nuevo Testamento, Liddell recoge la metafísica de la *Nada* heideggeriana. Sin embargo, la consciencia de la existencia de tal *Nada* le hace confrontar su status de Vidente con aquella “mayoría” a la que niega, como sus antecesores, la capacidad de *gnosis* de una Verdad que a lo largo de sus piezas deja en exclusiva para los marginales: asesinos, locos y todo individuo con taras físicas o psicológicas (Liddell, 2003c: 44, 56, 65 y 73). Esta influencia platónica afecta no sólo a la propia autora sino que deviene también la base para los estudios críticos sobre Liddell hasta la fecha.

Vidal, desde su propia tesis doctoral, da por válida la figura del *loco* liddelliano como el *médico social* que conoce la Verdad frente a esa mayoría «roña», «que carece de experiencia de la sabiduría», valorando, en consecuencia, la obra de Liddell como *medicina platónica* para un *entorno* degradado y alejado de la *gnosis*:

A todo aquel que puede ver con claridad lo que acontece, para quien todo lo oscuro se descubre transparente; se le considera un loco, un ser marginal repudiado por la sociedad por divergir de la visión mayoritaria que se tiene de las cosas. Se le considera, decimos, enfermo mental, como a cualquier demente que distorsione la realidad, porque no conviene tener a nadie que discrepe y

que explique de manera pública que es la visión desde el poder la irresponsable. (Vidal, *op. cit.* p. 163).

Por ello, tanto la propuesta de Liddell, como la secundada por la crítica en los trabajos académicos que hasta la fecha han analizado la repercusión social (Canale y Vidal), rechazan metodológicamente la *ingeniería gradual* (*loc. cit. supra*) defendiendo, como consecuencia de sus planteamientos, la *no gradual* con amplitud total, ya que para el *idealista* «todo decir sí al mundo eterniza lo malo» (*loc. cit. supra*).

Todo este desvalorizar el *entorno* conlleva el rechazo a la *responsabilidad individual*. Una vez descubiertos los crímenes de su hogar, ELSA Palavrakis defiende ante la policía que «Algo tiene que pasar cuando hay tantos seres humanos juntos, y todos destruidos, y todos aniquilados, y todos enfermos. ¿Y si la culpa es de todos esos seres humanos juntos, juntos, juntos? ¿Usted no está destruida, aniquilada, enferma? ¿Usted no es responsable de nada?» (p. 98) sirviéndose de su crimen particular y de su *entorno privado* como ejemplo universal, con lo que justifica sus acciones. Un paso más lo dan NATACHA de *Once upon...* e HIPÓLITO de *Hysterica Passio*, al pretender criminalizar su *entorno social* y ejemplificar con ello, con el objeto de *exportar* su estrategia autodestructiva a la globalidad; si bien carecen de consciencia de *exportación*, interpretando sus acciones como aceptación y proselitismo de “la Verdad”, del *axioma apocalíptico*. En su exposición crítica, ANGÉLICA MONSTRUO transita desde la política global hasta la vida íntima del ser humano, para ahondar en ese proselitismo suicida iniciado con NATACHA. Finalmente, la ANGÉLICA MONSTRUO de *Lesiones...* cruza la línea de lo que significará una nueva etapa de temática explícitamente política, haciendo propuestas prácticas tanto en lo íntimo, atacando la procreación como defensa *humanitaria* frente al ser humano que de manera contradictoria categoriza como criminal por *naturaleza*, con lo que «No merece la pena traer seres al mundo porque los hombres y mujeres, según Liddell, son con frecuencia personajes degradados, despersonalizados, deshumanizados» (Gutiérrez Carbajo, 2010b: 83), como en lo político, arremetiendo contra la estructura funcional de los modernos estados democráticos, identificado como el *populacho* platónico o la mayoría de Heráclito, gentes incapaces de alcanzar la Verdad que sí poseen los asesinos, locos y discapacitados:

Mi cuerpo protesta contra la estabilidad.

Hay demasiados funcionarios.

Protesto contra los funcionarios.

Y los funcionarios protestan porque el suelo no les llega para pagar un coche más caro, un queso más caro, un restaurante más caro, unos calzoncillos más caros, una mierda más cara. Protestan para cambiar los azulejos de las paredes del cuarto de baño. Por eso protestan, porque necesitan llenar el carro de la compra hasta lo insoportable. (Liddell, 2003d: 12).

Ninguno de ellos plantea una reforma parcial, sino la aniquilación absoluta del *sistema* imperante, *borrar totalmente el Lienzo* con el fin de alzar otro completamente nuevo (*ingeniería utópica no gradual*), i.e., «Tomarán el Estado y los rasgos actuales de los hombres como una tableta pintada y primeramente la borrarán, lo cual no es fácil» (Platón, *La República*, 501a). Sobre el peligro de este tipo de propuestas ideológicas Popper señala:

A fin de efectuar la crítica de los funcionarios del radicalismo estético de Platón, convendrá distinguir dos puntos diferentes:

He aquí el primero: la idea de la sociedad que tienen muchas gentes que hablan de «nuestro sistema social» y de la necesidad de reemplazarlo por otro «sistema», es muy semejante al caso de un retrato pintado sobre un lienzo y que debe ser totalmente borrado para poder pintar otro nuevo. Sin embargo, existen grandes diferencias. Una de ellas es que el pintor y aquellos que cooperan con él, así como también las instituciones que les hacen posible la vida, los sueños y proyectos de un mundo mejor y sus normas de decencia y moralidad, forman todos parte del sistema social, esto es, del cuadro que debe ser borrado. Si realmente tuvieran que lavar el lienzo completamente, tendrían que destruirse a sí mismos, y con ellos, sus planes utópicos. (Y lo que seguiría no sería, probablemente, una hermosa copia de un plan ideal platónico, sino el caos.) El artista político reclama, al igual que Arquímedes, un lugar fuera del mundo social donde sea posible establecer un punto de apoyo y hacer palanca para levantarlo sobre sus goznes. Pero ese punto no existe y el mundo social debe seguir funcionando durante cualquier reconstrucción. (Popper, 2006: 183).

Si desde lo político y social, la *ideología marginal* considera que el *entorno* representa un «cuadro que debe ser borrado», desde el plano individual se tiende al *proselitismo suicida* de todos los protagonistas, *líderes* y *lacayos*, lo que además se plantea bajo una estructura circular:

No es razonable suponer que una completa reconstrucción de nuestro mundo social haya de llevarnos de inmediato a un sistema practicable. Debemos esperar, más bien, en razón de nuestra falta de experiencia, la comisión de muchos errores que sólo podrían ser eliminados mediante un largo y laborioso proceso de pequeños ajustes: en otras palabras, mediante ese método racional de la ingeniería gradual cuya aplicación venimos defendiendo. Pero aquellos a quienes no les agrada ese método por no considerarlo lo bastante radical, tendrían en este caso que volver a borrar la sociedad recién reconstruida a fin de comenzar nuevamente sobre un lienzo limpio; y puesto que la nueva tentativa –por iguales razones– no habría de conducir tampoco a la perfección, se verían obligados a repetir interminablemente este proceso sin llegar nunca a ninguna parte. (Ibíd.).

Esta circularidad de «llegar nunca a ninguna parte» se plasma en Liddell, de manera implícita en *El Tríptico de la Aflicción* y explícita. Vid. *Haemorroísa* I y II en las que los hermanos terminan buscando rescoldos para reincidir en su experiencia anterior:

MNPLEDNWYE en donde ANGÉLICA MONSTRUO persigue repetir su proceso de martirio hasta la eternidad, «CADA TRES DÍAS MUERE UN CICLISTA / LA PASIÓN NO DESCANSA.» (Liddell, 2003c: 101).

Mientras los que admiten la irracionalidad de la *ingeniería utópica no gradual* «se sienten dispuestos a adoptar nuestro método más modesto de los procesos parciales, pero sólo después de la primera limpieza radical, se tornan pasibles de que se les critiquen, por innecesarias, las medidas de violencia» (Popper, *Ibíd.*), los *líderes* de Liddell rechazan tal conclusión incluso ante la evidencia de sus *anagnórisis*. Terminan insistiendo en tomar su experiencia anecdótica como universal, reforzando obra tras obra el *axioma apocalíptico*. Este *pesimismo* se reconoce en la tradición de Hegel y sus epígonos *historicistas racistas*, ya sea del ala atea como Spengler (1880-1936), “cristiana” como Stapen (1882-1954), Gogarten (1887-1967) o *existencialista* como Heidegger y Jaspers (*infra*), cimientos filosóficos del totalitarismo germánico del siglo XX. El *pesimismo* del *axioma apocalíptico* pregonado por Liddell en sus obras se hermana con el de Stapen al asumir que «El hombre se halla bajo el peso del pecado original, en su totalidad [...] Los cristianos sabemos que es imposible vivir fuera del pecado [...] Dios ha hecho perecedero este mundo y lo ha condenado a la destrucción. ¡Vaya pues a los perros, conforme a su destino!» (*Apud* Popper, 2006: 292), cita que bien pudiera afirmar cualquier *líder* liddelliano.

También la *ideología* pesimista y apocalíptica de Liddell se hermana con la del ideario *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal* de Spengler, principal filósofo antidemocrático de la Alemania de Entreguerras:

Sólo por su relación con la muerte ofrécese a nosotros la generación como el otro misterio. El terror cósmico del animal se convierte ahora en el terror humano a la muerte. Y este terror es el que engendra el amor entre el varón y la hembra, la relación de la madre con el niño, la serie de los antepasados hasta los nietos y biznietos, y, sobre esta base, la familia, el pueblo y, por último, la historia humana en general como problemas y hechos del sino, llenos de insondables profundidades. Con la muerte, que es el destino común de todos los hombres nacidos a la luz del Sol, con la muerte se relacionan las ideas de culpa y castigo, de la existencia como penitencia, de una nueva vida allende el mundo luminoso y de una salvación o redención que pone fin al terror de la muerte. (Spengler, 1993, Vol. 2: 29).

Sobre la insistencia en justificar la *ingeniería utópica no gradual*, Goldberg arroja luz cuando observa la historia bajo la perspectiva de *líderes* con *inmadurez cerebral* como «el faraón Ramsés el Grande de Egipto, el bíblico Rey David y Alejandro Magno de

Macedonia [...] Pedro el Grande de Rusia se propuso recomponer y transformar su país cuando todavía no había cumplido veinte años. [...] ¿Podría ser que gran parte de la historia humana fuera el equivalente neurológico de una actividad de bandas juveniles, y que los conflictos más fatídicos en la historia antigua y medieval están muy bien modelados por *El señor de las moscas* de W. Golding? (Goldberg, 2008: 196-7). Parejamente ninguno de los *líderes* de las obras de Liddell parece haber superado los 25 años en que, según Goldberg, el cerebro ejecutivo se habría desarrollado completamente.

Fundamento de la filosofía de Liddell es «la falta de diferenciación entre las uniformidades convencionales proporcionadas por la costumbre de la vida social, y las uniformidades provenientes de la naturaleza» (Popper, 2006: 188), lo que lleva a sus *líderes* a afirmar que la experiencia padecida o ejecutada en su *entorno privado* es intrínseca a la *naturaleza* humana, desechando por tanto la *responsabilidad individual* bajo el *a priori* de que tanto la *costumbre social* como la *naturaleza* han sido «impuestas por una voluntad sobrenatural» (*Ibíd.*). Para Liddell la maldad humana no es cuestión de *responsabilidad* frente a la *tensión* que el *entorno* genera, sino a que «no existe orden social que solucione [...] la naturaleza humana» (Liddell, 2007g: 231). En coherencia, promueve un orden social que domine a dicha apocalíptica *naturaleza*.

Cuando en una entrevista confiesa «No quiero ser un benefactor. Primero hay que creer en la humanidad. Y yo no creo.» ((Liddell 2010b: p. 71) lo hace en coherencia con los modelos que propone en sus obras, personajes vistos como víctimas que para sobrevivir generan el contra-sistema del *módulo marginal*, universo rígido y carente de «una tentativa racional de mejorar las condiciones sociales» (Popper, 2006: 188) del *entorno*, ya que éste depende en última instancia de la malvada *naturaleza* del ser humano, descartando toda ambigüedad *moral* «y nada que equivalga realmente a problemas morales» (*Ibíd.*), comportamiento de “locos” como los reivindicados por la autora. Liddell dibuja un *Yo Individual* que pretende aislarse de toda *responsabilidad* no *determinista*, lo que no implica «que un miembro de la tribu no necesite, a veces, un gran heroísmo y tenacidad para actuar [...] sino que rara vez lo asaltará la duda en cuanto a la forma en que debe actuar». (*Ibíd.*). Un punto a destacar es que al tiempo que en su *disidencia* los protagonistas producen caos a su alrededor, en toda la dramaturgia de Liddell no hay un sólo protagonista que dude.

Frente a la «no tentativa racional de mejorar las condiciones sociales», la creadora reivindica que «No tengo ni una sola respuesta. El sistema intelectual demanda respuestas inmediatas. Pero no creo que haya que manejar el ámbito de las respuestas sino el de la confusión», apoyando su tesis, como en otras ocasiones, en citas de intelectuales celebres, en este caso de Elias Canetti, «Nunca debemos permitir que nos obliguen a responder. La respuesta no es nada.» (Liddell, 2002d: 137). Un planteamiento semejante propone el ya mencionado Spengler:

Porque sólo el hombre activo, el hombre del sino vive en última instancia la vida del mundo real, mundo de las decisiones políticas, militares y económicas, mundo en el cual ni los conceptos ni los sistemas tienen cabida. En este mundo, un buen porrazo vale más que un buen razonamiento; y hay un fondo de razón en el desprecio con que el soldado y el político de todos los tiempos han considerado a los meditativos que emborronan papel y se extenuan sobre los libros, creyendo que la historia del mundo está al servicio del espíritu, de la ciencia o aun del arte. Digámoslo sin ambages: la intelección separada de la percepción es sólo un aspecto —y no el más importante— de la vida. En la historia del pensamiento occidental puede faltar el nombre de Napoleón; pero en la verdadera historia, en la historia real, la figura de Arquímedes, con todos sus descubrimientos científicos, ha sido menos activa e importante que la de aquel soldado que le dio muerte en la toma de Siracusa. (Spengler, 1993, Vol. 2: 31).

Reflexión que sintetiza en el plano estético la *estrategia artística* liddelliana. De igual forma, la decisión de no decidir es aplaudida por Canale, el único crítico hasta la fecha que ha señalado el platonismo de Liddell:

Cabe destacar un mayor acercamiento al pensamiento que no implica contradicción con su ataque al racionalismo, ya que lo que le interesa a la autora no son las grandes respuestas sino las grandes preguntas. (Canale, 2006: 380).

Reflexión que Canale acompaña con un extracto de *Y como no se pudo ser Blancanieves*, (2004c), obra posterior a las aquí tratadas:

¿Qué es el Hombre?
 ¿Qué es el Estado?
 ¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor?
 ¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia?
 ¿Existe la verdad?
 ¿Se puede enseñar la verdad?
 Donde está lo bello, ¿el mal desaparece? (*Ibíd.*: 361).

En *Y como no se pudo ser Blancanieves*, ante un *entorno* apocalíptico, «el mundo yacía mísero, dominado por la guerra», estas preguntas son planteadas por la protagonista, BLANCANIEVES, a un SOLDADO como demanda inexcusable para solucionar la problemática del *entorno*. Una vez más el *líder* liddelliano plantea la solución del *entorno* bajo la exigencia de preguntas *esencialistas*, *método* que incluso defiende su interlocutor: «SOLDADO.- El mundo yacía mísero, cada vez más, como si la civilización

estuviera condenada al hambre por desconocer la respuesta a las siete preguntas. Condenada al hambre» (*Ibíd*: 362). Para la propia Liddell, como para los *líderes* de sus obras, cualquier solución proviene de la respuesta a una pregunta que en sí misma supone la *negación* del *entorno* por su radicalismo *idealista*.

Canale, a pesar de señalar que «las preguntas son tomadas de Platón» y por tanto el lógico incremento de «los factores político y sociales» (Canale, 2006: 378), obvia las consecuencias que tal influencia supone, probablemente a causa del «prejuicio demasiado antiguo y profundamente arraigado en favor de un Platón idealizado» (Popper, 2006: 102). Si bien autora y crítico afirman que su teatro rechaza las respuestas, el análisis de sus obras, apoyado en sus entrevistas y artículos, demuestra lo contrario. Tanto los personajes de ficción como los alter-ego de Liddell rechazan las preguntas y respuestas *nominativas*, aquellas que son *adaptativas* al *entorno* y que suponen propuestas de mejora. Sin embargo, en todas las obras se aboga por las preguntas *esencialistas*, a las que además también se contesta de modo *esencialista* y, por tanto, evadiendo el dilema: ante la contrariedad, la huida al *módulo marginal* y la *acción subversiva*. Ambas posturas reflejan una contradicción de la que Liddell es consciente: «¿Y para qué se mete en el mundo del teatro si no lo soporta? Pues porque yo vivo de contradicciones.» (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/10).

En coherencia con la hipótesis que se viene desarrollando, Liddell recoge la tradición *dialéctica idealista* de Platón y Hegel, para quien «Puesto que las contradicciones son el medio a través del cual avanza la ciencia, concluye éste que las contradicciones no sólo son permisibles e inevitables, sino también altamente deseables» (Popper, 2006: 256). Con ello, se logra «destruir todo raciocinio y todo progreso, pues si las contradicciones son inevitables y deseables, no habrá ninguna necesidad de eliminarlas, de modo que todo progreso habrá llegado a su fin» (*Ibíd.*) y el *irracionalismo* quedará blindado frente a cualquier crítica racional:

esta teoría es precisamente uno de los dogmas capitales del hegelianismo. La intención de Hegel es operar libremente con todas las contradicciones. «Todas las cosas son contradictorias en sí mismas», insiste, para defender una posición que significa el fin, no ya de toda ciencia, sino incluso de todo argumento racional. Y la razón por la que tanto desea dejar lugar a las contradicciones es su intención de detener la argumentación racional y, con ella, el progreso científico e intelectual. Al tornar imposible el raciocinio y la crítica, Hegel procura poner a su propia filosofía a salvo de toda objeción. De tal que pueda ser impuesta como un *dogmatismo*

invulnerable, a resguardo de todo ataque y a manera de cúspide insuperable de todo desarrollo filosófico (Popper, 2006: 256).

Este *dogmatismo invulnerable* opera en toda la obra Liddell, de ahí que en toda su obra no se contemple la duda. Frente a cualquier discusión crítica respecto al *axioma apocalíptico* o la idoneidad de la *ideología del líder*, la autora contrapone lo “inefable” como punto de referencia, eludiendo así cualquier debate *nominalista*, y por tanto no evasivo. Frente al intento de dar respuesta a los problemas del *entorno*, se reivindica el *irracionalismo*: «No se puede aprender sin asombro, porque se trata de creer en lo incomprensible y en lo imposible» (Liddell, 2008d: 35). Una de las *codas* de *MNPLEDNWYE* será «No creo en la verdad política, nunca existe, creo en la verdad artística, en lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno» (Liddell: 2003c: 43) lo que repetirá de modos diferentes en todas sus obras, artículos y entrevistas a la vez que presentará respuestas mediante la apología del individuo *marginal* y su justificación por el *axioma apocalíptico*.

Esta laude se hará a través del *arco del líder*, culminando en la *ceremonia de martirio*, ya que «la característica del concepto ritualizado es que se hace inmune a la contradicción» (Marcuse, 1968: 118), con lo que ratificará el *determinismo biológico* de la maldad del ser humano y la opción de la *marginación*. En las obras en las que la propia Liddell encara el automartirio la respuesta llegará a modo de propuesta-protesta, *e.g.* no tener hijos en *Lesiones...* soluciones que se resumen en la cita bíblica Jeremías 17:5, «Maldito quien se fía de las personas y hace de las creaturas su apoyo»⁶⁵, verso que Liddell usará bajo otra traducción con el fin de titular su pieza de 2011 *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*, obviando la continuación del verso, «y de Yahvé se aparta en su corazón», lo que cambiaría el sentido de apocalíptico *pesimista* a esperanzado en el ser humano, atendiendo a la Gracia que le otorga Dios. En conclusión, todos los protagonistas de Liddell implícita o explícitamente proponen un Apocalipsis humano como *medicina platónica*, el *antihumanitarismo* como remedio a la *naturaleza maligna del hombre*: *borrar totalmente el Lienzo*.

«En su famosa réplica a la pregunta: “¿Cuál es la respuesta?”, Gertrude Stein captó esto muy bien: “¿Cuál es la pregunta?”» (*Apud* Goldberg, 2008: 116). Liddell rehuye toda

⁶⁵ Biblia de Jerusalén (1999), Libro de Jeremías traducido por M. Revuelta Bilbao: Desclee de Brower.

pregunta *nominalista* que implique *responsabilidad moral* en el individuo apoyándose en el *idealismo*. En palabras de ANGÉLICA MONSTRUO: «¿Cómo voy a comprometerme con la sociedad si detesto la sociedad, si me detesto a mí misma formando parte de la sociedad?» (Liddell, 2003c: 56). Sin embargo, ello no le impide mantener su deseo de reivindicación frente al *entorno*, «Me avergüenzo cuando pienso que todavía no he roto el contacto, todavía soy demasiado débil, todavía mantengo diálogos infinitamente repetidos, amasados con la baba del hastío y del tópico» (*Ibíd.*). Para salvar esta contradicción, su *estrategia* trata de persuadir a que las “masas” enjuicien *ex tripode*, como el *marginal* tras una experiencia traumática anecdótica, que los únicos dilemas importantes son los *esencialistas*, e.g. ¿Qué es el Bien?

Sobre el objetivo último de esto da pistas *MNPLEDNWYE* en un resquicio de honestidad intelectual: «en el fondo, los fracasados, quisiéramos pensar por nosotros mismos y manipular con nuestras bellas obras los sentimientos de la gente. Crear un mundo nuevo.» (*Ibíd.*), el *Lienzo nuevo* de Platón, mediante una *ingeniería utópica no gradual* que siguiendo al Rey Filósofo, se erigiría a semejanza y medida del *líder liddelliano*, en definitiva, al modo de la Angélica González Cano.

Al terminar, todo el aparato *idealista* encubriría únicamente una persuasiva *estrategia artística*, en donde «Lo indecible acaba siendo una burda combinación de palabras» (*Ibíd.* p. 101) con el fin de «satisfacer los deseos de toda esa gente a la que odio y que me odia» (*op. cit.*), y así lograr éxito que ella desde el inicio consideró merecer: el de su *Yo Individual* en tanto que *Yo*.

Si no es hasta *MNPLEDNWYE* que Liddell culmina su *paradigma artístico* y con ello su discurso ideológico, en todas las obras posteriores versará explícitamente sobre factores sociales y políticos, tanto a nivel local como internacional. Con tal fin, planteará una y otra vez la *idea* del Bien confrontándola con la *naturaleza* humana, como un *agon* insalvable de donde extraerá como conclusión *borrar totalmente el Lienzo*. Al tiempo que expone con *radicalidad* expresiva los problemas sociales y políticos para confrontarlos con el Bien, a ella, al igual que a Platón, tampoco le será posible explicar qué significa esa referencia del Bien (Platón, *La República*: 506d-509), si bien a lo largo de sus obras ofrecerá comparaciones abstractas como la música clásica, el arte barroco o

la *nada* heideggeriana: «somos algo más que ideología, basta con mirar uno de los perrillos de Tiziano, eso bastaría para volvernos más nobles, más bellos, políticamente más bellos, políticamente nobles» (Liddell, 2003c: 43).

De acuerdo con Platón, la exposición del Bien se plantea como algo inalcanzable para la mayoría, ya que a los verdaderos Sabios, a quienes por haber alcanzado la *gnosis* «no queda el tiempo para descender la mirada a los asuntos humanos [...] siempre tienen los ojos en alto, clavados en lo ordenado y lo medido» (Platón, *La República*: 500b-c), para «el estudio que les hace patente la realidad siempre existente y que no deambula sometida a la degeneración y a la corrupción» (Platón, *La República*: 485a), en resumen, esa clase de aprendizaje que les “revela” una realidad que existe permanentemente, sin extraviarse ni corromperse de una generación a otra, por lo que, como subraya Popper (2006: 163) «el tratamiento platónico de la sabiduría no logra llevarnos más allá del ideal de la inmutabilidad». Sin embargo, sobre este afrontar *idealista*, apunta Popper:

Casi todos los filósofos morales que se han ocupado de este problema (con la excepción de Kant) han tratado de solucionarlo mediante una referencia a la «naturaleza humana» (como hizo el propio Kant cuando se refirió a la razón humana), de modo que el problema de la ética también podría plantearse preguntándonos qué elementos de la naturaleza humana debemos seguir y desarrollar y cuáles otros debemos eliminar o poner bajo control. Pero el segundo de estos caminos tampoco conduce a ningún lado; en efecto, dado el análisis de «bien» bajo la forma de una oración de este tipo: «el bien es tal y tal cosa» (o: «tal y tal otra cosa son buenas»), siempre tendríamos que preguntarnos: ¿Qué tengo yo que ver con eso? Sólo si utilizamos la palabra «bien» en un sentido ético, es decir, sólo si la usamos para significar «aquello que debemos hacer», podría extraerse del dato «X es bueno» la conclusión de que yo debo proceder en la forma X. En otras palabras, para que el término bien tenga alguna significación ética, deberemos definirlo como aquello que debo (o debemos) hacer (o promover). Pero definiéndolo así, se agota todo su significado en la frase definitoria y nada nos impedirá, en cada contexto, reemplazarlo por dicha frase; vale decir que la introducción del concepto «bien» no puede contribuir materialmente a la solución de nuestro problema. [...]

Todas las discusiones acerca de la definición del bien o de la posibilidad de definirlo son, por lo tanto, completamente inútiles. Sólo sirven para mostrarnos cuán lejos se halla la ética «científica» de los urgentes problemas de la vida moral. Y revelan, de este modo que la ética «científica» es una forma de evasión de las realidades de la vida moral, esto es, de nuestras responsabilidades morales. (*Ibíd*: 547).

Siguiendo a Popper, resguardarse bajo la pregunta del Bien frente a «los urgentes problemas de la vida moral» ya implica una respuesta. Para Liddell, cómo para Platón, el Bien resulta todo aquello que mantenga su proyecto ideológico, ya sea el *módulo marginal* o el Estado Prusiano de Hegel, y que determina el concepto Bien de acuerdo a un proyecto imaginario que necesita rechazar la realidad de manera total (totalitaria). De ahí que esta *idea* implique una evasión frente a un *entorno real* siempre cambiante.

Liddell suplanta la realidad por su universo imaginario, el *módulo marginal* como referente *esencial*.

Ante la problemática del *entorno*, ninguno de los *líderes* de Liddell procede ejecutando o promoviendo un intento de mejorarlo, sino que responden no afrontándolo, ya sea mediante el *módulo marginal*, o mediante el proselitismo de la destrucción total en una «evasión de las realidades de la vida moral». Así mismo, el propio interrogante *esencialista* del Bien conlleva una reacción *total* frente al *entorno*, y su *praxis* a una *ingeniería utópica no gradual* según los parámetros del *líder*.

En definitiva, ya sea con la fabulación de un *módulo marginal* como en *El Tríptico de la Aflicción*, o con el ejemplo vital de la propia Angélica como *líder* y su ayudante/pareja Gumersindo, sus proyectos conforman respuestas con valor *significativo* frente a la *tensión del entorno*.

Liddell propone la premisa del Bien porque no contempla una solución *real*, sino *fantasmas* (vid. Marcuse, 1968: 226), esquivando su *Yo* frente a cualquier *responsabilidad moral*. Con posterioridad al ciclo aquí analizado, Liddell mantendrá un *esencialismo metodológico* consistente «en revelar las esencias y describirlas por medio de definiciones» (Popper, 23006: 47), tratando una y otra vez de definir “lo inefable” como medio para ofrecer respuestas significativas a la problemática sociopolítica del *entorno*. Si a partir de *Lesiones...* se ocupa explícitamente de política social, sus respuestas mantendrán la coherencia: la experiencia (*gnosis*) con lo inefable, lo Bello, que como ella misma indica «empieza cuando lo comprensible, lo mensurable, lo explicable queda en suspenso» (Liddell, 2008d: 36) como base para cualquier mejora sociopolítica. De ahí que la *sostenibilidad* del *módulo marginal* (su Estado *ideal*) responda a la inmutabilidad de sus valores *idealistas* fundacionales, en equivalencia a la definición platónica del Bien en el que «todo lo que corrompe y destruye es lo malo, lo que preserva y beneficia es lo bueno» (Platón, *La República*: 608e).

El proyecto liddelliano se sostiene en lo que Popper, parafraseando a Schopenhauer, denomina *filosofía oracular* (Popper, 2006: 684), aquella filosofía que «primero sólo “vislumbra” ligeramente lo “suprasensible”, luego ya lo “percibe” claramente y al final lo “intuye intelectualmente” en persona, y por cuyas sentencias y revelaciones

“*absolutas*”, es decir, emitidas *ex tripode*, todo iluso podía entonces hacer pasar sus fantasías» (Schopenhauer, 1993: 174). Este método es aplicado al detalle en primera persona por Angélica Monstruo en *MNPLEDNWYE* y que, de igual modo, responde al proceso interno de todo *líder* liddelliano, tanto de ficción como *pseudo-biográfico* (*TDT de la Poética del Creador*), con idéntico fin que el platónico: fundar, sostener y promocionar el *módulo marginal*.

Con ello, éste construye una *estrategia* para *persuadir*, tanto a sus *lacayos* como a los *antagonistas* (personajes de ficción y receptor) de la Verdad del *axioma apocalíptico* y del *módulo marginal* como única *perspectiva vital*. El *entorno* se bate contra el *oráculo* del *líder*. Respecto a su objetivo, prosigue Schopenhauer,

Aquí yace, pues, el origen de aquel método filosófico que apareció inmediatamente después de la doctrina kantiana, y que consiste en mistificar, imponer, engañar, echar arena a los ojos y ser un calavera, y cuya época citará un día la Historia de la filosofía con el título «Periodo de la deshonestidad». Pues el *carácter de la honestidad* y de la investigación común con el lector que llevan consigo los escritos de todos los filósofos anteriores, ha desaparecido aquí: el filosofastro de este tiempo no quiere instruir sino seducir al lector: cada página da fe ello. (*Ibid.* p. 174).

El *líder persuade* al receptor para que acepte tanto sus *axiomas esencialistas* como su *sistema*, llevando cualquier tipo de discusión a un debate meta-físico ensimismado. Esta conclusión tampoco se le escapa a Canale al afirmar que en Liddell los «conflictos suelen estar ligados a un problema de conciencia y más que cambiar por el desarrollo de nuevos sucesos, son conmovidos por el conocimiento del pasado» (Canale, 2006: 375), aunque este autor no desarrolle las consecuencias morales que tal evasión implica.

Este *misticismo* bajo el que se sostienen las propuestas de Liddell, desde el inicio del recorrido hasta más allá del final de las obras gracias a sus estructuras circulares –como el manicomio de los hermanos de *Haemorroísa* o la *nada* de *MNPLEDNWYE*–, responde históricamente a «una de las reacciones típicas al derrumbe de la sociedad cerrada, reacción que, *en su origen*, se dirigió contra la sociedad abierta, pudiendo describirse como una evasión hacia el sueño de un paraíso donde la unidad tribal se manifiesta bajo la forma de una realidad inalterable» (Popper, 2006: 683), lo que asimismo se ajusta a los *factores biográficos* de Liddell, quien habría formado Atra Bilis bajo el mismo *método* con el que sus protagonistas forman el *módulo marginal*.

Si en sus piezas, Liddell evade cualquier crítica achacándola a la incompreensión de su trabajo, «siempre tengo la sensación de que no me están entendiendo» (Navarro, *Mujeres de hoy*, 02/02/2013) ya que «La “roña” es incapaz de reconocer lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno» (*Ibíd.*), como apunta Popper, «es un rasgo característico de todos estos sistemas dogmáticos y especialmente de los esotéricos el que sus admiradores afirmen que no hay ningún crítico que “los comprenda”» (Popper, 2006: 683).

Contra cualquier discusión crítica que pretenda cuestionar la definición o incluso la *gnosis* que de tales *esencias* dice poseer el Artista, Liddell, al igual que Platón y sus sucesores, se defiende descalificando a sus oponentes como “roña” o populacho incapaz, ya que «Intentar justificar lo bello, intentar analizarlo con explicaciones, es desde luego tarea de almas insulsas, pobres y mediocres, que no poseen más recursos que lo escolar. [...] Así que, como Abraham, los encargados del sacrificio no podemos hacernos comprender.» (Liddell, 2008d: 36).

Ante lo ahora expuesto, no es posible eludir la polémica en torno a la contradicción de acusar de evasión y actitud totalitaria, a quien ha sido considerada casi de manera unánime una «rotunda herramienta de concienciación comprometida» (Gil, *Diario Gara*, 11/04/2006).

Para apoyar la coherencia de este planteamiento se procede a recapitular del análisis de las obras aquí tratadas.

V. 4. LA ESTRATEGIA IDEALISTA

V. 4.1. EL MÓDULO MARGINAL & LOS PRINCIPIOS DEL ESTADO PLATÓNICO

Cada líder liddelliano parte de *agresión temprana* entre madre-niño, causante de una *disfunción ejecutiva* que lo incapacita para relacionarse de manera *adecuada* con la *tensión* de la civilización. En *reacción*, busca *perspectiva vital* formando un *módulo marginal* acorde con su *disfunción* y que le posibilite la disidencia con la que reivindicar su *Yo Individual*, captando a su vez a otros individuos que, afines en los *motivos*, no le

disputen el *liderazgo* y tiendan a la *identificación* con modelos totales como el suyo de *líder/artista*, visionario u oracular.

El *entorno* de la *sociedad parcialmente abierta* que corresponde a los *factores históricos* tolera tal *módulo marginal* en tanto que no afecte a su transformación, ya que de lo contrario sus miembros son enviados a un *módulo de control y aislamiento*: la cárcel para ELSA Palavrakis y THORA, el manicomio para los hermanos de *Haemorroísa* y la medicación psiquiátrica suministrada a ANGÉLICA MONSTRUO en *MNPLEDNWYE* con lo que concluye toda *disidencia*, sin olvidar que el *líder* no pretendía mejorar el *entorno* sino rechazarlo, la *negación* absoluta. La paradoja de esta *disidencia* es idéntica a la de Kierkegaard, uno de los referentes de Liddell.

Al *negar* el *entorno* con un diagnóstico *excesivo* y la posterior promoción de una *estructura modular* como alternativa, el *Yo del marginal* promueve la imposibilidad de cualquier acción o intención *responsable* del individuo en la «totalidad mala, contra la cual protesta»:

Kierkegaard pudo llegar a la popularidad porque el solitario absoluto que apenas comenzaba a divisarse, apareció entre tanto como la posición efectiva de todos los integrantes de esas masas. Pero tal primacía del individuo solitario es, a la vez, una apariencia. Puesto que la generalidad, el puro principio burgués de la economía del cambio, se cumple mediante el mantenimiento autónomo y absoluto del sujeto socializado. Su individualización, que para la teoría de la existencia es colocada como el patrón de todas las cosas, queda absorbida junto a lo general. Con consecuencia social, se convierte en la relación funcional de los intereses antagónicos. Los individuos actúan inconscientemente para el todo bajo el cual padecen, como una cosa que les es ajena y en sí contradictoria. Los seres individuales son sus hijos legítimos. De ahí que el solitario absoluto deje en paz a la totalidad mala, contra la cual protesta. En la interioridad aparece el desprecio de lo exterior, para que no irrumpa en ella. La interioridad es muy conveniente para lo exterior, puesto que reduce a los individuos a átomos impotentes. (Adorno, 2006: 220).

—Más adelante se ahondará en el análisis sobre la *rebelión sin rebelión* de los protagonistas de Liddell que reduce a los individuos a átomos impotentes, descartando cualquier interconectividad necesaria para cualquier mejora—.

Otra de las cuestiones apuntadas por Adorno respecto a Kierkegaard y que se halla también como *motivo* en los líderes “solitarios” de Liddell es el desprecio a lo externo al propio *Yo*. «Una decepción con el mundo de los vivos me hace acercarme al mundo de los muertos» (Galhós, 2009) afirma Liddell en el festival Citemor de 2009, continuando «tengo una capacidad para odiar inmensa, tengo una capacidad para odiar infinita» (Liddell, 2009c, vídeo). Desde aquí se puede comprender en su totalidad la

afirmación de MATEO Palavrakis de que «El solitario va en busca del solitario. Y de entre todos los solitarios el diablo es el que está más solo. Algunas veces el infierno es un buen refugio.» (Liddell, 2001a: 95). Valorando los *motivos intrínsecos* y *extrínsecos*, todas estas declaraciones alimentan la coherencia de la hipótesis sobre la *génesis* del *módulo marginal*:

La gran consecuencia de la desconfianza es perder el vínculo con la idea colectiva. Unamuno hablaba de que somos carne y hueso en contraposición a la humanidad. No creía en los grandes compromisos. En ese proceso estoy. No en hacer compatibles intereses particulares con los universales. Hay un desgarró. Desconfías del hombre y crees que no puede existir nada, ningún orden capaz de controlar su mezquindad. Cuando te ocurre eso, como dice Houellebecq, vas de domicilio privado en domicilio privado. (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/10).

En conclusión, la *génesis* del *módulo marginal* nace de un *Yo Individual* que tras un *trauma temprano* causante de una *disfunción ejecutiva* que le incapacita para afrontar la *tensión* del *entorno* de manera *adecuada*, busca otro individuo similar que le permita crear una estructura con la que evadirse del *entorno*. Con este *otro* perseguirá una filiación *orgánica* o *semiorgánica* (hermanos, matrimonios, hermandades con pactos rituales), jerárquica y bajo un código de comunicación acorde con su *disfunción pseudo-psicopática*, y por tanto violento. Una vez alcanzado, el *líder*, aquel que tomó la iniciativa para crear el *módulo* y quien propone no sólo *marginarse* sino reivindicarse frente el *entorno* que no lo admite como *líder*, desarrolla una *ideología total* que para su *sostenibilidad* necesita de la *pureza*, la imperturbabilidad de sus bases con lo que la interconectividad que promueve el *sistema* deviene amenaza. Dichas bases responden a 5 principios, en sintonía con el *Estado ideal* platónico:

- (A) «La división estricta de clases; la clase gobernante, compuesta de pastores y perros avizores» (Popper, 2006: 101), que en Liddell se reduciría al *líder* y el *lacayo*, «debe hallarse estrictamente separada del rebaño humano», de ahí el *módulo marginal* de dos personas.
- (B) «La identificación del destino del Estado con el de la clase gobernante» (*Ibíd.*). Como se ha mostrado en el análisis de las obras, el destino/fin del *módulo* es definido por el *líder* y asumido de manera absoluta por el *lacayo*; «... el interés exclusivo en tal clase y en su unidad, y subordinadas a esa unidad, las rígidas reglas para la selección y educación de esa clase» (*Ibíd.*). Todos los protagonistas de Liddell han sufrido una rígida educación en la agresión y respecto a la selección,

recuérdese lo exigido a JONÁS en *Once upon...* (Liddell, 2004a: 111), el secuestro violento a M^a JESÚS para quedar integrada en el *módulo*, el plan educacional que COPPERLATE FATHER expone a su hijo CALISTO en *Haematuria* (Liddell, 2001c: 33), MATEO Palavrakis hablando al feto de su futura hija (Liddell, 2001a: 74) o la educación recibida por HIPÓLITO en *Hysterica Passio*; «y la estricta supervisión y colectivización de los intereses de sus miembros» (Popper, 2006: 101), por lo que ningún *lacayo* tendrá *funciones ejecutivas* en lo que a la relación con el *entorno* se refiere, reduciéndose estas a acciones determinadas en el interior del *módulo* o a misiones específicas en el exterior. Tampoco existe propiedad privada en el interior del *módulo marginal*, en donde todo se comparte con fraternidad. De estos tres primeros puntos se derivan los siguientes:

- (C) «La clase gobernante tiene el monopolio de una serie de cosas como, por ejemplo, las virtudes y el adiestramiento militares, y el derecho de portar armas y de recibir educación de toda índole» (*Ibíd.*). En las obras de Liddell, al ser tan reducido el *módulo*, ambos comparten este monopolio, si bien como se ha resaltado en el párrafo anterior, el *líder* es el único capacitado para emprender libremente incursiones *subversivas* en el *entorno*: en *Once upon...* NATACHA se confronta a solas con el PROFESOR KUBELKA y el DOCTOR TAYARA (Liddell 2004a:109 y 106), al igual que sólo ELSA Palavrakis y THORA terminan hablando con alguien ajeno al *módulo*, la policía, mientras que sus maridos/*lacayos* nunca lo harán. En *Haemorroísa* es CALISTO quien sale del *módulo* para emprender acciones violentas, mientras que COPPERLATE BROTHER se interrelaciona únicamente para asuntos de logística como ir al supermercado. Al contrario, CALISTO, THORA y ELSA, o Angélica Liddell en Atra Bilis, viven ajenos a «actividades mercantiles, en particular, en toda actividad lucrativa» (Popper, 2006: 101). El *líder* realiza labores de control ideológico y disidencia, mientras que la *sostenibilidad* del *módulo* parece provenir del trabajo de sus *lacayos*: SENDEROVICH como dentista o Gumersindo Puche como productor, debido al pánico de Liddell con la interrelación. Esto a la vez supone que sea el *lacayo* quien tenga un conocimiento más cercano al *real* del *entorno*, razón por la que SENDEROVICH se suicida o MATEO Palavrakis no desee relación alguna con el exterior. En *Haemorroísa*, hasta la llegada de la *crisis* de

sostenibilidad, CALISTO no había abandonado el *módulo*, siendo COPPERLATE BROTHER el encargado de los intercambios comerciales, razón también por la que el *lacayo* resulta el más capacitado para proponer ideas para la *sostenibilidad*, si bien éstas serán siempre reconducidas hacia la *ideología total* del *líder*. Un ejemplo se encuentra cuando, ante la idea de COPPERLATE BROTHER del negocio lucrativo de los trasplantes de clítoris, CALISTO la replantea como *acción subversiva* para destruir el *sistema* y ampliar al *entorno global* la *ideología total* de su *módulo marginal*. CALISTO, como modelo *ideal* de *líder marginal liddelliano*, desconocerá hasta las actividades económicas más básicas como ir al supermercado, siendo *total* su *pureza marginal*, al no haber sido “contaminado” por el *entorno* y sus actividades.

- (D) «Debe existir una severa censura de todas la actividades intelectuales de la clase gobernante y una continua propaganda tendente a modular y unificar sus mentes. Toda innovación en materia de educación, legislación y religión debe ser impedida o reprimida» (*Ibíd.* p. 102). En *Once upon...* NATACHA y REBECA instruyen con violenta persuasión al aspirante JONÁS en el “credo” de su religión de Simón (Liddell, 2004a: 118-119). Incluso cuando un *lacayo*, como REBECA, es forzado a alejarse del *módulo marginal*, su *líder* NATACHA le apoya con un intenso adoctrinamiento por carta postal (*Ibíd.* p. 117-18) con el que, sin embargo, al alargarse la separación, el *líder* lo valora como vínculo doctrinal insuficiente frente a las influencias externas, concluyendo que en darse tal caso (la pérdida de su *pureza marginal*) la mataría: «Hoy me he dado cuenta. Yo soy más fuerte. Yo soy el lugar de la vida y el lugar de la muerte de Rebeca. Si algún día le fallaran las fuerzas... a mi bella amiga, si algún día yo tuviera que hacer algo» (*Ibíd.*). Así mismo, cuando emprende la acción de adoctrinar a otros niños, lo primero que exige es una «severa censura» exigiéndoles que corten con toda clase de actividad educativa o influencia ajena a la *marginal*, «Es necesario, es absolutamente necesario estar excluido para producir en terreno de libertad» (*Ibíd.* p. 128). Al igual que Liddell, NATACHA apoya su doctrina en lo “inefable”, en un *esencialismo* intocable ante cualquier crítica. «Y sólo en lo indecible encontraréis la verdad» les grita NATACHA a los otros niños, al igual que ANGÉLICA MONSTRUO en

MNPLEDNWYE, tras haber agotado sus diatribas sociales, se protege frente a toda crítica bajo la *coda* «No creo en la verdad política, nunca existe, creo en la verdad artística, en lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno». Así, tanto el *líder* de ficción como su autora, persuaden con una *filosofía oracular* con la que, en el caso de seguir su *doctrina*, podrán alcanzar ese conocimiento de lo inefable: «Gracias a que odio el mundo puedo disfrutar de lo bello [...] Lo inexplicable, lo inefable, lo que te consuela...» (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/10).

(E) «El Estado debe bastarse a sí mismo. Debe apuntar hacia la autarquía económica, pues de otro modo, los magistrados pasarían a depender de los comerciantes, o bien terminarían convirtiéndose en comerciantes ellos mismos. La primera de las alternativas habría de minar su poder, la segunda su unidad y la estabilidad del Estado» (Popper, 2006: 102). En todas las obras analizadas, los protagonistas se debaten entre el intento de aislamiento que supone la *marginación* y una *integración parcial* a causa de su *insostenibilidad*. Sin embargo, como estipula Platón para la *sociedad cerrada*, esta *integración parcial* también evidencia que, llegado a cierto punto, el *módulo marginal* no es autosuficiente ni en lo *material* ni en la actividad violenta necesitando víctimas externas, lo que conlleva la *degradación* de su *pureza* y el principio de la destrucción a causa de estas *integraciones parciales*. Aunque las *acciones subversivas* tengan el fin de *exportar* la *ideología*, el análisis de las obras demuestra que éstas únicamente resultan efectivas en tanto que no afecten a la transformación del *sistema*.

V. 4.2. EL AXIOMA APOCALÍPTICO

Para este epígrafe es necesario recordar que

Une vision du monde, c'est précisément cet ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (les plus souvent, d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes. [...] les visions du monde étant l'expression *psychique* de la relation entre certains groupes humains et leur milieu social et naturel, leur nombre est, pour une longue période historique tout au moins, nécessairement limité. (Goldmann, 1959: 26;29)

Considerando lo anterior, en *MNPLEDNWYE* y *Lesiones...* Liddell expone y propone su decisión de no tener hijos como «protesta frente a la sociedad» (2003d: 5) partiendo de una *ley mágica* que en *Lesiones...* sintetiza con la afirmación de que «Los niños no se convierten en buenos adultos» y en el ser humano «La bondad no existe» (*Ibíd.* p. 6). En

consecuencia, para Liddell la sociedad se edifica con «Mayorías y minorías descerebradas, sin sentido de lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno» (2003c: 57). Como afirma Gutiérrez Carbajo, «las perversiones, que suelen descalificarse como situaciones patológicas o comportamientos desviados, Angélica Liddell los presenta como componentes esenciales de la sociedad actual» (Gutiérrez Carbajo, 2010b: 71), algo que también observa Garnier en su diagnóstico sobre Liddell: «Tal comunión en el pesimismo y el sufrimiento parece fundar la vida delirante del personaje narrativo y la creación artística –desenfrenada– de la dramaturga. Como si la única verdad que une a todos los seres fuera el sufrimiento de la condición humana» (Garnier, 2012e: 218). Esta convicción supone la *conciencia posible* que recoge Liddell y que responde a lo que Popper denomina *monismo ingenuo*, en oposición al *dualismo crítico* propio de una *sociedad abierta interconectada*. El conflicto entre ambas concepciones proviene de la confusión entre una *ley natural*, aquella que «describe una uniformidad estricta e invariable que puede cumplirse en la naturaleza, en cuyo caso la ley es válida, o puede no cumplirse, en cuyo caso es falsa» (Popper, 2006: 73) y una *ley normativa*, aquella que

ya se trate de una disposición legalmente sancionada o de un mandamiento moral, puede ser forzado por los hombres. Además es variable, y quizás se puede decir de ella que es buena o mala, justa o injusta, aceptable o inaceptable: pero sólo en sentido metafórico podría decirse que es «verdadera» o «falsa», puesto que no describe ningún hecho sino que expresa directivas de nuestra conducta. [...] Si una ley normativa significativa es observada, ello se deberá siempre al control humano, vale decir, a las acciones y decisiones humanas. (*Ibíd.*).

El *monismo ingenuo* se da cuando «no existe todavía distinción alguna entre leyes naturales y normativas [...] el individuo no distingue entre las sanciones impuestas por los demás hombres cuando se viola un tabú normativo y las experiencias desagradables sufridas por el desconocimiento del medio natural» (*Ibíd.* p. 75), lo que en Liddell se acentúa con el *naturalismo ingenuo*, cuando «los hombres sienten que las reglas uniformes –ya sean naturales o convencionales– se hallan más allá de la posibilidad de alteración» (*Ibíd.*) o en palabras de Angélica

Decididamente, el bufón nos quiere demostrar que no existe orden social que solucione aquellas cosas que pertenecen estrictamente a la naturaleza humana, la envidia, la mezquindad, la corrupción moral, la mediocridad. Ante la inmundicia de los deseos humanos se tambalea cualquier tipo de orden social (Liddell, 2007g: 231).

“inmundicia” que para ella no entra en la *responsabilidad* del individuo sino que lo conforma como *ley natural*, de ahí que como afirma en *Lesiones...* «El papel del hombre

en el mundo es absurdo. [...] Después de semejante exhibición del mal, el hombre ya no puede redimirse» (Liddell, 2003d: 6). Para ella, el Mal del *entorno* –planteado de manera *esencialista*– se debe a una *ley natural* e irrevocable del ser humano, de ahí que *Lesiones...* concluya con la afirmación de que «Siempre está a punto de empezar una guerra» (*Ibíd.* p. 12). En coherencia, en *Monólogo necesario...* ANGÉLICA MONSTRUO toma la decisión de

No quiero contribuir a la continuidad de la especie.
No quiero tener hijos.
Es mi manera de protestar. Mi cuerpo es mi protesta.
Mi cuerpo renuncia a producir seres humanos como cultura, como fabricantes de tuercas.
Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad. (Liddell, 2003c: 69).

Paradójicamente, Liddell desarrolla una proclama *anti-humanitaria* con razones *humanitarias*: «Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano» (Liddell, 2003d: 6) –tema sobre el que se tratará más adelante–. En definitiva, toda la *ideología* que irradia en la obra de Liddell, parte de este *axioma apocalíptico* en el que el ser humano es malo por *ley natural* y no por *responsabilidad normativa*, por lo que ante «tantos seres humanos juntos, y todos destruidos, y todos aniquilados, y todos enfermos» (Liddell, 2001a: 98) es coherente que halle el *entorno humano* como “naturalmente” Malo, *ley natural*, que al asumirse abandona al individuo únicamente ante la posibilidad del diagnóstico y la denuncia autoculpable. De ahí que afirme «el reconocimiento del fracaso de la palabra, y ese reconocimiento me destroza, es el reconocimiento del fracaso del hombre» (Liddell, 2002, d: 132). *La Casa de la fuerza* terminará con una declaración de la propia Angélica: «Un hombre sólo necesita fuerza para comprar un clavo y un trozo de cuerda. Si es capaz de salir a la calle a comprar esas dos cosas ya puede ahorcarse. Ésa es la base de toda esperanza» (Liddell, 2011a: 127); Cfr. el *pesimismo* de Liddell y el de los epígonos *hegelianos* tratado en la sección anterior. Atendiendo a los *factores biográficos y sociales*, la *naturaleza* que Liddell presupone al ser humano, parece responder a la educación católica recibida que rechazaba «la desesperada resignación de la corrupción incurable de la humana naturaleza» (Pablo VI, 1964: 24), contraponiendo un Evangelio de luz.

Así, el diagnóstico de Liddell no queda en simple denuncia sino en un proselitismo, un “apostolado” para la asunción del diagnóstico *apocalíptico* o, como expresó con motivo del estreno de *Perro muerto en tintorería...*

Quería poner al ser humano en una situación apocalíptica. En un mundo perfecto, la única posibilidad que queda para vivir todos los sentimientos puramente humanos, incluyendo el odio, la mezquindad o la humillación, es la autodestrucción. (Liddell para *Agencia Europa Press*. 06/11/2007).

Frente a esta postura, se encuentra el *dualismo crítico* propio de una *sociedad abierta* que distingue escrupulosamente las *leyes naturales* de las *normativas*, atendiendo a la definición ya dada y que, por tanto, plantea «que las normas son hechas por el hombre, en el sentido de que no debemos culpar por ellas ni a la naturaleza ni a Dios, sino a nosotros mismos. Nuestra tarea consiste en mejorarlas al máximo posible, si descubrimos que son defectuosas» (Popper, 2006: 76), de ahí la *responsabilidad* ya que

La naturaleza no nos suministra ningún modelo, sino que se compone de una suma de hechos y uniformidades carentes de cualidades morales o inmorales. Somos nosotros quienes imponemos nuestros patrones a la naturaleza y quienes introducimos, de este modo, la moral en el mundo natural, no obstante el hecho de que formamos parte del mundo. (*Ibíd.*).

Si el *marginal* pretende no formar parte del mundo, al negar cualquier posibilidad de cambio también rechaza la *responsabilidad* del individuo:

Si bien somos el producto de la naturaleza, junto con la vida la naturaleza nos ha dado la facultad de alterar el mundo, de prever y planear el futuro y de tomar decisiones de largo alcance, de las cuales somos responsables. Sin embargo, la responsabilidad, las decisiones, son cosas que entran en el mundo de la naturaleza sólo con el advenimiento de hombre. (*Ibíd.* p. 77).

Por tanto, el *marginal liddelliano* al igual que los enfermos mentales, ejercita y hace proselitismo de *irresponsabilidad* escudándose en el *axioma apocalíptico*. Todas sus decisiones nacen de una observación y descripción del *entorno*, según el cual éste responde a una estructura ordenada por una *ley natural* de Maldad, negando la máxima de que «todas las decisiones morales incumben a algún hecho, especialmente a hechos de la vida social, y todos los hechos (modificables) de la vida social pueden dar lugar a muchas decisiones diferentes. De donde se desprende que las decisiones nunca pueden derivarse de los hechos o de su descripción» (*Ibíd.*) en contra de lo practicado por Liddell, para quien «El escándalo se encuentra en la realidad, que yo les propongo observar desde el escenario» (Vicente, 2010, *El Público*, 09/07/2010), argumento con el que reafirma el *axioma apocalíptico* y sus consecuencias morales.

Idéntico *a priori* platónico ejecuta respecto a la familia, tomándola como la principal fuente de envilecimiento del *entorno*, tesis principal del *El Tríptico de la Aflicción*, que llega desde sus primeras obras y a la que dedicará un grupo de collages que mantiene en

A collage of four images. The top-left image shows a man and a woman sitting on grass, both playing accordions. The man is wearing a plaid shirt and the woman is wearing a white tank top. The top-right image is a close-up of a person's midsection, showing a large, dark, irregularly shaped mass on the skin. The bottom-left image shows a large crowd of people at a fair, with many people standing and walking around. The bottom-right image is a close-up of a person's torso, showing a large, dark, irregularly shaped mass on the skin.

Atendiendo a la *génesis* de todos los *módulos marginales* del teatro de Liddell, y especialmente a las partes en que NATACHA y REBECA de *Once upon...* adoctrinan a JONÁS contra los adultos y lo convencen sobre la necesidad de apartarlos de su educación (Liddell, 2004a: 110-11) a fin de generar individuos que encuentren la Verdad (*Ibíd.* p. 118), se observa la aplicación de las directrices educativas de Platón para el Artista Político, el perfecto *líder* capaz de *borrar totalmente el Lienzo*, lo que sólo podría darse

568

Para ello, Platón prosigue exigiendo un aislamiento similar al del *módulo marginal*:

–¿De qué modo?

–A todos aquellos habitantes mayores de diez años que haya en el Estado los enviarán al campo, se harán cargo de sus hijos, alejándolos de las costumbres actuales que también comparten sus padres, y los educarán en sus propios hábitos y leyes. ¿No es este el modo más rápido y más fácil de establecer el Estado y la organización política de que hablamos para que el Estado sea feliz y beneficie al pueblo en el cual surja? (*Ibíd*: 540e y 541a).

Gracias a la confusión que la *estrategia* persuasiva del *líder* provoca mediante el *monismo ingenuo*, los protagonistas logran mantener un *tribalismo mágico* (Popper, 2006: 75) que aparta cualquier *responsabilidad* individual o colectiva y persuade al receptor –ya sea mediante la fábula o mediante el propio ejemplo en el caso de ANGÉLICA MONSTRUO– a asumirlo. Este *monismo ingenuo* que tratan de transmitir todas las obras de Liddell es también detectado por Canale, que en su estudio comienza con la descripción de dicha actitud como algo propio del teatro de Liddell, para posteriormente exponerlo como *ley natural*, calificando incluso a lo que en realidad es una confusión entre *ley natural* y *normativa* (con la *irresponsabilidad* que de ello se deriva) como “democratización” de la monstruosidad, aceptando él también el *monismo ingenuo* como base de reflexión crítica:

El mundo pareciera empujar a estos personajes hacia sus perversiones, asesinatos y parricidios. [...] Todos los personajes han sido culpables o cómplices, el mundo genera monstruos y es imposible escapar. Los desesperados son los únicos que tienen la capacidad de asumirlo y la autora, con esta democratización de la monstruosidad, obliga al espectador a identificarse con ellos. Y esta identificación con lo monstruoso genera una conmoción. Las víctimas y los espectadores llegan a sentir fascinación por sus verdugos, pero esto no debe entenderse como un elogio al masoquismo o una defensa de la violación o del abuso sexual. La autora intenta ir más allá de la noción del bien y del mal, muestra los monstruos que genera la sociedad, porque la culpable en última instancia es ella y la sociedad, somos todos nosotros. Tratar a las víctimas como personajes inocentes y a los victimarios como seres malignos nos llevaría a un discurso reaccionario, tristemente esperanzador: hay una lucha entre el bien y el mal, y es el bien el que debe triunfar. (Canale, 2006: 377).

El juego retórico de Canale identifica a los “monstruos” como elementos propios de la sociedad, una sociedad que asume formada por un Nosotros que conlleva y es responsable (*naturalismo ingenuo*) de la existencia de “monstruos”, a los que además se atribuye el conocimiento exclusivo de dicha Verdad *natural*, por supuesto sólo a los monstruos que como tal se han asumido, al igual que el *líder liddelliano*. Bajo otro juego *dialéctico*, Canale protege su razonamiento calificando de «reaccionario» el exigir que el “monstruo” asuma su *responsabilidad* cuando ésta debe diluirse en toda la sociedad, calificando de “tristemente esperanzadora” la pretensión de mejorar algo que es *intrínseco* a la *sociedad* y al ser humano como es el Mal, compartiendo así el

pesimismo de los epígonos de Hegel que edificaron el totalitarismo alemán del s. **XX**. Bajo este razonamiento se deduce que la única opción de mejora pasaría por *borrar totalmente el Lienzo*, la destrucción total de la sociedad y en última instancia del ser humano.

Por otro lado, calificar como «democratización» a este *monismo ingenuo* —o según Canale, descubrimiento de la Verdad al que, gracias a la «conmoción» (terminología muy acorde con la *filosofía oracular*) que produce su *estrategia artística*, Liddell «obliga» a los espectadores—, supone la comprensión de la *democracia* desde una *responsabilidad* única (*unidimensional*) compartida entre los denominados «víctimas» y «victimarios», por tanto diluida entre toda la *sociedad*, ya que «es imposible escapar» del funcionamiento criminal intrínseco de la misma *sociedad*. Con ello, Canale refuerza la «buena conciencia intelectual» (Adorno, 2006: 221) de quienes promueven la *suspensión de la ética*, con lo que se entra en una contradicción del tipo, «todos somos inocentes porque todos somos malos, todos somos inocentes porque todos somos malos, todos somos inocentes porque todos somos malos...» (Liddell, 2010b: 69), como proclama el alter-ego de Liddell *Antes de los trece años ya habré leído a Wittgenstein*. Es significativo que esta obra corta escenifique la *persuasión* de la *líder* a un niño pequeño para que asuma sus axiomas a base de repetirlos al oído.

La aceptación de dicho precepto abre una pregunta consecuente, ¿dónde queda la *responsabilidad* individual si existe tal *naturaleza*?

Tanto Canale como Liddell podrían aceptar el planteamiento “democrático” del «Consejo del Clero y de los Ministros en pro de la Propiedad Común», representantes del Comunismo Cristiano en el periodo de Entreguerras:

Común a todas estas concepciones es cierta cualidad de “inevitabilidad más libertad”. La evolución biológica, la sucesión del conflicto de clases, la acción del Espíritu Santo, todos ellos se hallan caracterizados por un avance definido hacia cierto fin. Ese movimiento puede ser obstaculizado o desviado temporalmente por una acción humana deliberada, pero su impulso creciente no puede ser detenido y aunque sólo se vislumbre confusamente la meta final [...] es posible saber lo bastante acerca del proceso para facilitar el flujo inevitable. (Cope, 1942: 5-6)⁶⁶.

Para Liddell, el *monstruo* encarnaría a aquel que sabe lo bastante para «facilitar el flujo inevitable», es decir, al Artista Político. Cope también aporta luz al concepto

⁶⁶ Se usa la traducción de Eduardo Loedel en Popper, 2006: 500 y 623.

“democrático” de Canale, desarrollando la unión de responsabilidades planteada por éste, frente a lo «reaccionario» de culpabilizar con responsabilidades dualistas:

Dos partidos pueden garantizar una democracia parcial; pero una verdadera democracia sólo puede establecerse mediante un partido único. (*Ibid.* p. 17).

Popper señala al folleto de Cope como «uno de los resúmenes más breves y mejores del *credo historicista*» (Popper, 2006: 499) para quienes la «democratización», al igual que para Liddell y Canale, debería suponer un proceso de rechazo a la *responsabilidad individual* a causa del *monismo ingenuo*. Esta sintonía entre Liddell y Canale resulta posible gracias al *esencialismo* que Canale comparte con Liddell. Así, el articulista plantea el análisis de sus obras bajo un método idéntico al usado por Liddell al acusar a la sociedad y sostener sus *axiomas*. Por contra, ya sea en ese «ir más allá de la noción del bien y del mal» o incluso sin ir, cualquier pregunta sobre “nociones” sólo conduce a la evasión del problema (Popper, 2006: 684-86), crítica que ya lanzó Antístenes (444-365 a.c.), de quien cuentan que le increpó a Platón: «Puedo ver un caballo, Platón, pero no puedo ver su equinidad» (Silicio, *Commentarius in Aristotelem*, 66b). De igual manera, sólo atendiendo al filtro *esencialista* de crítica y público se logra entender el que se haya categorizado a Liddell como autora humanitaria, de igual forma que a Platón como humanitarista.

Las sociedades democráticas se muestran en la obra de Liddell no como ordenamientos imperfectos en proceso de mejora –lo que Canale también descarta al calificarlo de «tristemente esperanzador»– sino explicado desde un *nihilismo ético* que «constituye una tentativa deliberada de sofocar las tendencias igualitarias, individualistas y proteccionistas» (Popper, 2006: 134) que las propias sociedades democráticas representan. La exposición persigue más bien «restablecer los principios del tribalismo sobre la base de una teoría moral totalitaria» (*Ibid.*), la ideada por el *líder marginal* (con todas las características ya descritas). Al mismo tiempo, Liddell «en vez de combatir el igualitarismo con argumentos, elude su discusión» (*Ibid.*) con el discurso de las *esencias*, lo que «no le impide recurrir a los sentimientos humanitarios, cuya fuerza conoce perfectamente y ganarlos para la causa del gobierno totalitario de clase» (*Ibid.*), que en su caso serían los *marginales*, «una raza naturalmente superior» (*Ibid.*). Así se coloca junto a los enfermos mentales y personas con taras físicas en *El Tríptico de la*

Aflicción, junto a enfermos de SIDA y con taras físicas en *MNPLEDNWYE* (p. 44-5), enfermos mentales (p. 73) y asesinos (p. 65), con inmigrantes ahogados en el Estrecho en *Y los peces salieron...* (Liddell, 2003f), niños soldado en *Y cómo no se pudo: Blancanieves* (Liddell, 2004c) y todos aquellos que viven al margen de la *sociedad*, *lumpen*, ya sea por discriminación o por decisión propia. Al igual que Platón, todo el ataque de Liddell hacia la *sociedad* «se reduce en atribuirle una supuesta base egoísta», razón que se esgrime para que también el receptor la rechace «por nuestros sentimientos morales como una afrenta a la idea de la justicia y a nuestros sentimientos de decencia» (Popper, 2006: 134). Así, cuando en *Lesiones...* critica a la sociedad del bienestar formada por «familias que trabajan para pagar neveras más grandes, coches más grandes, vacaciones más caras» (Liddell, 2003d) confronta su *egoísmo* con los *lumpen*, ganando al receptor para la causa antihumanitarista con argumentos humanitaristas. E.g. en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* que reivindica a todos los inmigrantes ahogados en el Estrecho como argumento frente a la totalidad del *sistema*, sin palabra alguna para la mayoría de familias de inmigrantes trabajadores en duras condiciones, que tratan de *integrarse* en dicha *sociedad del bienestar*. Este método es idéntico al utilizado por Platón para defender el funcionamiento de su *Estado Ideal*:

óyeme hablar sobre aquello que afirmé que lo haría en primer lugar: cómo es la justicia y de dónde se ha originado. Se dice, en efecto, que es por naturaleza bueno cometer injusticias, malo el padecerlas, y que lo malo del padecer injusticias supera en mucho a lo bueno del cometerlas. De este modo, cuando los hombres cometen y padecen injusticias entre sí y experimentan ambas situaciones, aquellos que no pueden evitar una y elegir la otra juzgan ventajoso concertar acuerdos entre unos hombres y otros para no cometer injusticias ni sufrirlas. Y a partir de allí se comienzan a implantar las leyes y convenciones mutuas, y a lo prescrito por la ley se lo llama “legítimo” y “justo”. Y éste, dicen, es el origen y la esencia de la justicia, que es algo intermedio entre lo mejor –que sería no cometer injusticias impunemente– y lo peor –no poder desquitarse cuando se padece injusticia– por ello lo justo, que está en el medio de ambas situaciones, es deseado no como un bien, sino estimado por los que carecen de fuerza para cometer injusticias; pues el que puede hacerlas y es verdaderamente hombre jamás concertaría acuerdos para no cometer injusticias ni padecerlas, salvo que estuviera loco. Tal es, por consiguiente, la naturaleza de la justicia, Sócrates, y las situaciones a partir de las cuales se ha originado según se cuenta. (Platón, *La República*: 358e-359a y b).

Con un juego *deshonesto* (Schopenhauer, 1993: 174), Platón, como Liddell, da por premisa que la “mayoría” es incapaz de entender la Verdad, ya que no desea la Justicia como un Bien. Con este *razonamiento* se abandona al *proteccionismo* proyectado por la *democracia* (Popper, 2006: 61-4) como una cualidad banal de «proteger a los débiles de ser atropellados por los fuertes», como una actitud *egoísta* de quienes «carecen de

fuerza para cometer injusticias» que se da por hecho que cometerían en el supuesto de poseer los recursos para ello, de igual modo que “los fuertes” –según Platón–, en el caso de no tener una regulación, también harían. Quienes así no actuaran son tachados de «locos» (*Ibíd.*) y no de *responsables*. Finalmente y en línea con el *axioma apocalíptico*, los platónicos deducen que el *egoísmo* es el factor que se erige como base de la justicia de dicho *proteccionismo* democrático. Frente a ello, se levanta Liddell con sus preguntas *esencialistas* que sólo pueden entenderse si se atiende al propio concepto de Justicia de Platón visto en el *Mito de los metales del hombre* (*Vid. supra*). El comentario de Popper respecto a este pasaje, sus antecedentes (Platón, *Gorgias*: 48b y sig.) y el posterior desarrollo a lo largo de *La República*, resulta aplicable a la actitud *historicista* y *esencialista* con la que también Liddell plantea la justicia en los modernos proyectos democráticos:

Ambos presentan la teoría bajo una forma historicista, es decir, como una historia del origen de la Justicia. Ambos la presentan como si sus premisas lógicas tuvieran que ser, necesariamente, egoístas y aun nihilistas, es decir, como si la concepción proteccionista del Estado sólo fuera sostenida por aquellos a quienes les *agradaría* cometer injusticias, pero que son demasiado débiles para ello y que, *por lo tanto*, exigen que los fuertes tampoco puedan hacerlo: lo cual dista de ser justo, ciertamente, puesto que la única premisa necesaria de la teoría es la exigencia de que el delito o la injusticia sean suprimidos. (Popper, 2006: 131).

Con sus obras Liddell dibuja un panorama caricaturesco (el del *lumpen* y del a priori *apocalíptico* de la “mayoría”) como premisa lógica para *persuadir* al receptor contra el Estado moderno con proyecto democrático, *proteccionista* e *igualitario*, con lo que «nuestros sentimientos humanitarios, nuestra indignación moral son utilizados para convertirnos en enemigos irreconciliables del *proteccionismo*» (*Ibíd.* p. 133). En última instancia, todas estas prerrogativas *esencialistas* pregonadas por el *líder* liddelliano, al igual que las del Rey Filósofo de Platón, resultan imprescindibles para la *estabilidad de módulo marginal*, atendiendo a la *esencia* de la Justicia por la que «la justicia es útil para el poderío, la salud y estabilidad del Estado, argumento éste cuyo único mérito es parecerse demasiado a la moderna definición totalitaria: es justo todo lo que es útil para el poderío de mi nación, de mi clase o de mi partido» (*Ibíd.* p. 134), o del *módulo marginal* con sus particularidades específicas.

Atendiendo a esta *deshonestidad intelectual* y a la profunda influencia del platonismo en Liddell, aporta claridad cruzar la confesión de Liddell sobre los objetivos de *MNPLEDNWYE* con otros propósitos de Critias (460-403 a.c.), tío de Platón y Jefe de

los Treinta Tiranos que estableció un régimen de sangre después de la guerra del Peloponeso en Atenas, y del propio Platón en *La República*:

Y entonces vino, al parecer, un sabio astuto,
el inventor del miedo a los dioses [...]
Ideó un cuento, una doctrina en extremo seductora,
disimulando la verdad tras velos de sabiduría.
Habló de la morada de dioses terribles,
allá arriba, en bóvedas giratorias, donde ruge el trueno
y los aterradores destellos del rayo ciegan la vista [...]
Así ató a los hombres con las ligaduras del temor,
y rodeándoles de dioses en hermosas moradas,
los fascinó con su hechizo y los intimidó,
transformando la ilegalidad en ley y orden. (Diels, 1960: Critias, Fr. 5).

Los «dioses terribles» de Critias es lo que Platón definirá como la *mentira noble* (Platón, *La República*: 414b), que en Liddell aparece como el *axioma apocalíptico*, con el que se trata de transformar «la ilegalidad» en «ley y orden», según la doctrina de las *esencias*:

–Pero además la verdad debe ser muy estimada. Porque si hace un momento hemos hablado correctamente, y la mentira es en realidad inútil para los dioses, aunque útil para los hombres bajo la forma de un remedio, es evidente que semejante remedio debe ser reservado a los médicos, mientras que los profanos no deben tocarlos.
–Es evidente.
–Si es adecuado que algunos hombres mientan, éstos serán los que gobiernan el Estado, y que frente a sus enemigos o frente a los ciudadanos mientan para beneficio del Estado; a todos los demás les estará vedado. (Platón, *La República*: 389a y b).

Esta reflexión resuena con el final de *Once upon...* cuando NATACHA y REBECA, que junto a los hermanos COPPERLATE e HIPÓLITO de *Hysterica Passio*, por su corta edad encarnan el *ideal* del *Yo marginal* expresado en *MNPLEDNWYE*, «un hombre en el que todos los vicios, debilidad, perversiones y maldades sean perfectos» (Liddell, 2003c: 88) al carecer de influencias externas, personajes que representan el «sueño» de Liddell:

estos hombres serían perfectos, y su falsedad sería perfecta, y ante ellos toda esa gente a la que odio y que me odia se llenaría la boca de cenizas funerarias y se lanzarían contra sus propias sombras y les rechinarían los dientes. Yo sueño con esta fábrica de hombres, una fábrica imprudente que reparte lanzas entre las almas, que desata los terrores, que paraliza la reflexión. (*Ibid.* p. 89).

E.g. en el momento de gloria en el que la *líder* NATACHA predica su *filosofía oracular* ante una multitud de niños para ganar adeptos mediante la *persuasión* del *esencialismo* y el *axioma apocalíptico* como instrumento para lograr la Verdad, (discurso que luego se repetirá en todos los futuros *monólogos discursivos* de ANGÉLICA MONSTRUO), REBECA, el *lacayo*, consciente de la *insostenibilidad* de su proyecto, se pregunta el porqué de tanta mentira en un arrebato de *honestidad*. Ante ello NATACHA actúa como

Platón y Critias estipulan que debe hacerlo un *líder*, tomando en seria consideración la vigilancia de los miembros del Estado y su posible erradicación en el caso de no cumplir las directrices del Estado, en este caso *módulo marginal*:

NATACHA.—Y ahora marchaos a casa y aprended el nombre de todas las cosas, porque en los nombres se encuentra el significado del mundo. Los nombres de las cosas son necesarios para soportarnos a nosotros mismos, ¡Porque nos odiamos a nosotros mismos! Eso es lo que han conseguido los usurpadores, eso, ¡Que nos odiamos a nosotros mismos! Os lo ruego, aprended el nombre de todas las cosas porque inventareis lo indecible. Y sólo en lo indecible encontraréis la verdad. Y sobre todo no os equivoquéis de nombres, no os equivoquéis o estaréis condenados para siempre.

REBECA.— Pensad en Simón, no dejéis de pensar en Simón. Estoy cansada. Muy cansada. ¿Por qué mentimos tanto?

NATACHA.— He de apresurarme. Rebeca es débil, más débil de lo que yo pensaba. Deprisa, deprisa. No hay tiempo que perder. (Liddell, 2004a: 129).

Otro arrebato de aparente *honestidad intelectual* se halla en *MNPLEDNWYE*. La propia autora muestra sus objetivos, «en el fondo, los fracasados, quisiéramos pensar por nosotros mismos y manipular con nuestras bellas obras los sentimientos de la gente. Crear un mundo nuevo.» (Liddell, 2003c: 56), ese mundo nuevo del que sólo los Sabios, el Artista Político, el *líder* liddelliano es capaz de ver frente a la ceguera de la “mayoría”, «la “roña” [...] incapaz de reconocer lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno [...] y se excitan como jabalíes delante del televisor y delante de sus hijos gordos y cabezones» (*Ibíd.* p. 63-4). Estas confesiones son seguidas en ambas obras por una exaltación del conflicto que abrió la pieza. En *Once upon...* los representantes del *entorno* culminan la pieza aportando testimonios de su degradación, degradación que los *marginales* hubieran desvelado con su automartirio de *héroes*, mostrando al fin para todos la *Ley natural* que el ser humano trataba de ocultar:

PROFESOR KUBELKA.— Lo que hicieron no me sorprendió, en absoluto, eran demasiado inteligentes. ¡Oh Dios!, quiero ser como antes, antes de Natacha. Antes, antes, antes... Ahora necesito a las niñas, a todas las niñas, cerca de mí. Es un deseo insoportable.

DOCTOR TAYARA.— Después de lo que sucedió abandoné el hospital, abandoné mi profesión. No me sentía capaz de seguir fingiendo que ayudaba a la gente a ser feliz. ¿Qué mierda es eso de la felicidad? (2004a: 129).

Idéntica conclusión se saca al final de la confesión de Nubila:

Pero nada puede satisfacer los deseos de toda esa gente a la que odio y que me odia.

CADA TRES DÍAS MUERE UN CICLISTA [...] LA PASIÓN NO DESCANSA. (Liddell, 2003c: 101).

Si bien, en sus obras, Liddell muestra el rostro de las intenciones de su *estrategia*, su aparente declaración de sinceridad es usada para rechazar cualquier refutación crítica que deja al espectador

en una situación de impotencia no sólo en el campo de la comunicación teatral (eso es lo propio del teatro), sino también en el de la comunicación interpersonal, puesto que el discurso inmoral del personaje monologante impone al individuo lector o espectador, mediante técnicas perversas, adoptar puntos de vista que no puede asumir (hemos mostrado en otra parte cómo el encadenamiento de los silogismos “tramposos”, que establecen una competencia entre la lógica y la mora de los receptores no ficcionales, lleva a conclusiones insoportables por su parte, constituyendo lo que hemos llamado “violación moral”. (Garnier, 2012e: 285).

Con ello se establece lo que Popper denomina *dogmatismo invulnerable*. Al exponer el *método* usado en un alarde de autocritica, fortalece los *motivos* que le llevaron a ello: la degradación del *entorno*, el *axioma apocalíptico* que define la totalidad de la *sociedad*.

V. 4.3. LA FILOSOFÍA DEL GÁNSTER

De acuerdo con el diagnóstico neuro-psicológico de Goldberg, Popper apunta que el «sueño de unidad, belleza y perfección, este esteticismo», [recuérdese la reivindicación radical de Haendel o uno de los perrillos de Tiziano «para volvernos más nobles, más bellos, políticamente bellos, políticamente nobles» (Liddell, 2003c: 43)], «es el producto a la par que el síntoma del perdido espíritu grupal del tribalismo [...] Si soñamos con retornar a nuestra infancia, [...] si eludimos el deber de nuestra cruz, la cruz del humanitarismo, de la razón, de la responsabilidad [...] Siempre nos quedará la posibilidad de regresar a las bestias.» (Popper, 2006: 215-16)

Como se viene deduciendo, la obra de Liddell es fruto del «sufrimiento por la *tensión* de la civilización» por lo que su respuesta *idealista* conlleva el diagnóstico de Popper. Siguiendo las propuestas de Kierkegaard, «Quien no quiere hundirse en la miseria de la finitud ha de lanzarse necesariamente y en el sentido más profundo sobre la infinitud» (Kierkegaard, 1982: 187), filosofía del kamikaze.

Para Liddell, los locos y los asesinos encarnan el adalid de su proyecto, la aspiración de su particular sentido del *humanitarismo* entendido como *proselitismo* de la *infinitud*. Todos sus protagonistas de ficción son asesinos. A la vez, la propia autora en escena, bajo el *TDT* de ANGÉLICA MONSTRUO, defenderá la figura del asesino como herramienta imprescindible para la “regeneración” que su *filosofía oracular* contempla para la sociedad. «Es necesaria la figura del asesino, es necesario amenazar la existencia de los hombres para que los hombres tengan ganas de vivir» (Liddell, 2003c: 55), afirmará en *MNPLEDNWYE*, cita que de modo más amplio servirá de cabecera del *Cuaderno de la crueldad* de su web. Únicamente atendiendo al sentido de sus personajes de ficción y al

despliegue de su *filosofía* en el *Ars Poetica* que supone *MNPLEDNWYE*, se aclara la amplitud significativa de la decisión y proselitismo a la no procreación que Liddell propone en *Lesiones...* A este argumento se debe añadir la reivindicación de los enfermos mentales como Profetas, ante quienes la propia autora se siente «indigna de sentarme frente a vosotros» (Liddell, 2003c: 74), además de colocarlos en igualdad de víctimas y victimarios a la manera “democrática” de Canale (*Vid. supra*) ya que si «violaron y asesinaron a muchas niñas» más tarde «aparecieron muertos, como las niñas, en el río o en las vías del tren, como los perros» (Liddell, 2003c: 73). En definitiva, bajo una *persuasión* estética y filosófica, la respuesta de Liddell frente a la *tensión* de la *sociedad* es clara: regresar a las bestias.

En *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, su siguiente estreno tras *Lesiones...* una vez afianzada su *estrategia artística*, el *líder* protagonista afirmará a modo de sinopsis: «Algún día la tierra no soportará los excesos de los hombres. / Y los animales volverán a gobernar. Y el arte desaparecerá junto a la pobreza y a la riqueza, puesto que los animales son bellos y buenos por sí mismos» (Liddell, 2003f: 340).

Hablando de su estancia en México, el país con mayor índice de delincuencia con violencia del mundo según la ONU⁶⁷, Liddell afirma en una entrevista:

Allí te sientes más pegado a la tierra y vives con otra intensidad, pero a costa de una pobreza y de una violencia generalizadas, o quizá gracias a eso. Aquí, en cambio, vivimos sin pasiones ni excesos, llevamos una vida calculada. Tanta estabilidad produce afectos mediocres. Mi psiquiatra me dice: “No te avergüences de pedir lo mejor: amor, eternidad y belleza”. Nos hemos acostumbrado a lo ínfimo, a escoger siempre el camino fácil. [...] cuando veo un sitio sin rastro de presencia humana, el misterio se hace más evidente. El hombre destruye el misterio [...] Soy antisocial, casi sociópata. De haber nacido en Estados Unidos, habría entrado a tiros en un supermercado. (Vallejo, *El País*, 17/10/2009).

Liddell se vincula con el otro pilar del *idealismo* y cuyos frutos políticos hablan por sí solos en los regímenes totalitarios del s. XX: Hegel, de quien a través de sus epígonos existencialistas (*Vid. infra.*) recibirá la misma herencia que la *vanguardia histórica* (*vid. supra. Factores estéticos*):

En tiempo de paz la vida civil alcanza una mayor amplitud, cada esfera se diferencia nítidamente de las demás dentro de su cerco y por fin, todos los hombres se estancan. Desde los púlpitos mucho es lo que se predica acerca de la inseguridad, vanidad e inestabilidad de las cosas temporales pero, eso no obstante, todos creen que ellos, por lo menos, se las arreglarán para conservar la propiedad de sus bienes. Es necesario admitir que la propiedad y la vida son

⁶⁷ Periódico *El Siglo de Durango*, 24/04/2008, p. 4A. México: Cía. Editora de La Laguna, S.A.

accidentales. ¡Hagamos que la inseguridad llegue finalmente bajo la forma de húsares armados de sables resplandecientes y nos muestre su grave actividad! (Hegel, 1929⁶⁸: 464),

lo que en la *vanguardia histórica* tendría su equivalencia en otro de los referentes de Liddell, Artaud, quien pregonaría que «está bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida» (Artaud, 1978: 12). Este “regresar a las bestias” es poetizado por la *vanguardia* como una *gnosis* de lo “inefable”: «Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de vida» (*Ibíd.* p. 139). Retomando de nuevo los *factores biográficos y sociales*, la obra de Liddell le supondría una contra-reacción a la reacción de su educación católica que en tiempos del Papa Pablo VI reaccionó abiertamente contra «la humanidad, que se deprime en un crudo pesimismo declarando fatales, incurables y acaso también deseables como manifestaciones de libertad y de autenticidad, los propios vicios, las propias debilidades, las propias enfermedades morales» (Pablo VI, 1964: 24) que para Liddell, como se ha visto en el epígrafe anterior, constituyen la *naturaleza* humana.

En *El Año de Ricardo*, si bien juega a interpretar a un dictador, éste realiza declaraciones de idéntica filosofía a la manifestada por la propia Liddell tanto en entrevistas ya aludidas, como en su primera obra discursiva, *MNPLEDNWYE*:

Aunque parezca increíble,
durante la guerra el hombre tiene mucho más tiempo para reflexionar
y para dudar de sí mismo.
Ya lo veis, ya lo veis.
En el fondo soy un filántropo.
Estoy obsesionado con la bondad.
Deseo que cada uno se encuentre a sí mismo.
Que escapen de sus emociones anémicas,
de sus ridículas vidas cotidianas.
Por un instante sublimes.
¡El soldado solo encuentra libertad en la batalla! (Liddell, 2007a: 72).

A esta manera de confrontar la realidad, Popper la denominó con el concepto ya utilizado a lo largo de esta tesis doctoral de *filosofía del gánster* (Popper, 2006: 291-3), otra de las características propias del *idealismo historicista* compartido por Liddell. Bajo el símbolo de los asesinos, la autora ensalza al hampa, ya que tanto la élite artística, como el hampa y el marginado social (enfermos mentales, físicos...), suelen

⁶⁸ *Apud* Popper, 2006: 291.

ser apartados. Como apunta Hanna Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, esta tendencia proviene del inicio de las Naciones-Estado: «La inquietante alianza entre el populacho y la élite y la curiosa coincidencia de sus aspiraciones tuvieron su origen en el hecho de que estos estratos habían sido los primeros en ser eliminados de la estructura de la Nación-Estado y del marco de la sociedad de clases.» (Arendt, 2006: 469-70)

Como se vio en los *factores estéticos*, Liddell comparte con la *vanguardia histórica* «un sistema de motivos desolador» que «se expresaría a través de estrategias artísticas que ya asumían la destrucción, como eje fundamental de su génesis, en su propio sistema de construcción» (Berenguer, 2012: 3). Así mismo, para ejecutar esta destrucción, el vanguardista requerirá de un *líder* ya que

Su, confesado o no, espíritu de élite les permite renovar las teorías criminales de los individuos excepcionales que Dostoievski planteó en el espíritu desolado y violento de Raskolnikof el asesino de Crimen y castigo. La teoría del líder, del superhombre, y de la élite del “partido”, así como la negación de la moral solidaria y fraterna, es moneda corriente entre los grupos vanguardistas más estrepitosos. (*Ibid.*)

papel que Liddell proyectará en los locos y los asesinos: «experimento una franca simpatía por los suicidas y los asesinos porque en sus manos se encuentra la desaparición de la especie» (*Apud Vidal*, 2010: 330). El siguiente extracto pertenece al blog de fotos de Angélica Liddell:

21 de febrero (2013)

Del mismo modo que hay suicidas sin suicidio
existen asesinos sin crímenes.
Soy una asesina sin crímenes y una suicida sin suicidio.
Fabrico mi propia cárcel y mi propio manicomio para dar rienda a mis deseos.
Para que otros miren mis deseos.
Así voy sobreviviendo.
No soporto que nadie me diga lo que debo o no debo sentir.
Todos esos pelmas ya están fuera de mi vida.
Ya tengo bastante con fabricar cárceles y manicomios.
Ya tengo bastante con decidir si quiero estar viva o muerta, un día más.
Ya tengo bastante con no salir a disparar a la gente.
No salir a disparar a la gente es un grandísimo esfuerzo.
Hay barrenderos y cajeras de supermercado que me caen realmente mal.
(<http://solamentefotos.blogspot.com.es/>).

En similitud, ampliando el símbolo del “asesino” a la propia formalización artística, para Artaud el Teatro debe ser destructivo para lograr así la *purificación*, razonamiento idéntico a la Política de Platón, es decir, la existencia de la *pureza* y por tanto, de que todo problema del *entorno* proviene de la *impureza*, de la *Degradación de los metales*:

El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total, que sólo termina con la muerte o una purificación extrema. Asimismo el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. [...] puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano, la acción del teatro como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera. (Artaud, 1978: 36).

Si Artaud exalta la muerte aplicando la *filosofía del gánster* como método para lograr la *pureza*, lo que para él supondría el fin de la problemática del *entorno* –más exactamente el fin de la *tensión*–, Liddell lo sigue con sus obras y entrevistas: «Me aterra cuando la materia masacra el espíritu [...] Cuando el mundo se convierta en algo injusto, la belleza viene a hacer justicia, es una de las formas de justicia» (Entrevista a Liddell. Galhós, 2009), de ahí que para la *purificación* del *entorno* proponga la *filosofía del gánster*, doctrina que Liddell define en su justo término: «De la filosofía me interesa que se plantean cuestiones amorales para alcanzar conclusiones morales. Ese ha sido uno de mis principales objetivos y he intentado ser muy radical para generar un auténtico conflicto en el espectador» (Lucas, *El Mundo*, 03/02/2008), lo que le conduce a una apología de la muerte: «Una decepción con el mundo de los vivos me hace acercarme al mundo de los muertos» (*Ibíd.*).



De otra de sus influencias literarias destacará: «A Thomas Bernhard lo amo. Su dureza, su crueldad, su modo de estar en el mundo, auténtico, autodestructivo...» (*Ibíd.*).

También los *factores históricos* emparentarán a Liddell con la *vanguardia*:

De nuevo, en nuestros días, los sistemas establecidos están atravesando una circunstancia que recuerda periodos históricos anteriores. Parece como si “el ciclo del agravio” se repitiera con insistencia a través de los años de la Contemporaneidad. Eso es cierto, como también lo es que esos ciclos son cada vez más cortos y tienden a coincidir con el desarrollo espectacular de la población en Occidente, su inserción en el sistema productivo, el desarrollo de la educación y el acceso a la información. Es decir al desarrollo del YO contemporáneo. (Berenguer, 2012: 3).

De acuerdo con esto, la propia Liddell declara:

Algo esencial ha fracasado en la transición a la democracia en España. Se ha rendido al capitalismo salvaje y la sociedad se ha vuelto complaciente, obsesionada con los escaparates y la cultura del entretenimiento. Por eso me interesan los suburbios, lejos de las cúpulas dirigentes, donde se trata de impulsar nuevas reconfiguraciones de lo social. Donde la forma es beligerante. (Javier Montero, 2008: 68-9).

¿Qué son para Liddell esas «nuevas reconfiguraciones de lo social»? Como se ha ido viendo, éstas son las *esencias* que no pertenecen a este mundo, lo “inefable” que sólo unos Sabios escogidos conocen. Sin embargo, al igual que para Platón, las *esencias* en Liddell no se quedan en el plano *metafísico*, sino que justifican todo un *sistema* de *motivos* y *estrategias*, también político, que requiere la destrucción del *entorno*. Desde aquí se amplía el sentido de la explicación que Garnier propone respecto al uso violento del cuerpo en Liddell:

En s’affranchissant partiellement du médium dramatique habituel, et en utilisant essentiellement un matériau « vrai », celui de son corps, Angélica Liddell déclenche avant toute chose la sensibilité immédiate du récepteur, et provoque – force, même – sa mémoire sensorielle, au détriment de sa réception critique rationnelle. De sorte que le lieu même de la représentation, là où « se joue » la poétique d’Angelica Liddell, c’est avant tout l’espace de réception mentale du spectateur lui-même. Seul lieu, in fine, de vérité. (Garnier, 2012d).

La *persuasión* es lograda mediante lo violento, ya sea gracias a la trama, como en *El tríptico de la Aflicción* o al propio cuerpo de la autora como en *Lesiones...* y obras posteriores. Con ello sumerge al receptor en la irracionalidad, desde donde se puede plantear el *esencialismo* como la Verdad *natural* y por tanto blindada a toda crítica racional, algo que Liddell consigue incluso con la crítica académica, como también se ha visto en Canale, quien comparte esa *idea* de “vérité” mediante el *vehículo* de lo *irracional*. Así, prosigue Garnier,

Car le mensonge du théâtre a pour seul objectif de témoigner de la vérité, bien plus que de la réalité. La vérité est de l’ordre du discours, et suppose un jugement sur le réel. Telle est la responsabilité du spectateur de théâtre, et plus encore du théâtre-performance : construire un jugement, (re ?)découvrir sa vérité.
Si la philosophie se pose la question des conditions d’accès à la vérité, l’art d’Angélica Liddell propose de toute évidence un moyen direct et matériel pour l’atteindre : la réalité de sa chair. (*Ibid.*).

Precisamente, como plantea Popper, en el mismo planteamiento de pensar la filosofía en términos *esencialistas* (Verdad, Bien, lo Bello...) se encuentra el *salto* y la justificación de la *violencia* en aras de esa Verdad, lo que Liddell aplica al teatro en línea con la *vanguardia histórica*.

De dicha violencia se abre otra semejanza, ya que «La ruptura vanguardista entraña provocación, pero no nos engañemos, su objetivo no es provocar sino romper el sistema establecido» (Berenguer, 2012: 8). La *vanguardia* trasmuta cualquier valor positivo/constructivo, en negativo/destructivo, al igual que en *MNPLEDNWYE* Liddell relaciona el Amor con la agresión o la masturbación, en *Lesiones...* (y en las obras posteriores reunidas bajo el título *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*) la denuncia social se trasmuta en la aniquilación social, aportando coherencia a la *hipótesis* de la *disfunción ejecutiva del marginal*:

Soy cruel pero no lo suficiente. Me gustaría encontrar un insulto profundísimo, el insulto perfecto para la chusma, los artistas, la gente culta, el insulto perfecto para los ignorantes, el insulto perfecto para los españoles y las preñadas, para toda esa gente a la que odio y que me odia, me gustaría insultar sin descanso, expulsar pedazos de pulmón de tanto insultar, insultar a gritos, desesperadamente, lo que más deseo es encontrar ese insulto perfecto, doloroso, incontestable, aniquilador. (Liddell, 2003c: 70).

Cualquier debate moral es expuesto como inútil, quedando el ser humano sumido en una *irracionalidad* ratificada por la *Ley natural*. Según el *credo* vanguardista, el *Yo transindividual* en tanto que promotor y arquitecto del *entorno*, queda sumido en un *Yo Individual irracional* como única medida del *entorno social*. Al igual que se expone en todas las creaciones de Liddell, la comunicación *racional* se torna imposible, herencia de la *reacción irracionalista* contra el lenguaje que tiene su inicio en el Romanticismo. Como señala Sánchez Trigueros,

Nietzsche diagnóstico la crisis y el estado de desafección hacia el lenguaje: «Por fin, y precisamente ahora, los hombres empiezan a darse cuenta del enorme error que han propagado con su fe en el lenguaje». Mallarmé trataba de encontrar una palabra nueva, «étranger à la langue»; de ahí, por ejemplo, su encuentro con la música, con la danza («poema liberado de todas las herramientas del escriba», «la forma teatral, por excelencia, de la poesía») y con el silencio del mimo, cuya gestualidad articulada y vicaria años más tarde Artaud desechará, al tiempo que, avanzando en esa línea, define el teatro como «poésie de l'espace indépendant du langage articulé». Y Valéry, en el mismo sentido, considera el arte de la danza como el arte esencia e ideal: «una poesía general de la acción de los seres vivos». Y, volviendo al lenguaje, Beckett, más cercano a nosotros, insistirá en que es «un velo que ha de rasgarse, para descubrir las cosas –o la nada– oculta tras él». (2008: 27-28).

Liddell recoge esta «vertiente anti-lingüística» (*Ibíd.* p. 29), tanto en su vertiente filosófica, como en sus *factores estéticos*, para presentarla además como una *Ley*

natural con la que, parafraseando a Popper, se regresa a las bestias: «Ante la inmundicia de los deseos humanos se tambalea cualquier tipo de orden social. Por tanto, beber, comer, fornicar y dormir. Excepto eso, todo es vanidad» (Liddell, 2007g: 231).

Otro rasgo común con la *vanguardia histórica* es el deseo de *recepción* violenta de su obra, o más concretamente, la manifestación de ese deseo. «Entre 1909 y 1910, Marinetti organiza *Serate*, reuniones futuristas donde se leen proclamas y poemas ante un público que les recibe, con frecuencia, hostilmente. El rechazo del público se convierte, de hecho, en un factor positivo que demuestra la validez del "mensaje" y desarrolla "la voluptad de ser abucheado"» (Cirlot, 1993: 82). En *MNPLEDNWYE* ANGÉLICA MONSTRUO pedirá:

Yo no quiero el desprecio.
Yo quiero una silla.
Quiero que me lancen una silla al escenario, una silla robusta, pesada, una buena silla, una que haga daño [...] que me descalabre, no quiero el desprecio, quiero la furia, la ira [...] una silla de la que hable el mundo entero y las revistas especializadas (Liddell, 2003c: 50-1).

Pero frente a este deseo de ser abucheado, el *vanguardista* busca el reconocimiento por el mismo *entorno* al que se rechaza, *el éxito del Yo en tanto que Yo*, el estatuto de *genio*:

Situándose fuera del marco adecuado, el artista no es un personaje ilegítimo en el nuevo orden burgués, aunque sea considerado una persona marginal cuyo cometido social sea precisamente su función visionaria y reveladora (en la tradición del oráculo) de nuevas fronteras y contradicciones (de aquí el estatuto diferente del artista como "genio"). [...] Desde un punto de vista preservador de valores establecidos y fácticos, se perpetúa hasta hoy un concepto fundamental basado en el estatuto de "genio", ya señalado: la consagración del artista. El arte –como los artistas– es el producto de una élite para una élite. (Berenguer, 2012: 23-4).

Con este tipo de argumentos, se blindo el *idealista* con un *dogmatismo invulnerable* ante cualquier debate crítico, achacándolo a la incapacidad de la mayoría para sondear la Sabiduría (*e.g. vid. supra*) que deviene en producto de élite, rasgo característico de los sistemas dogmáticos y esotéricos (Popper, 2006: 683).

Retomando el deseo del vanguardista por adquirir el estatuto de *genio*, este también conlleva como «la experiencia de las vanguardias más primitivas aguzó el olfato del mercado de valores artísticos y se concedió capacidad decisiva a ciertos críticos capaces de detectar el genio por descubrir.» (Berenguer, 2012: 24). Resulta coherente que el mismo país que vio nacer las *vanguardias históricas*, otorgue un gran éxito a Liddell en donde «*La casa de la fuerza* tenía una media de diez a quince minutos de

aplausos» (Perales, *El Cultural*, 13/05/2011) algo que se ha prolongado en años sucesivos (Solis, *Libération*, 2011-12). Vincent Baudriller, codirector del Festival de Avignon, declara en una entrevista que la irrupción de Liddell

Fue un choque enorme. Público y directores de todo el mundo han descubierto en Avignon a Angélica Liddell como una artista muy potente con *El año de Ricardo* y *La casa de la fuerza*, que se estrenó en un antiguo claustro del siglo XIV. Es una artista total, autora, directora, actriz, que ha trabajado muy bien entre esas dos dimensiones: el dolor y la violencia íntima frente a la dimensión del mundo y del poder. Las obras de Angélica son un ejemplo perfecto de musicalidad. Su narración es lineal, pero cuenta con momentos muy lentos, de contemplación y con otros momentos de acción, de violencia muy física y muy concreta sobre la escena. (Santafé, 2010).

De igual manera, en 2012 la Université de Toulouse Le Mirail, en colaboración con el Instituto Cervantes, le dedicaron una jornada de estudios titulada *Le jeu du spectateur dans le théâtre d'Angélica Liddell*. En la actualidad, el éxito de Liddell se expande por todos los festivales europeos⁶⁹.

Atendiendo a la interconectividad entre todas las manifestaciones humanas, Berenguer vincula las *estrategias artísticas* de los *vanguardistas* con el resto de *estrategias* que constituyeron el s. XX y que continúan influyendo en el s. XXI:

Un siglo contaminado por la desolación que genera Guerras Mundiales, Guerras Frías, causas nacionalistas y sociales desde donde se expande el terror: la desolación terminará demoliendo las bases de toda connivencia a la hora de buscar soluciones a los conflictos del entorno. La acción concertada del grupo humano (que constituye la esencia de su éxito como especie) parece imposible, al menos en el contexto de esos lustros en los que los amaneceres radiantes del futuro, ideado por un superhombre inspirado, han justificado las actitudes destructivas que definen la trayectoria global del pasado siglo. Las estrategias del s. XX, como he dicho, se continúan en el presente, y lo seguirán haciendo mientras se perpetúe el mismo modelo de estrategias en la sociedad humana, así en la política como en el arte. (Berenguer, 2012: 8).

En Liddell se evidencia la perpetuación de idéntica *estrategia* destructora a la del s. XX, rechazando cualquier acción concertada del grupo humano para buscar soluciones a los conflictos del *entorno*. Por el contrario, se insiste en dibujar una y otra vez un panorama desolador que permita evadirse de cualquier *responsabilidad* individual.

Fruto de ello es la *idealización* del *monstruo* en toda la obra liddelliana, al haber asumido éste, en toda plenitud, la *naturaleza irresponsable* ante cualquier intento de acuerdo racional de convivencia. En tanto que respuesta *significativa*, toda *disidencia* agresiva por parte de los protagonistas liddellianos tiene como fin evadirse de la *responsabilidad* individual, tanto de su *perspectiva vital*, como de la problemática de un

⁶⁹ Ver Calendario de Atra Bilis en: <http://miputocalendario.blogspot.com.es/>

entorno del que, en última instancia, nunca pueden aislarse. De ahí que su deseo de aislamiento se quede únicamente en *marginación*. El *líder* marginal y sus seguidores se engañan, o engañan a otros con teorías como la de *monismo ingenuo* (la reducción de normas a hechos) y el *idealismo esencialista* que les permite hacer proselitismo del *axioma apocalíptico*. Además de por los *motivos intrínsecos* (*vid. supra*) –o, en el caso de personaje *marginal* con *disfunción ejecutiva*, también como consecuencia de ellos–, el origen de este *axioma*

está en nuestro temor de aceptar que caiga exclusivamente sobre nosotros toda la responsabilidad de nuestras decisiones éticas, sin ninguna posibilidad de transferencias a Dios, a la naturaleza, a la sociedad o a la historia. Todas esas teorías éticas tratan desesperadamente de encontrar a alguien, o quizá algún argumento, que nos libre de esa carga. Pero no podemos eludir tal responsabilidad; cualquiera sea la autoridad que aceptemos, seremos nosotros quienes aceptemos; si nos negamos a comprender esa verdad tan simple, sólo estaremos tratando de engañarnos a nosotros mismos. (Popper, 2006: 89).

V. 4.4. LA HERENCIA IDEALISTA EN LIDDELL

En este apartado se concretará la influencia de Platón en Liddell, así como sus posteriores corrientes *idealistas*, especialmente la *dialéctica* e *historicista* de Hegel, de la cual se surtirán los filósofos existencialistas del s. XX. Ésta llega filtrada a Liddell por el pensamiento de Kierkegaard y Heidegger, pensadores sobre quienes sustenta su *estrategia artística*, como explica ella misma en su artículo *Abraham y el sacrificio poético* (Liddell, 2008d).

Resulta especialmente clarificador la extrapolación del análisis de Adorno respecto a Kierkegaard. Al igual que el danés, Liddell contribuye a «un proceso del pensamiento que finalmente rompe el pensamiento en cuanto pensamiento finito de la criatura finita y reserva la verdad a lo que no puede ser pensado y contradice absolutamente el pensamiento» (Adorno, 2006: 227), dejando al ser humano en la jungla de la *irracionalidad* o, en el mejor de los casos, en el *ensimismamiento*. Mientras el *héroe trágico* se sacrifica por un objetivo *nominalista* y *moral* –en tanto que atañe al *entorno* y su organización y se puede poner en práctica dentro del mismo con el fin de mejorar dicho *entorno*–, el *líder* liddelliano se sacrifica por un supuesto *infinito* o *inefable*, absolutamente ajeno a lo general. Por tanto, busca identificarse con el *caballero de la fe* (Kierkegaard, 1997: 65-68) de *Temor y Temblor*, una de las obras fundamentales para

Liddell (Javier Montero, 2008: 68) y de donde tomará el título para *Anfaegtelse* (2011a).

En palabras de Kierkegaard

mientras el héroe trágico alcanza la grandeza, gracias a su virtud moral, Abraham accede a ella por una virtud estrictamente personal. «Amará el padre a su hijo» es el mandato ético más importante que conoce Abraham. Pero no se trata aquí de lo ético en el sentido de la moralidad. Si lo general se encontrase realmente presente, estaría dentro de Isaac, en sus mismas vísceras, por decirlo de algún modo, y llegado el instante crítico habría gritado por medio de la boca del hijo: «¡No lo hagas! ¡Mira que lo arruinas todo!» Entonces, ¿por qué lo hace Abraham? Lo hace por amor a Dios y, por lo tanto, del mismo modo, por amor a sí mismo. [...] El héroe trágico no establece una relación privada con la divinidad, sino que para él lo ético es lo divino; por eso lo paradójico de su situación puede referirse por mediación a lo general. (Kierkegaard, 1997: 50).

Si se puede afirmar que ninguno de los personajes de ficción de Liddell, excepto SENDEROVICH, se plantea el «amor a Dios» como *motivo* de su conducta, el *líder* liddelliano –ficticio o alter-ego– en última instancia ofrece su *sacrificio* por amor a sí mismo. Este *ensimismamiento* del *caballero de la fe* en conflicto con su necesidad de interaccionar con el *entorno* –aunque sea en *disidencia*–, lo conduce a la contradicción que Kierkegaard denomina *anfaegtelse*, angustia. –Sobre la necesidad de inhibir la *angustia* para un normal funcionamiento del *lóbulo frontal* y las consecuencias de esta disfunción *Vid.* el apartado de la Disfunción Ejecutiva correspondiente a Goldberg, 2008: 193 y *sig.*–

Con Abraham no hay mediación posible, lo que también se puede expresar en los siguientes términos: no puede hablar. Tan pronto como hablo expreso lo general, pero si callo, nadie me puede entender. Tan pronto como Abraham trata de expresarse en lo general habrá de decir que se encuentra en un estado de *Anfaegtelse*, pues no conoce ninguna expresión de lo general que esté por encima de lo general que él ha transgredido.

Por eso Abraham despierta en mí admiración y espanto a la vez. Quien se niega a sí mismo y se sacrifica por su deber, abandona lo finito para asirse a lo infinito, y se siente seguro.

El héroe trágico renuncia a lo cierto por lo que es más cierto, y la mirada de quien le observa puede reposar tranquila en él. Pero quien renuncia a lo general para alcanzar un estadio más elevado —que, naturalmente, ya no [51] puede ser el de lo general— ¿qué está haciendo? ¿Y si —muy bien puede ser posible— se trata únicamente de una *Anfaegtelse*? (Kierkegaard, 1997: 50-1).

Liddell expresa este conflicto tanto en sus obras dramáticas (*e.g. loc. cit.* la «palabra baba») como en artículos, dedicando un artículo completo a la angustia que le produce la contradicción entre la *pureza* de sus *ideas* y la distancia respecto a la *expresión* alcanzada:

La palabra nace afligida, débil, precaria, fatigada, inútil, la palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada. No me siento orgullosa de la palabra, me reviento la cara a golpes cada vez que escribo una palabra. No me siento capaz de salir en defensa de la palabra. Trabajo con la angustia que me produce su fracaso, para mí sólo es válida esa angustia, esa angustia que ruge a causa de un deseo insatisfecho, el profundísimo deseo de contar, es decir, la contradicción entre las ideas concebidas y la materialización de tales ideas. [...] Pero sigo escribiendo, inexplicablemente, roída por el profundísimo deseo de contar,

soportando las aflicciones de la palabra. [...] Cuando el dolor es incompatible con la expresión. (Liddell, 2002d: 132-33).

Sin embargo, este *anfaegtelse* refleja también el rechazo a la interrelación con el *entorno* tal cual es, filtrándolo por un *idealismo* reduccionista que da un paso más respecto al de Platón, en tanto que *ensimismado*. Así, en la propia obra *Anfaegtelse*, cita a Kierkegaard haciendo apología de esta vertiente del *idealismo*: «Uno alcanzará la grandeza porque esperó lo posible y otro porque esperó lo eterno, pero quien esperó lo imposible, ese es el más grande de todos.» (Kierkegaard, 1997: 12) (Liddell, 2011a: 28).

De esta forma, sin entrar expresamente en cuestiones sociopolíticas, Liddell invoca la proposición *idealista* de Kierkegaard, para afirmar que «ya no es posible ninguna amistad con el mundo porque todo decir sí al mundo tal como es eterniza lo malo en él e impide que llegue a ser digno de ser amado» (Adorno, 2006: 232).

Si bien, esta *negación* del “mundo” aparece desde las primeras piezas de los años 90, no será hasta *MNPLEDNWYE*, su obra *paradigmática*, en que Liddell haga explícita la *metafísica* de su *ideología*. E.g. *MNPLEDNWYE* cuando expone en abierto su plan vital y artístico: perseguir el automartirio como *estrategia* de *sublimación* de su *Yo Individual* ante a un *entorno* que rechaza de manera absoluta. A lo largo de la pieza desgrana su deseo por alcanzar bajo este *método* la *gnosis* de lo Bueno y lo Bello, móvil hacia el que desearía focalizar su vida. Una vez terminado este discurso expositivo, en la Segunda Parte desarrolla una pseudo-ficción en la que su alter-ego, NUBILA, habría culminado el automartirio al que Angélica Liddell aspira y que sólo alcanza entrever en lo imaginario, logrando un estado absoluto al que los otros dos personajes, HOMBRE 1 y 2, denominan *Nada*, y que simboliza el culmen de su aspiración *idealista*. Por consiguiente, este sacrificio, a la manera del *caballero de la fe*, se habría realizado por amor a Dios, referido éste, como la *esencia absoluta* que el existencialismo de Heidegger denomina *Nada*, conduciendo así el automartirio a un acto por amor a sí misma.

Todo este móvil *metafísico* requiere lo que Kierkegaard denomina *salto de fe*, «este salto pone a la vez la cualidad, y al ser puesta la cualidad, en el mismo momento tiene lugar el salto en la cualidad; el salto es supuesto por la cualidad y la cualidad por el salto. Esto es para el intelecto un escándalo, *ergo* es un mito» (Kierkegaard, 1982: 49) y Fe entendida como «designa Hegel muy justamente a su manera: la certeza interior que

anticipa la infinitud» (*Ibid.* p. 183), por tanto, situarse en ese *salto de fe* desde el que, como Liddell cita, logra «dejar la ética en suspenso» (Javier Montero, 2008: 68)

La historia de Abraham ilustra una suspensión ideológica de lo ético. No han faltado cerebros agudos e investigadores profundos que hayan descubierto casos análogos. Su sabiduría se nutre de la linda premisa según la cual todo es en el fondo lo mismo. Pero si uno se detiene en una consideración más profunda, dudo mucho que se pueda encontrar en todo el mundo una analogía (a excepción de una posterior que nada demuestra), mientras que queda fuera de cualquier duda que Abraham representa la fe y que ésta encuentra en él su normal expresión; su vida no es sólo la más paradójica que imaginarse pueda, sino que lo es en tal grado que resulta imposible pensarla. Abraham obra en virtud del absurdo, pues absurdo es que él como Particular se halle por encima de lo general. Gracias al absurdo recupera a Isaac. Por eso Abraham no es en ningún momento un héroe trágico, sino una figura muy diferente: o es un asesino o es un creyente. Le falta a Abraham esa instancia intermedia que salva al héroe trágico. Gracias a ella puedo comprender al héroe trágico, pero a Abraham no lo puedo comprender, aun cuando yo —por motivos ajenos a la razón— lo admire más que a nadie en el mundo. (Kierkegaard, 1997: 47).

El propio Kierkegaard ya baraja lo que desde una concepción *racionalista*, con la Ética en acción, supondría este *caballero de la fe*: un asesino o un creyente-profeta o ambos a la vez, como Abraham. Bajo la *mediación* de Kierkegaard se aclara el sentido que para Liddell poseen los asesinos y locos, *i.e.*, *caballeros de la fe*.

Es muy clara la diferencia que existe entre el héroe trágico y Abraham: el héroe trágico no abandona nunca la esfera de lo ético. Para él cualquier expresión de lo ético encuentra su telos en otra expresión más alta de lo ético y reduce la relación ética entre padre e hijo o entre hija y padre a un sentimiento que encuentra su dialéctica en su relación con la idea de moralidad. Y ahí no puede existir, por lo tanto, una suspensión ideológica de la propia ética. El caso de Abraham es muy diferente. A causa de su acto rebasa la esfera de lo ético: su *telos*, más alto, deja en suspenso el ético. (*Ibid.* p. 49).

Sin embargo, si este *salto de fe* del *estadio ético* al *estadio espiritual*, planteado por Kierkegaard, requiere dejar la Ética en suspenso —entendida esta como disciplina que requiere su relación con lo general—, también conlleva consecuencias:

Kierkegaardian violence begins when existence is forced to abandon the ethical stage in order to embark on the religious stage, the domain of belief. But belief no longer sought external justification. Even internally, it combined communication and isolation, and hence violence and passion. That is the origin of the relegation of ethical phenomena to secondary status and the contempt of the ethical foundation of being which has led, through Nietzsche, to the amorality of recent philosophies. (Levinas, 1998: 31).

Diagnóstico el de Levinas que se ajusta escrupulosamente a los analizado en Liddell. Por otro lado, si bien toda metafísica religiosa implica una doctrina moral hacia lo general, el *sistema* de Kierkegaard tiende a eliminarla. Como señaló Adorno:

en Kierkegaard converge por primera vez una secularización sin trabas con aquella mitología que pretende erradicar la secularización. Por certero que pudiese haber sido en sus juicios sobre la cristiandad, sus adversarios más mezquinos reconocían una cosa. Su defensa del cristianismo contra lo que ellos habían hecho de él, abolía el cristianismo. (Adorno, 2006: 227).

Si el cristianismo es una religión que por su propia naturaleza tiende a funcionar por y para la mejora del *entorno*, los supuestos de Kierkegaard darán nacimiento al *existencialismo*. Recogiendo la cuestión del «amor a Dios», el *salto de fe* que recibe Liddell ya viene filtrado por las consecuencias descritas por Adorno, por lo que la divinidad ha dejado paso a la *Nada* definida por Heidegger: «la nada es la negación de la omnitudo del ente, es sencillamente el no ente» (Heidegger, 2003: 25). Para lograr esta *gnosis*, Liddell asumirá el consejo de Heidegger de que «la posibilidad de la negación como acto del entendimiento y, con ello, el entendimiento mismo, dependen en alguna manera de la nada.» (*Ibíd.*). En *MNPLEDNWYE*, más allá del éxito del *Yo Individual* en el *entorno* como «uno de los valores más interesantes que han surgido en España en los últimos tiempos» (*op. cit.*), Liddell situará la *gnosis* de esta *metafísica* como el fin supremo, lo que la colocaría, tras el rechazo *absoluto* al *entorno* que supone esta obra, al nivel de su alter-ego Nubila, y por tanto en un plano jerárquico superior al de la «roña» (*op. cit.*), en las alturas aéreas:

HOMBRE 1: ¿Por qué estás en el aire?
 HOMBRE 2: Porque estoy muerto.
 HOMBRE 1: ¿Por qué?
 HOMBRE 2: No lo sé.
 HOMBRE 1: ¿Cómo quien estás muerto?
 HOMBRE 2: Como ella.
 HOMBRE 1: ¿Cómo quien estás muerto, cómo quien estás muerto?
 HOMBRE 2: Muerto como ella.
 HOMBRE 1: ¿Eres un hombre?
 HOMBRE 2: No, ya no soy un hombre.
 HOMBRE 1: ¿Entonces qué eres?
 HOMBRE 2: Nada. (Liddell, 2003c: 120).

En su intento por mantener la coherencia de esta *negación*, la obra es incluso descartada para su representación. En un artículo posterior se referirá a ella y a la pieza posterior *Lesiones...* como «textos en los cuales la palabra es entendida como acción pura, como único soporte expresivo, sin dependencia de tiempo o lugar» (2005b: 74), tanto en su universo interno como en sus posibilidades de producción.

En su anhelo de trascendencia hacia esta *Nada* y lejos de mantenerse en un distante universo *metafísico*, la filosofía de Heidegger con su *negación total*, exhorta a una confrontación directa con el *entorno*, recogiendo el *anfaegtelse* de Kierkegaard:

¿Hay en la existencia del hombre un temple de ánimo tal que lo coloque inmediatamente ante la nada misma?

En el teatro de Liddell esta búsqueda es tomada al pie de la letra mediante el automartirio de los protagonistas de ficción o de la propia Angélica González Cano en sus obras performativas (*Y tu mejor sangría* en donde llegará a practicar sexo en vivo, *La desobediencia hágase en mi vientre*, *Perro muerto...* y desde ahí todas las posteriores), violentando su cuerpo y su memoria familiar con el fin de afianzar y sublimar su *Yo Individual* de líder frente al *entorno*.

Como justificación de las contradicciones que esta *filosofía oracular* plantea con un *método* que pretende la *negación* total para alcanzar lo *absoluto*, Heidegger asume el *juego dialéctico hegeliano*: «La nada no atrae, sino que, por esencia, rechaza. Pero este rechazo es, como tal, un remitirnos, dejándolo escapar, al ente en total que se hunde.» (*Ibíd.* p. 35). En este tipo de *juegos dialécticos* se cimientan las propuestas antitéticas de Liddell, ya sea mediante «la contradicción entre su elevada misión y su incapacidad para llevarla a cabo» (Liddell, 2003c: 38), su *misología* de tendencia criminal y la férrea defensa de los «pobres» (*Ibíd.* p. 8) o el deseo creador y «ansia de mudez» (Liddell, 2002d: 137) como aislamiento total (Liddell, 2003c: 66), esto último es en lo que según Cornago —en el epílogo de la edición del Premio Nacional de Literatura Dramática 2012 recibido por Liddell—

reside su fuerza teatral, en su capacidad de dar verdad a ese acto paradójico, «inverosímil o absurdo», en su capacidad de afirmarse sobre la negación de lo aparente. Desde esa imposibilidad, desde ese deseo alimentado por una voluntad de muerte, de no querer ser, se presenta esta escritura, escritura dramática por el mismo hecho de tener que ser escritura, escritura para los otros.» (Liddell, 2011a: 140).

Y si la puerta de la *Nada* es el *anfaegtelse*, Heidegger propone al aspirante la línea de acción a seguir: «Más abisal que la simple adecuación de la negación lógica es la crudeza de la contravención y la acritud de la execración. Hay más responsabilidad en el dolor del fracaso y en la inclemencia de la prohibición. Más abrumadora es la aspereza de la privación» (Heidegger, 2003: 46). Por tanto, se requiere una inclinación hacia la muerte, un “hálito temerario” para contradecir a un *pueblo* «medroso» (*Ibíd.* p. 47) que, una vez más en la historia, es tachado de incapaz de entender lo Bueno y lo Bello por degenerarse en «la apacible satisfacción de los tranquilos afanes» (*Ibíd.*) que ofrece la *sociedad del bienestar* de las modernas democracias:

Así se explica que esa angustia radical esté casi siempre reprimida en la existencia. La angustia está ahí: dormita: Su hálito palpita sin cesar a través de la existencia: donde menos, en la del “medroso”; imperceptible en el “sí, sí” y “no, no” del hombre apresurado: más en la de quien es dueño de sí; con toda seguridad, en la del radicalmente *temerario*. Pero esto último se produce sólo cuando hay algo a que ofrecer la vida con objeto de asegurar a la existencia la suprema grandeza. (*Ibíd.*).

De esta forma, se unen a Platón al dogmatizar que «todas las cosas grandes son arriesgadas» (Platón, *La República*, 497d), o en la traducción de Heidegger, muy propia de la Alemania de 1933, «Alles Grosse steht im Sturm»: Todo lo grande está en medio de la tempestad (Heidegger, 2009: 19).

Esta apología de lo temerario (*i.e.*, *filosofía del gánster*), es vuelta a explicar por Liddell sirviéndose del *humanitarismo* para promover lo contrario:

En tiempos de «paz bélica», así lo denomina Heidegger (porque según Heidegger la guerra surge para garantizar la paz), donde la muerte es una cifra, un amasijo de miembros amputados, hacemos resistencia con el YO, con lo único, con nuestro deseo totalmente individual de matar aquello que más amamos, nuestro hijo único, Isaac, nuestro cuerpo, nuestro pensamiento, es decir, hacemos resistencia con el arte, con lo INCOMPREENSIBLE, somos el Abraham particular que transgrede las leyes generales de los hombres. (Liddell 2008d: 25).

Persiguiendo e idealizando la *Nada* como fin supremo de la existencia, Heidegger desarrolla una *filosofía oracular* que, en última instancia, justifica el ataque contra la *sociedad del bienestar* y el *proteccionismo humanitario*, en aras de una sociedad *radicalmente temeraria*, exaltando al individuo con capacidades «de grandeza» bajo el título de *genio creador*:

La angustia del temerario no tolera que se la contraponga a la alegría, ni mucho menos a la apacible satisfacción de los tranquilos afanes. Se halla –más allá de tales contraposiciones– en secreta alianza con la serenidad y dulzura del anhelo creador. (Heidegger, 2003: 47-8).

Al igual que Heidegger, Liddell trabaja para sacar al ciudadano de una situación “medrosa” y llevarlo hacia esa angustia (*anfagtaelse*) que sólo puede surgir de un Estado *radicalmente temerario*. En palabras de Liddell, «Tenemos que recuperar la capacidad inmoral del mito como beligerancia contra el brutal adocenamiento de esta sociedad» (Javier Montero, 2008: 68).

Cfr. Kierkegaard y la *metafísica* de Heidegger con los resultados de la *estructura significativa* en las obras aquí analizadas, con lo que se concluye que la tendencia destructiva en la obra artística de Liddell no persigue la permanencia en la mera metáfora *inefable* sino que su mismo planteamiento conlleva –también cuando no es explícito como en el caso de las piezas de ficción– una aportación a un proyecto político

apocalíptico. Asimismo, se anuncian conclusiones idénticas a estas para sus obras anteriores y posteriores a las aquí tratadas, como se puede deducir de las mismas declaraciones de Liddell desde 2003 hasta la actualidad: «Con mi creación quiero prender fuego al mundo con una astilla» (Agencia Europa Press. 06.11.2007).

En su análisis sobre la *filosofía del gánster* tanto en Hegel como en sus epígonos, Popper define la *idea tribal del héroe*, extrapolable al *líder liddelliano*:

La idea tribal de Héroe, especialmente bajo la forma fascista [...] constituye un ataque directo contra aquellas cosas que para la mayoría de nosotros hacen del heroísmo algo admirable, aquellas que favorecen el curso de la civilización. En efecto, constituyen un ataque contra la idea de la propia vida civilizada, a la que se acusa de superficial y materialista, en razón de la idea de seguridad que con ella va aparejada. ¡Vivir peligrosamente! Es su imperativo; la causa por la cual se sigue este imperativo es de importancia secundaria (Popper, 2007: 290).

Sin afán de llevar este análisis a la profecía, se presenta necesario subrayar el vínculo que este tipo de filosofía mantuvo con el advenimiento de los totalitarismos del s. XX. Si ya se citó a Hegel y sus arengas bélicas vs. la paz en la vida civil, Heidegger hará lo propio conectando su *metafísica* con la “radicalmente temeraria” política de su tiempo, 1933:

La autoafirmación de la Universidad alemana es la voluntad originaria, común, de su esencia. Para nosotros, la Universidad alemana es la escuela superior que, desde la ciencia y mediante la ciencia, acoge, para su educación y disciplina, a los dirigentes y guardianes del destino del pueblo alemán. La voluntad de la esencia de la Universidad alemana es voluntad de ciencia en el sentido de aceptar la misión espiritual histórica del pueblo alemán, pueblo que se conoce a sí mismo en su Estado. Ciencia y destino alemán tienen *sobre todo* que llegar, queriendo su esencia, al poder. Y lo lograrán si, y *sólo* si, nosotros, profesores y alumnos, exponemos, *por un lado*, la ciencia a su más propia necesidad y, *por otro*, nos mantenemos firmes en el destino alemán con todo su apremio. (Heidegger, 2009: 8-9).

En la síntesis de Popper sobre Heidegger se resumen también las tendencias liddellianas:

El miedo, la angustia de la nada, la angustia de la muerte: he ahí las categorías básicas de la Filosofía de la Existencia de Heidegger; de la filosofía de la vida cuyo verdadero significado reside en «haber sido lanzada a la existencia, en dirección hacia la muerte». La existencia humana debe ser interpretada como una «Tormenta de Acero»; la «existencia determinada» de un [293] hombre consiste en «ser un yo apasionadamente libre para morir... en plena angustia y conciencia de sí mismo. (Popper, 292-93).

Otro de los pensadores nihilistas, Jaspers, en tiempos colega de Heidegger en la Universidad de Heidelberg, es también señalado como instigador de la *filosofía del gánster*. Sus proclamas bien pudieran integrarse en *MNPLEDNWYE* y en las obras de Liddell posteriores:

Para Hegel y sus epígonos al igual que Angélica Liddell, la violencia es un fin en sí mismo. Otro lugar donde se observa tal tendencia es su propia web <http://www.angelicaliddell.com/> y los blogs a los que remite. El blog calendario de las funciones de Atra Bilis (<http://miputocalendario.blogspot.com.es/>) viene decorado con los dedos de la creadora sosteniendo un par de fotos de Bonnie Elizabeth Parker, la célebre asesina, ensangrentada después de ser tiroteada:



Finalmente, el comportamiento criminal de los personajes de ficción liddellianos, las tesis violentas de ANGÉLICA MONSTRUO y alter-egos posteriores, la obsesión de Liddell con todo lo criminal y mortuario expresada en artículos y entrevistas, unifica en coherencia el análisis sociopolítico de Popper (*motivos extrínsecos*) con las tesis neuropsicológicas de Goldberg (*motivos intrínsecos*), que apuntarían a una *disfunción ejecutiva* compartida por creadora y creaciones, pudiéndose afirmar que «parece que las personas con ciertas formas congénitas de disfunción cerebral podrían estar particularmente predispuestas a comportamiento violento» (Goldberg, 2008: 199).

V. 4.5. LA WELTANSCHAUUNG DE ANGÉLICA LIDDELL

Como ya se ha expuesto, en las obras de ficción de Liddell el *módulo marginal* impone a sus integrantes un *sistema* que ofrece respuestas ante toda problemática de cualquier ámbito. «Para imponer su dominio, la clase dominante presenta su propia ideología como ideología universal» (Berenguer, 1996: 52). Asimismo, este *sistema total* que en un principio pudiera parecer una metáfora, resulta lógico a los planteamientos de las obras en las que Liddell, operando bajo *alter egos*, dibuja un *entorno* con intención hiperrealista filtrado por el *axioma apocalíptico*, y que practica en su propia persona con la *negación* absoluta que sus comportamientos disidentes intentan.

La unidad de un supuesto *sistema* ficticio –que se quedara simplemente en el campo especulativo– con el pseudo-real de los alter-egos, se consolida al compararse las declaraciones y artículos de la autora en los que sin ambages promueve la *filosofía del gánster*, como único método para el desarrollo individual, a la vez que denuncia y rechaza la totalidad de la sociedad humana e incluso al ser humano mismo. A ello se exceptúan los miembros *lumpen* o *marginales*, en proposiciones que en ningún caso apuntan hacia una mejora parcial, sino a *borrar totalmente el Lienzo* a la manera platónica. En definitiva, Liddell impone una panorámica *total* del mundo de ahí que ofrezca respuestas que lo abarcan todo, lo que en la filosofía *idealista* se denomina una *Weltanschauung*, una ideología mediante la cual se toma posesión del hombre en su *totalidad* (Arendt, 2006: 468-69).

De nuevo sin intención de acusaciones proféticas, no es posible pasar por alto la relación entre una *Weltanschauung* y los regímenes totalitarios. Si en una sección anterior se señalaban los paralelismos entre la *mediación* de la *vanguardia histórica* con la actualidad, estos también aparecen entre el panorama de los años 20 expuesto por Arendt con la actual crisis en los países europeos del sur, condicionados por partidos políticos denostados tanto en sus presupuestos –que no aportan soluciones adecuadas a la problemática ciudadana– como en la valoración de sus dirigentes por la sociedad civil:

La caída de los tabiques que protegían a las clases transformó a las dormidas mayorías existentes tras todos los partidos en una masa inorganizada e inestructurada de furiosos individuos que no tenían nada en común excepto su vaga aprensión de que las esperanzas de los miembros de los partidos se hallaban condenadas, de que, en consecuencia, los miembros más respetados, diferenciados y representativos de la comunidad eran unos imbéciles y de que todos los poderes existentes eran no tanto malos como igualmente estúpidos y fraudulentos. Para el nacimiento de esta solidaridad negativa, nueva y aterradora, no tuvo gran consecuencia el hecho de que el trabajador parado odiara el statu quo y los poderes existentes bajo la forma del partido socialdemócrata; que el pequeño propietario expropiado lo odiara bajo la forma de un partido centrista o derechista y los antiguos miembros de las clases media y alta lo odiaran bajo la forma de la extrema derecha tradicional. Las dimensiones de esta masa de hombres generalmente insatisfechos y desesperados aumentaron rápidamente en Alemania y Austria después de la primera guerra mundial, cuando la inflación y el paro se sumaron a las quebrantadoras consecuencias de la derrota militar; esa masa existió en amplia proporción en todos los Estados sucesores, y apoyó todos los movimientos extremistas en Francia e Italia a partir de la segunda guerra mundial. (*Ibíd.* p. 443).

El primer párrafo de *Anfaegtelse* de Liddell comienza: «Esta historia empieza después de la Primera Guerra Mundial, también conocida como la Gran Guerra, donde hubo millones de muertos. Toda gran historia debería comenzar después de una gran

guerra» (Liddell, 2011a: 11). Confrontar el análisis de Liddell con las *mediaciones* del periodo de Entreguerras, no sólo la *estética*, sino también la *histórica* y *psicosocial*, aclara aún más los *motivos* y *estrategias* liddellianos. Si ésta retoma el concepto de “la Mayoría” platónica, la “roña” ahora identificada con las familias de clase media o aquellos compañeros de gremio que mantienen una *integración parcial*, al mismo tiempo los confronta con los pobres, locos y asesinos, con quienes fueron olvidados y murieron ahogados en el Estrecho de Gibraltar, los niños soldado o todos aquellos que padecen una tara física y «cuya muerte no le interesa a nadie» (Liddell, 2003d: 8), es por *identificación*, ya que al igual que ella viven *marginados* por la *sociedad*, *agon* usado para la exaltación de estos últimos. Este método también supone la gran distancia entre Liddell y otros artistas con *motivos* similares como Kane, de quien recuerda Beauchamp que «A propos des liens entre l’institution dans laquelle sont enfermés les personnages de *Cleansed* et les camps de concentration nazis, elle affirme son refus d’utiliser la souffrance collective des peuples pour exposer la sienne propre, ce qu’elle considère comme un cynisme inacceptable» (Beauchamp, 2011b: 5). Este aparente *humanitarismo* que Arendt denomina *solidaridad negativa* y Kane califica de «cinismo inacceptable» encuentra su raíz, como indica Popper, directamente en la *estrategia* de Platón al servirse de causas *humanitarias* sobre los «excluidos» con el fin de enmascarar el *antihumanitarismo* de su propuesta política, jugando a la confusión entre *pueblo* y *populacho*:

El populacho es principalmente un grupo en el que se hallan representados los residuos de todas las clases. Esta característica torna fácil la confusión del populacho con el pueblo, que también comprende a todos los estratos de la sociedad. Mientras el pueblo en todas las grandes revoluciones lucha por la verdadera representación, el populacho siempre gritará en favor del «hombre fuerte», del «gran líder». Porque el populacho odia a la sociedad de la que está excluido tanto como al Parlamento en el que no está representado. Por eso los plebiscitos con los que tan excelentes resultados han obtenido los modernos dirigentes del populacho, son un viejo concepto de los políticos que se basa en el populacho. Uno de los más inteligentes jefes de los antidreyfusards, Déroulède, clamaba por «una República a través de un plebiscito». (Arendt, 2006: 190).

El concepto de *líder* expuesto resulta análogo, tanto al de los *módulos marginales* de Liddell, como al propio funcionamiento de *Atra Bilis* y los temas *ensimismados* de sus producciones, al igual que el explícito odio a la sociedad humana.

Sin embargo, Liddell defiende esta *estrategia* de *solidaridad* en estos términos:

Yo me considero una individualista, lo que a mis ojos es perfectamente compatible con el hecho de estar comprometida con el sufrimiento humano. [...] cuando hablo de mi dolor, lo conecto al dolor colectivo. El dolor del otro está también conectado con mi propio dolor. No es un negocio pequeño la compasión: es ponerse en el lugar del otro, hacer que el dolor de los demás parezca tan real como el nuestro. En *La casa de la fuerza*, conecté mi dolor personal con el de las madres de Ciudad Juárez. Le pedí a las actrices hacer lo mismo: contar sus propias experiencias⁷⁰. (Vasserot, 2010).

Respecto a las consecuencias sociopolíticas que esta propuesta u otras similares conllevan, de nuevo la analogía de *motivos* con Entreguerras ofrece el diagnóstico:

Excluido como se halla de la sociedad y de la representación política, el populacho se inclina necesariamente hacia la acción extraparlamentaria. Además, se muestra proclive a buscar las verdaderas fuerzas de la vida política en aquellos movimientos e influencias que permanecen ocultos a la vista y que actúan entre bastidores. (*Ibíd.* p.192).

Frente a cualquier ambigüedad que pudiera interpretar su *filosofía del gánster* como retórica poética (*Vid.* Conclusiones en Vidal, 2010), Liddell es contundente: «Planteo la posibilidad de que los sometidos y los excluidos nos hagan guerra justa.» (Perales, *El Mundo*, 2007). Esta arenga es la base de la metáfora que vertebra *Y los peces...* en donde los negros del tercer mundo ahogados en el estrecho de Gibraltar, acaban convirtiéndose en animales que aniquilan a los europeos:

¡Usted y yo somos tan asquerosos, Señor Puta,
que si este barco se hundiera
saldrían los peces hasta la orilla
para meterse en nuestras entrañas
y devorarnos y vomitarnos,
Porque no soportarían llevar un solo gramo de nuestra carne en sus estómagos,
En sus estómagos de hombre, señor Puta! (Liddell, 2003f: 356).

Liddell propone una *estrategia totalitaria* como Justicia frente a los excluidos, jugando, como sus antecesores históricos, a la ambigüedad entre *pueblo* y *populacho*, retórica de la *solidaridad negativa*. Las analogías con ciertas tendencias de la actualidad son evidentes al observar los diversos actores sociales de las protestas sociopolíticas europeas, lo que responde a la mencionada contradicción entre el *pueblo* –aquellos que intentan una mejora del Estado, materializada en recogida de firmas y propuestas directas a las instituciones, como el Movimiento 15M o Desahuciados– y el *populacho* –aquellos que habiendo sido siempre marginados, aprovechan el movimiento social para reivindicar la destrucción total del *sistema*–. Aunque en minoría, este tipo de grupos cobran fuerza en los momentos de crisis económica, política y social, y en los que la incertidumbre es mayor, aumentando la *tensión* que coloca en *crisis* a aquellos

⁷⁰ Tr. del francés por el autor de esta tesis.

individuos o grupos menos capacitados para *adaptarse*. Así, las demandas y proclamas de artistas como Angélica Liddell se traducen en *estrategias de persuasión* que tratan de imponer *sistemas* que, por su propia *naturaleza idealista*, carecerían de toda dinámica e incertidumbre. Un ejemplo de ello aparece en el grupo anarquista Comando Insurreccionalista Mateo Morral, un *módulo marginal* de Madrid, que colocó sin éxito una bomba en la Catedral de la Almudena de Madrid el 2 de febrero de 2013, dejando una reivindicación idéntica a la de las propuestas de Angélica Liddell:

Demostramos que vuestras guaridas santificadas son vulnerables. Los cimientos de vuestro poder han temblado por los kilos de nuestra pólvora sacrílega que busca romper con vuestra paz cívica basada en muertos y personas encerradas por años en el talego. Esto es la venganza. Superamos la barrera del miedo.

El objetivo del ataque explosivo es claro; dar caña a la monarquía borbónica en sus lugares sagrados. Toda su majestuosidad es fruto de la opresión y seremos los oprimidos quienes acabaremos con ella mediante la violencia revolucionaria insurreccional. No caemos en la trampa de esperar que se den las condiciones históricas. Creemos que las condiciones para el ataque son propicias siempre que exista Estado, capital y más aún una podrida familia real fascista. Estamos decididos. No esperamos. Actuamos.

No tenemos la idea equivocada de que solo mediante este tipo de acciones lograremos la destrucción de todo lo que nos oprime. No nos engañamos. No nos autocomplacemos. Esto es propaganda por la acción existente hace más de un siglo entre los sediciosos y conspiradores contra el poder. Es un llamamiento a la guerra sin límites utilizando toda nuestra imaginación y energía para acabar con este mundo podrido.

Fuego al talego

Viva la Anarquía!!!

Comando Insurreccionalista Mateo Morral ([Extraído de la propia web de reivindicación del intento de atentado] *Apud* Barroso, *El País*, 08/03/2013).

En los comentarios al texto de autoría se mide el tono de quienes apoyan el *axioma apocalíptico* y su puesta en práctica mediante la *filosofía del gánster*:

uno

[February 8, 2013 at 1:10 am](#)

mucho ánimo compas, la policía ya va a por vosotrxs pero no saben que tenéis a miles detrás, fuerza

A “uno” le siguen varios comentarios críticos respecto al uso de la violencia y la posibilidad de que sea un “complot” policial, lo que inmediatamente es respondido por otros adeptos:

uno

[February 9, 2013 at 1:31 pm](#)

Alfonso, ciertamente la anarquía no es bombas y dudo que nadie piense tal cosa, pero hasta llegar a la anarquía es necesario señalar y atacar a los enemigos.

vdvil1936

[February 9, 2013 at 1:32 pm](#)

Basta ya de denostar la violencia como forma de actuación. El anarquismo de salón perdió su valor a principios del siglo pasado. Cuando se es atacado por el sistema está bien que se responda. ¿O pretendéis la liberación a través de partidos y sindicatos? Que esta acción sea o no verdad no significa que podáis insultar el insurreccionalismo gratuitamente. Cada cual tiene su forma de

lucha. Violencia es el sistema, está en todo. Decir que no a la violencia es cerrar los ojos a sus injusticias. Yo no apoyo que puedan caer inocentes en estas cosas, pero hay que dejar que cada persona luche como crea conveniente.

parado

[February 9, 2013 at 2:26 pm](#)

Esto me suena a complot policial... con un lenguaje decimonónico, desfasado... ataque a la ¿monarquía borbónica? como si fueran los únicos culpables de esta estafa llamada crisis... y encima lo ponen en la catedral de la Almudena ¿para qué? en vez de en otra institución... que no, que no, que no me creo este cuento... como dice el último compa ahora que empieza la cosa a ponerse fea para el sistema y los que controlan este tinglao desde el 78 aparece un grupo armado, un comando de iluminados... podría ser verdad pero la cifuentes ya lleva tiempo queriendo atribuir a alguien una bomba... estos son los mismos que hace más de 30 años... esto es burda manipulación... lo cual demuestra lo mal lo que tienen... ¡Salud y acierto!

Chun

[February 9, 2013 at 3:29 pm](#)

Pues yo estoy encantada de la vida, que quieres que te diga.
La violencia en respuesta a la violencia es legítima. No se si sera un montaje o no pero no me importaría ver ese edificio demolido hasta los cimientos, metafóricamente hablando, ya me entendeis.

Mateo Morral

[February 9, 2013 at 7:02 pm](#)

Ya era hora que surgiera un grupo u organización que ataque la mafia de la iglesia en general, responsables de crímenes y parte integral de esta MIERDA que llaman “democracia.”

Muerte a los curas!!

Muerte a la monarquía parasitaria!!

Estos, al igual que Liddell, asumen el *axioma apocalíptico*, «Violencia es el sistema, está en todo» y se justifican mediante la *solidaridad negativa*, «Decir que no a la violencia es cerrar los ojos a sus injusticias» y al igual que Liddell, presuponen la violencia *radical* como el único medio para frenar los problemas del *entorno*. Finalmente, un “ideólogo” traza un diagnóstico en plena sintonía con *Lesiones...* o la *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte* (2007a), en el que el *entorno*, formado por «gente q no se mueve del sofá», justifica sus acciones violentas para *borrar totalmente el Lienzo*:

judas

[February 11, 2013 at 6:01 pm](#)

A ver a ver, q veo a much@ come flores x aquí, que pasa que todavía no os dais cuenta que solo nos queda la acción directa, que ya hemos tenido tiempo de hablar y no se nos ha escuchado (y eso que se ha echo bien de ruido), ahora es el momento de que el miedo cambie de bando y sinceramente la violencia es el único camino y es la única alternativa para enfrentarnos contra los poderosos. Y que quede claro x si alguien no se entera de q usar la violencia contra el poder opresor no esta mal y no nos convierte en ellos ya q nuestra lucha va encaminada a terminar con ellos y no con el pueblo. Pero claro decir esto para gente q no se mueve del sofá y solo critica los actos de aquellos q se atreven a dar un paso mas, no les va hacer cambiar su cómoda visión de lo q esta pasando en este podrido país. Y esta claro q la anarkia no son bombas pero es la única alternativa q nos dejan asike a dar caña

Escuadrón de las Sombras

[February 12, 2013 at 8:40 pm](#)

Judas...TODA la razón del mundo, ya está bien de salir a ladrar a la calle, de buscar firmas en papeles que sólo impregnan tinta pero no JUSTICIA! Hay que dar un paso más y dejar de criticar hay que actuar... Ya está bien!!!

Paralela a la *estrategia del exceso* en el plano artístico, corre en el sociopolítico con intentos terroristas: «ahora es el momento de que el miedo cambie de bando». En coherencia, el “ideólogo” ataca los intentos de aquellos movimientos sociopolíticos de la actualidad que tratan de mejorar el *entorno* sin pasar por una destrucción total, «ya está bien de salir a ladrar a la calle, de buscar firmas en papeles que sólo impregnan tinta pero no JUSTICIA». En similitud a Liddell, estos recurren al *dogmatismo invulnerable* con *esencias* como la Justicia o el Bien. Se retoma el viejo conflicto entre el *monismo ingenuo* de los *módulos marginales* y el *dualismo crítico* al que vilipendian. Sobre las intenciones del terrorismo como reivindicación, plantea Arendt que

Lo que resultaba tan atractivo era que el terrorismo se había convertido en una clase de filosofía a través de la cual se podía expresar el resentimiento, la frustración y el odio ciego, en un tipo de expresionismo político que recurría a las bombas para manifestarse, que observaba con placer la publicidad otorgada a los hechos resonantes y que estaba absolutamente dispuesto a pagar el precio de la vida por haber logrado obligar al reconocimiento de la existencia propia sobre los estratos normales de la sociedad. Fue el mismo espíritu y el mismo talante el que hizo anunciar a Goebbels con obvio placer, largo tiempo antes de la eventual derrota de la Alemania nazi, que los nazis, en caso de derrota, sabrían cómo cerrar la puerta tras ellos y no ser olvidados durante siglos. (Arendt, 2006: 463).

Si Arendt asocia estos actos terroristas de la generación de Entreguerras con «un tipo de expresionismo político», en Liddell casan con la *estrategia del exceso* en la que – posteriormente a las obras aquí analizadas– llegará a la autoagresión con una cuchilla sobre sus piernas y brazos (*Anfaegtelse*) –a la manera del Wiener Aktionismus (Vid. Vidal, 2010: 114-116)–, como expresión de reivindicación de su *Yo* o, en palabras de Arendt, sentirse «absolutamente dispuesto a pagar el precio de la vida por haber logrado obligar al reconocimiento de la existencia propia sobre los estratos normales de la sociedad» (*loc. cit.*), lo que dota de sentido la búsqueda de agredir la sensibilidad del espectador.

Queda evidenciado que los planteamientos que emanan de la obra artística de Liddell no son ajenos al *populacho* sino que, en el más ligero de los casos, indirectamente inspiran y dan cobertura intelectual a las acciones disidentes de este tipo de *módulos* e individuos *marginales*. Así, un tiempo más tarde, el propio Comando Inurreccional Mateo Corral logró tan sólo unos meses después, el 2 de octubre de 2013, colocar con éxito «un artefacto explosivo en la basílica del Pilar de Zaragoza [...] que causó destrozos y un herido» (ABC, Madrid: 17/11/2013).

Arendt también analiza a la *élite* que durante Entreguerras inspiró el *totalitarismo* con su proselitismo de *negación del sistema* (en aquel momento con democracias en fase inicial), descripción la de Arendt acorde con la obra y propaganda de Angélica Liddell:

Compartían [la *élite*] con Lawrence de Arabia el anhelo de «perder su ego» y la violenta repulsión hacia todas las normas existentes, hacia cualquier poder. Si recordaban la «Edad de Oro de la seguridad», también recordaban cómo la habían odiado y cuán real fue su entusiasmo en el momento en que estalló la primera guerra mundial. No sólo Hitler ni sólo los fracasados dieron gracias a Dios de rodillas cuando la movilización se extendió por Europa en 1914. [...] La *élite* fue a la guerra con la alegre esperanza de que todo lo que conocía, toda la cultura y el contexto de la vida, podría derrumbarse entre «tormentas de acero» (Ernst Jünger). En palabras cuidadosamente elegidas de Thomas Mann, la guerra era «castigo» y «purificación»; «fue la guerra en sí misma, más que las victorias, la que inspiró al poeta». O en palabras de un estudiante de la época: «Lo que cuenta es siempre la prontitud para hacer un sacrificio, no el objeto con el que se hace un sacrificio»; o en palabras de un joven obrero: «No importa vivir unos pocos años más o menos. A uno le gustaría tener en su vida algo que mostrar». Y mucho tiempo antes de que uno de los simpatizantes intelectuales del nazismo anunciara: «Cuando oigo la palabra cultura, saco el revólver», los poetas habían proclamado su repugnancia por la «cultura de basurero» y apelado poéticamente a los «bárbaros, escitas, negros e indios, para que la pisotearan». (Arendt, 2006: 458-59).

Este desprecio por la cultura en aras de creaciones artísticas, acorde con Artaud, que “pisoteen” la civilización, funciona en todas las obras meta-artísticas de Liddell desde *Haemorroísa* hasta *Maldito sea el hombre* –con previsible continuidad en el futuro–, además de sus artículos y conferencias. Si para Liddell, parafraseando a Godard, «El Arte siempre es el encargado de luchar contra la Cultura» (Liddell, 2007g: 226), la Cultura no es entendida como un hecho asilado, sino como representante de un *entorno* al que se pretende *borrar totalmente el Lienzo*. Junto a *MNPLEDNWYE*, *Perro muerto en Tintorería* supone en sí misma una apología explícita a esta “proclama de repugnancia por la cultura de basurero” tan común en la *élite* de Entreguerras:

La cultura es hipócrita.
Y yo soy el encargado de luchar contra la cultura.
El arte debe luchar contra la cultura.
Mi rabia, mi rencor, mi malestar
deben luchar contra la cultura.
Hago humanismo (Liddell, 2008b: 171).

Liddell coincide con ellos en que ambos emprendieron un ataque radical contra la totalidad de la sociedad de su tiempo, cuyo resultado en aquella *élite* supuso que, en aras de un mundo nuevo, se vieron arrastrados a un *antihumanitarismo* sin precedentes en la Historia:

Etiquetar simplemente como estallidos de nihilismo esta violenta insatisfacción por la época de la preguerra y por los subsiguientes intentos de restaurarla (desde Nietzsche a Sorel y Pareto, de Rimbaud y T. E. Lawrence a Jünger, Brecht y Malraux, de Baukin y Nechayev a Alexander Blok) significa pasar por alto cuán justificada podía hallarse la repulsión hacia una sociedad

completamente penetrada por la perspectiva ideológica y las normas morales de la burguesía. Sin embargo, también es cierto que la «generación del frente», en marcado contraste con los propios padres espirituales que eligió, estaba completamente absorbida por su deseo de ver la ruina de todo ese mundo de falsa seguridad, falsa cultura y falsa vida. Ese deseo era tan grande que superaba en impacto y concreción a todos los anteriores intentos de una «transformación de valores», tal como había pretendido Nietzsche, o de una reorganización de la vida política, tal como está indicado en las obras de Sorel, o de una resurrección de la autenticidad humana de Bakunin, o de un apasionado amor por la vida en la pureza de las aventuras exóticas de Rimbaud. La destrucción sin mitigación, el caos y la ruina como tales asumieron la dignidad de valores supremos. (Arendt, 2006: 459).

Bajo la óptica de este deseo por «ver la ruina de todo ese mundo de falsa seguridad, falsa cultura y falsa vida», se entiende cuando en *Lesiones...* Liddell, desnuda y golpeándose con guijarros en el sexo como símbolo para no tener hijos, escucha su voz en OFF decir:

Mi cuerpo es mi protesta.
Protesto contra la ausencia de pasiones.
Protesto contra la tibieza y la cordura.
Protesto contra el uso del dinero.
Las familias, recién estrenadas, trabajan para pagar neveras más grandes, coches más grandes, vacaciones más caras pero más insulsas.
[...] Las familias trabajan duro.
Aspiran a la calma total.
Protesto contra la calma.
Mi cuerpo protesta contra la calma.
El bien estar, la seguridad, la calma.
Todo ello les alisa.
Nada de pasiones. Nada de excesos. (Liddell, 2003d: 10-11).

Arendt completa el significado de dicha *subversión* en la que la «destrucción sin mitigación, el caos y la ruina como tales asumieron la dignidad de valores supremos», lo que también define el *credo* de todos los *marginales* de Liddell. Con ello se observa la *coherencia* ininterrumpida de la dramaturgia de Liddell, lo que asimismo niega en su obra la separación entre *teatro lírico* –concepto utilizado por primera vez para Liddell por el autor de esta tesis en Eguía, 2007a: 222; y posteriormente manejado por otros autores– o de preocupación privada, *vs. teatro épico*, o de carácter político-social que comenzaría en *Lesiones...* dicotomía que esta tesis descarta y que el resto de investigadores hasta la fecha han mantenido, sin tomar consciencia de que es precisamente en la profunda *coherencia* de toda la obra de Liddell en donde se sostiene su altura artística, ya que si «cette cohérence n'existe pas, auquel cas [...] l'écrit étudié n'a pas d'intérêt philosophique ou littéraire fondamental» (Goldmann, 1959: 22).

Esta dicotomía se sostenía bajo la premisa de que a partir de *Y los peces...* se habría iniciado «una visión del teatro político que busca evitar dar soluciones concretas, pero

que se manifiesta como una clara denuncia contra la sociedad actual, poniendo de manifiesto sus errores y su vicios, de tal modo que presenta una visión monstruosa y sin complejos de la vida social de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.» (Muñoz, 2009: 64), hipótesis que en realidad ignora la coherencia de las estructuras en Liddell, ya que tanto los criminales de ficción como los alter-ego de sus obras discursivas, funcionan bajo la *filosofía del gánster* y el *axioma apocalíptico* que implican inevitablemente consecuencias sociopolíticas.

En esta línea Arendt ahonda en la retórica de la *solidaridad negativa* como característica constitutiva de la *élite* de Entreguerras:

no hay duda de que a la élite le placía que el hampa asustara a la sociedad respetable colocándola al mismo nivel. Los miembros de la élite no pusieron reparos al hecho de tener que pagar un precio, la destrucción de la civilización, por el placer de ver cómo se abrían camino aquellos que habían sido injustamente excluidos en el pasado. No se sintieron especialmente agraviados por las monstruosas falsificaciones de la historiografía, de las que son culpables todos los regímenes totalitarios y que se anunciaron con suficiente claridad en la propaganda totalitaria. Se habían llegado a convencer de que, en cualquier caso, la historiografía tradicional era una falsificación, dado que había excluido del recuerdo de la Humanidad a los menos privilegiados y a los oprimidos. Aquellos que fueron rechazados por su propio tiempo resultaron corrientemente olvidados por la Historia y, añadiendo el insulto a la injuria, preocuparon a todas las conciencias sensibles desde que desapareció la fe en un más allá en el que los últimos serían los primeros. Las injusticias, en el pasado como en el presente, se tornaron intolerables cuando ya no existió esperanza alguna de que se enderezaran eventualmente las normas de la justicia. El gran intento de Marx de reescribir la historia del mundo en términos de luchas de clases fascinó incluso a aquellos que no creían en su tesis, pero que se sentían atraídos por su intención de hallar un medio por el cual empujar hasta el recuerdo de la posteridad a los destinos de los excluidos de la historia oficial. (Arendt, 2006: 464).

Para Arendt la *élite* proporcionó justificación e inspiración a los movimientos totalitarios. Un gremio destacado de dicha clase fueron los artistas, la *vanguardia histórica* de los años 20 a quien asocia con el éxito del *totalitarismo*, análisis que de nuevo presenta numerosas afinidades con Liddell:

Los instintos antihumanistas, antiliberales, antiindividualistas y anticulturales de la generación del frente, su brillante e ingenioso elogio de la violencia, del poder y de la crueldad, fueron precedidos por las pruebas, difíciles y pomposamente «científicas» de la élite imperialista, según las cuales es ley del universo la lucha de todos contra todos, la expansión es una necesidad psicológica antes de ser un medio político y el hombre ha de comportarse conforme a tales leyes universales. Lo que resultaba nuevo en los escritos de la generación del frente era su alto nivel literario y la gran profundidad de su pasión. Los escritores de la postguerra ya no necesitaban las demostraciones científicas de la genética e hicieron escaso uso, si es que llegaron a hacerlo, de las obras de Gobineau o de Houston Stewart Chamberlain, que pertenecían ya al recinto cultural de los filisteos. No leyeron a Darwin, sino al Marqués de Sade. Si en alguna forma creían en leyes universales no se preocuparon, desde luego, en conformarse especialmente a ellas. Para ellos, la violencia, el poder, la crueldad, eran las capacidades supremas de los hombres que habían perdido definitivamente su lugar en el universo y eran demasiado orgullosos para anhelar una teoría del poder que les reintegrara sanos y salvos al mundo. Se hallaban satisfechos de su ciega adhesión a todo lo que la sociedad respetable había vetado, al margen de la teoría o del

contenido, y elevaron la crueldad a la categoría de una virtud principal porque contradecía la hipocresía humanitaria y liberal de la sociedad. (*Ibíd.* p. 461-62).

Igual de significativo es que estos, al igual que Liddell pero a diferencia de sus más directos antecesores –los posmodernistas en el caso de Liddell y los ideólogos del siglo XIX en el caso de la *vanguardia histórica*–

se vieron más profundamente afectados por la miseria, se preocuparon más de las contradicciones y se sintieron más mortalmente heridos por la hipocresía que todos los apóstoles de buena voluntad y hermandad. Ya no podían escapar a tierras exóticas ni podían permitirse ser matadores de dragones entre pueblos extraños e interesantes. No existía para ellos escape a la rutina diaria de miseria, mansedumbre, frustración y resentimiento, embellecida por una falsa cultura de conversaciones cultas; ni la afinidad con costumbres de países de cuentos de hadas podía salvarles posiblemente de la creciente náusea hacia esta combinación constantemente inspirada. (*Ibíd.* p. 462).

Dicha tendencia es algo que en Liddell se refleja de manera destacada en su *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*. Sin embargo, su defensa y esperanza del *marginal* como profeta y representante de un orden nuevo, parte del valor o, mejor dicho, contravalor de la *irresponsabilidad* de tales individuos, escala acorde con los deseos personales apocalípticos de la *élite* en la que se sitúa Liddell, idéntica a la de sus antecesores de Entreguerras:

Todos los grandes historiadores del siglo XIX observaron y advirtieron ansiosamente la elevación del populacho a partir de la organización capitalista y su desarrollo. El pesimismo histórico desde Burckhardt a Spengler procede esencialmente de esta consideración. Pero lo que los historiadores, tristemente preocupados con el fenómeno en sí mismo, no lograron advertir fue que el populacho no podía ser identificado con la creciente clase trabajadora industrial, y desde luego, no con el pueblo en conjunto, sino que estaba compuesto realmente de los desechos de todas las clases. Esta composición hizo parecer que el populacho y sus representantes habían abolido las diferencias de clase, que quienes se hallaban al margen de la nación dividida en clases eran el mismo pueblo (la Volksgemeinschaft, como los nazis la llamarían) más que su tergiversación y caricatura. Los pesimistas históricos comprendieron la irresponsabilidad esencial de este nuevo estrato social, y previeron también correctamente la posibilidad de que la democracia se convirtiera en un despotismo cuyos tiranos procederían del populacho y se inclinarían ante éste en busca de apoyo. Lo que no lograron comprender fue que el populacho no solamente es el desecho, sino también el subproducto de la sociedad burguesa, directamente originado por ésta y por ello nunca completamente separable de ella. No consiguieron por esta razón advertir la admiración constantemente creciente de la alta sociedad hacia el hampa, admiración que se extiende como un rojo trazo a lo largo del siglo XIX, en su continua y paulatina retirada de todas las cuestiones de moralidad y en su creciente gusto por el anárquico cinismo de su prole. Al concluir el siglo, el affaire Dreyfus mostró que en Francia el hampa y la alta sociedad estaban tan estrechamente unidas que era definitivamente difícil situar a cualquiera de los «héroes» de los antidreyfusards en una u otra categoría. (*Ibíd.* p. 250-51).

Hay que recordar que los protagonistas de *El Tríptico de la Aflicción y Haemorroísa* poseen un *arco* análogo que nace del a priori de vivir en aislamiento, *i.e.*, la creencia de que, tanto su *módulo marginal*, como en última instancia su *Yo Individual*, no pertenecen al *entorno*, creyendo transitar sus *crisis* con incursiones que en nada afectan a su identidad. En definitiva, el *marginal* no se piensa *marginal* sino “aislado”, *puro*

frente a un *entorno* roña. La propia Liddell manifiesta esta creencia de vivir “aislada”, de funcionar completamente separada de la sociedad:

Y gracias a que ya puedo decidir qué me hace gozar o reconciliarme con la vida, ya que no con el mundo, con la vida. Eso me hace consciente de ese aislamiento que hablábamos. Cada vez me relaciono más con el mundo a través de lo que considero bello.

¿Qué es bello?

Lo inexplicable, lo inefable, lo que te consuela... Tantas cosas. Pero son intransferibles. (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/10).

Esto se mantiene hasta la *anagnórisis* en la que el fracaso de los protagonistas les evidencia la imposibilidad de aislamiento en un *entorno* gradienta. Aplicando a Arendt, se puede afirmar que, así como la pareja Angélica Liddell y Puche de Atra-Bilis, en sus propuestas escénicas *pseudo-biográficas* –en tanto que *módulo marginal*–, como los *marginales* de sus obras de ficción, no son únicamente «el desecho, sino también el subproducto de la sociedad burguesa, directamente originado por ésta y por ello nunca completamente separable de ella» (Arendt, 2006: 250), razón y *génesis* de la *tensión*.

Otra característica común para los *marginales*, ya sea como *élite* o como *populacho*, es la disidencia violenta como intento de *negación* del *entorno*, actitud heredada de los primeros nazis *vanguardistas*, quienes, aplicando la *filosofía del gánster* gestada en los años veinte, se convencerían del éxito de su proyecto debido a que «que en nuestro tiempo el hacer el mal posee una morbosa fuerza de atracción» (Borkenau, 1940: 231). Una actitud similar se observa en los protagonistas liddellianos y en los monólogos discursivos de Liddell. Al ser preguntada por sus aficiones, Liddell sintetizará para *El País* la «mentalidad» expuesta por Arendt al afirmar que «Gracias a que odio el mundo puedo disfrutar de lo bello. Gracias a eso» (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/10).

Una vez más, su actitud es justificada mediante la «superioridad» del Sabio platónico, capaz de alcanzar la *gnosis* de las *esencias*, lo que además le otorga consciencia de *élite*, *idealismo esencialista* que, al ser «intransferible», se reserva para una corte de sabios y arroja al individuo en un *Yo ensimismado* a la manera de Kierkegaard, cuya consecuencia es la imposibilidad de interrelaciones *responsables moralmente*, como subraya Popper, ya que su ideología exige la *negación absoluta*, el rechazo violento contra todo el *entorno* para dar lugar a algo “completamente nuevo” y que abarque la totalidad del individuo, la soñada *ideología total*, una *Weltanschauung*:

Contra el espíritu clasista de los partidos continentales que siempre habían reconocido que representaban a ciertos intereses, y contra el «oportunismo» resultante de su propia concepción de sí mismos exclusivamente como partes de un todo, los movimientos totalitarios afirmaron su «superioridad» en cuanto portaban una *Weltanschauung*, mediante la cual tomaban posesión del hombre en su totalidad. (Arendt, 2006: 468-69).

Para entender en toda su amplitud el juego deshonesto de la *solidaridad negativa*, es fundamental no perder de vista la simpatía, tan subrayada por Arendt, entre la *élite* y el *populacho*, basada en su común instinto de *negación*, con lo que la aparente *solidaridad* deviene simple *utilitarismo* para objetivos individuales. Esta recopilación de extractos de Arendt aporta luz a este fenómeno, tan evidente en Liddell cuando sublima a los “asesinos y los locos”:

Un grupo de oficiales expresó gran impaciencia por probar un nuevo modelo de cañón sobre 100.000 judíos del país. Entre los suscriptores figuraban más de 1.000 oficiales, cuatro generales en servicio y el propio ministro de la Guerra, Mercier. Es sorprendente el número relativamente alto de intelectuales [entre los intelectuales figuran, bastante extrañamente, Paul Valéry, que contribuyó con tres francos *non sans Réflexion*], e incluso de judíos, que figuraban en la lista. Las clases superiores sabían que el populacho era carne de su carne y sangre de su sangre. [...] (*Ibíd.* p.191).

Como los hombres del populacho y los aventureros de la era imperialista, los jefes de los movimientos totalitarios tienen en común con sus simpatizantes intelectuales el hecho de haberse hallado al margen del sistema de clases y del sistema nacional de la sociedad respetable europea incluso antes de que este sistema se quebrara.

Esta ruptura, cuando la presunción de una espuria respetabilidad dio paso a una desesperación anárquica, pareció ser la primera gran oportunidad tanto para la *élite* como para el populacho. Esto resulta obvio en los nuevos líderes de masas, cuyas carreras reproducen las características de los primeros jefes del populacho: fracaso en la vida profesional y social, perversión y desastre en la vida privada. El hecho de que antes de que se iniciaran sus carreras políticas fueran sus vidas un fracaso, por lo que resultaron ingenuamente censurados por los jefes más respetables de los viejos partidos, constituyó el factor más fuerte de su atractivo para las masas. Parecía demostrar que individualmente encarnaban el destino de la masa de su tiempo y que su deseo de sacrificarlo todo al movimiento, la seguridad de su devoción a aquellos que habían sido alcanzados por la catástrofe, su determinación de no retroceder nunca a la seguridad de la vida normal y su desprecio por la respetabilidad eran completamente sinceros y no inspirados por ambiciones pasajeras. (*Ibíd.* p. 457-58).

De lo que a nivel biográfico se puede extraer –tanto en entrevistas como en sus obras artísticas comentadas–, la descripción de aquellos «nuevos líderes de masas» se ajusta a la propia Angélica González Cano, con características que ella misma se ocupa de resaltar en su *estrategia artística*, sirviéndose de su *automartirio* como *sublimación*, lo que a la vez la *identifica* con el resto de *marginados*. A esta *estrategia* responde cuando declara: «llevo sobre mis hombros de puto actor el peso de millones de vejaciones» (Lucas, *El Mundo*, 03/02/2008). O en palabras del líder RICARDO a su lacayo CATESBY,

Pero yo no te quiero Catesby,
No te quiero más que a todos esos pordioseros a los que

vamos a destripar.
Yo sólo amo la ausencia de tu lengua, Catesby.
Yo sólo amo tu deformidad,
Lo que nos hace iguales.
Estoy enamorado de la ausencia de tu lengua. (Liddell, 2007a: 82).

Al mismo tiempo, guarda coherencia con la máxima liddelliana de identificar obra y vida, los *motivos* de su *Yo*, con los de sus protagonistas. Así funcionan sus *líderes* respecto a los *lacayos*, o la propia Liddell con los desfavorecidos. Ambos se compenetrán en la búsqueda de acciones que amedrenten a los *integrados*, a la manera de *élite* y *populacho*:

no hay duda de que a la élite le placía que el hampa asustara a la sociedad respetable colocándola al mismo nivel. Los miembros de la élite no pusieron reparos al hecho de tener que pagar un precio, la destrucción de la civilización, por el placer de ver cómo se abrían camino aquellos que habían sido injustamente excluidos en el pasado. No se sintieron especialmente agraviados por las monstruosas falsificaciones de la historiografía, de las que son culpables todos los regímenes totalitarios y que se anunciaron con suficiente claridad en la propaganda totalitaria. Se habían llegado a convencer de que, en cualquier caso, la historiografía tradicional era una falsificación, dado que había excluido del recuerdo de la Humanidad a los menos privilegiados y a los oprimidos. Aquellos que fueron rechazados por su propio tiempo resultaron corrientemente olvidados por la Historia y, añadiendo el insulto a la injuria, preocuparon a todas las conciencias sensibles desde que desapareció la fe en un más allá en el que los últimos serían los primeros. (*Ibíd.* p. 464).

Atendiendo a esta interpretación de la Historia como “exclusión”, se completa el significado de la *solidaridad negativa* en Liddell que ella misma simboliza en una *Historia de la locura* (Foucault, 1976):

Las autoridades aseguran que estos ilegales carecen de entidad como refugiados políticos. Como si el hambre y la enfermedad no fueran también política. El hambre de los africanos y del sobrino también es política. Se encuentran unidos por la política de la exclusión. De las omisiones deliberadas. No me cansaré de repetir que la economía es una de las formas del crimen. Y relativizar la muerte es una forma de totalitarismo. No hay que tener miedo a realizar este tipo de conexiones aparentemente desconcertantes. Todo está conectado. Y para ello, para conectar al sobrino, con el tiempo de los viajes trágicos, para conectar a los excluidos, utilizaremos una frase de Foucault, de su *Historia de la locura*, «El sufrimiento del hambre sigue siendo insondable dolor». (Liddell, 2007g: 233).

Esta solidaridad entre *populacho* y *élite*, unidos mediante una exaltación compartida de la locura (*disfunción ejecutiva*) como instrumento que «elimina la distancia entre la razón y la sinrazón, de modo que la locura se erige también en instrumento de conocimiento [...] [ya que] el hombre no llega a la verdad solamente gracias “al trabajo de la razón” sino gracias a la locura» (Liddell, 2007g: 232, parafraseando a Foucault), resulta un alarde de *filosofía del gánster* cuyo más perfecto representante liddelliano es el dictador de *El Año de Ricardo*. Si bien pudiera afirmarse que, con su RICARDO propone una crítica al *totalitarismo*, la similitud *ideológica* con el resto de *líderes* de

Liddell, la *filosofía idealista* de sus estructuras *modulares* y las propias declaraciones de la autora, apuntan a un sentido bien distinto. RICARDO, aparentemente criminal enloquecido, deviene, de entre todos los personajes de Liddell, esa “razón” imprescindible que para Liddell sólo puede proceder de la locura y el crimen:

Es bueno conocer a los grandes hombres.
 Aprender de ellos.
 Yo por ejemplo conozco todas sus enfermedades,
 las físicas y las psíquicas.
 He estudiado cada una de sus vísceras, como un cirujano.
 Tengo la mejor colección de historiales médicos.
 No es fácil que salgan a subasta pero hay que estar atento,
 hay que estar atento.
 ¿Sabías que Lenin le pegaba pedradas a los pájaros?
 Tardaba horas en sumar.
 Y además padecía una enfermedad psíquica que le impedía ser coherente con el lenguaje.
 Aún así tenía listas enteras de hombres a los que debía asesinar.
 Y todos eran asesinados.
 Por miles.
 Uno detrás de otro.
 Por miles.
 Uno detrás de otro.
 A veces me pregunto...
 ¿Cómo hubiera sido Lenin si no hubiera estado enfermo?
 ¿Y yo?
 ¿Cómo sería yo si no estuviera enfermo?
 Yo, yo, ¿cómo sería yo?
 ¿Y este país?
 ¿Cómo sería este país si yo no estuviera enfermo?
 ¿Cómo sería este país sin estos dolores que me atormentan, sin estas ganas de morir?
 ¿Si no me hubieran insultado de niño...?
 ¿Cómo sería este país si yo no tuviera cuerpo?
 ¿Y tú, Catesby?
 ¿Qué dirías tú si tuvieras lengua?
 ¿Cómo influye en ti no tener lengua?
 ¿Eso te hace ser más fiel?
 ¿Eres amigo mío por miedo?
 ¿Si te pidiera un caballo en mitad de la batalla me lo traerías?
 Pero yo no te quiero Catesby,
 No te quiero más que a todos esos pordioseros a los que vamos a destripar.
 Yo sólo amo la ausencia de tu lengua, Catesby.
 Yo sólo amo tu deformidad,
 lo que nos hace iguales.
 Estoy enamorado de la ausencia de tu lengua.
 Estoy enamorado de mi podredumbre.
 Se llama el beneficio de la enfermedad, ¿lo sabías, Catesby?
 El beneficio de la enfermedad.
 El enfermo no quiere dejar de serlo.
 Estoy enamorado, estoy enamorado, estoy enamorado...
 Estoy enamorado de mi enfermedad. (Liddell 2007a: 81-2).

Así, la propia Historia denostada como estudio *racionalista*, es aceptada en tanto que funcione como Historia *idealista* en función de la *sublimación* del *Yo Individual* de todo *líder irracionalista*, aquel Sabio que Liddell ansía lograr en *MNPLEDNWYE*, ese Médico Platónico capaz de *borrar totalmente el Lienzo*.

Claro que también contamos con la objetividad del historiador imparcial,
ese que habla de la situación social,
los intereses,
el descontento,
la política internacional...
Ese que siempre acaba encontrando la parte interesante del poder.
¡Gracias,
gracias a los historiadores imparciales!
Que son imparciales precisamente para ponerse de parte de gente como nosotros.
Sí, sí, sí.
El historiador imparcial también contribuyen a la piedad. (Liddell 2007a: 69).

Por otro lado, esta visión platónica de la Historia como la epopeya aventurera para exaltación de un *líder* ha sido, como indican Popper y el propio Goldberg (2008: 196-7), la tónica de la disciplina:

La historia de la humanidad no existe; sólo existe un número indefinido de historias de toda suerte de aspectos de la vida humana, y uno de ellos es la historia del poder político, que ha sido elevada a categoría de historia universal. Pero esto es, creo, una ofensa contra cualquier concepción decente del género humano y equivale casi a tratar la historia del peculado, del robo o del envenenamiento, como la historia de la humanidad. *En efecto, la historia del poder político no es sino la historia de la delincuencia internacional y del asesinato en masa* (incluyendo, sin embargo, algunas de las tentativas para suprimirlo). Esta historia se enseña en las escuelas y se exalta a la jerarquía de héroes a algunos de los mayores criminales del género humano. (Popper, 2006: 482).

Al mismo tiempo, los *marginales* tratan de atraer a los otros para aceptar el modelo historiográfico platónico que a ellos mismos beneficia:

La alianza temporal entre la élite y el populacho se basó ampliamente en este genuino placer con el que la primera veía al segundo destruir la respetabilidad. Y esto era posible cuando los barones alemanes del acero se veían obligados a tratar con Hitler, a tratar socialmente con ese pintor de brocha gorda que, según confesión propia, había sido anteriormente un desecho, con las falsificaciones vulgares y ordinarias perpetradas por los movimientos totalitarios en todos los campos de la vida intelectual hasta reunir a todos los elementos subterráneos e irrespetables de la historia europea en una imagen consistente. Desde este punto de vista resulta más bien consolador que el nazismo y el bolchevismo comenzaran a eliminar incluso aquellas fuentes de sus propias ideologías que habían obtenido ya algún reconocimiento en sectores académicos u oficiales de otro tipo. Porque la inspiración de quienes rescribieron la Historia no fue, por ejemplo, el marxismo dialéctico de Marx, sino la conspiración de las 300 familias; ni el pomposo cientificismo de Gobineau y de Chamberlain, sino los «Protocolos de los Sabios de Sión»; ni la clara influencia de la Iglesia Católica y el papel desempeñado por el anticlericalismo en los países latinos, sino la literatura barata sobre los jesuitas y los francmasones. El objeto de las más variadas y variables construcciones consistía siempre en presentar a la historia oficial como una burla, en mostrar una serie de influencias secretas de las que la realidad visible, distinguible y conocida era sólo la fachada exterior, erigida explícitamente para engañar a la gente. (Arendt, 2006: 465).

Si ya se ha evidenciado la unión en un principio antagónica entre la *élite* y el *populacho*, esta amistad se extiende a miembros superficialmente antagónicos de la propia *élite*, como por ejemplo Stalin y Hitler, o en un plano artístico, Gidé y Céline:

Una reacción similar en su ambigüedad surgió diez años más tarde [en los años 30] en Francia con *Bagatelles pour un massacre*, de Céline, en la que proponía matar a todos los judíos. André Gide mostró públicamente su satisfacción en las páginas de la Nouvelle Revue Française, no

porque deseara matar a los judíos de Francia, sino porque le complacía el reconocimiento brutal de semejante deseo y la fascinante contradicción entre la brutalidad de Céline y el comedimiento hipócrita que rodeaba a la cuestión judía en todos los barrios respetables. Puede juzgarse cuán irresistible era el deseo de la élite de desenmascarar a la hipocresía por el hecho de que semejante satisfacción no resultara menguada por la muy auténtica persecución de los judíos por parte de Hitler, ya en marcha en la época en que escribía Céline. Sin embargo, esta reacción más tenía que ver con la aversión al filosemitismo de los liberales que con el odio a los judíos. Un esquema mental similar explica el hecho notable de que las muy difundidas opiniones de Hitler y de Stalin acerca del arte y su persecución de los artistas modernos nunca hayan sido capaces de destruir la atracción que los movimientos totalitarios sienten por los artistas de vanguardia (*Ibíd.* p. 467-68).

Bajo este razonamiento se entiende la gran aceptación que la prensa de tradición reaccionaria ha tenido con Angélica Liddell. Luís María Anson, el periodista cultural de masas más vinculado con el fascismo español (Rodríguez-Puértolas, 2008: 1012-013), se ha ido refiriendo a Liddell en estos términos, en completa coherencia con los postulados *apocalípticos* y *platónicos*:

Angélica Liddell se fuga de pronto de la cueva del absurdo, derriba sus barrotes, y como una mendiga, como una bandolera, se enfrenta con la democracia que tanto amamos pero que hace morir a millones en el tercer mundo ya que sobre los cadáveres derramados mejora nuestro nivel de vida. Angélica Liddell asegura, desde su escepticismo feroz, que ante la naturaleza humana se tambalea cualquier tipo de orden social. La mezquindad, la hipocresía, el deseo de humillar, la tentación de la violencia no tienen solución. Homo homini lupus. Y ahí está el racismo de nuevo, encendido por la inmigración. Para Angélica, el *Nosferatu* de Murnau ha desembarcado otra vez de su nave para agitarse entre los hombres. La autora denuncia que la perfección del sistema está como siempre fundamentada en la represión moral. (Anson, *El Cultural*, 22/11/2007).

Angélica Liddell siempre ha mantenido sobre el escenario, en las vides abiertas de la palabra, un pulso atroz contra la autoridad y el poder. El bufón, el loco, es decir, la autora, la actriz, trabaja para una burguesía torpe e ignorante y por eso mismo prepotente y orgullosa de sí misma. Cuando esa burguesía contrata al bufón para una representación teatral corre el riesgo de que la actriz “diga la verdad en voz demasiado alta, y mierda”.

El arte es un instrumento de conocimiento. Diderot, “anticipándose a Schiller, a Brecht, nos educa a través de la estética”. Y no por casualidad, afirma Liddell, asocia fracaso y locura a la renovación de las ideas. La autora ha descubierto que “el hombre de éxito a veces coincide con un estafador, un inútil y un retrógrado”. Por eso la burguesía exige que los cómicos se dediquen a sus comedias. Si piensan fuera de ellas hay que aniquilarlos, hay que ahorcar sus campanas que doblan a muerto. “El bufón carece de yo y sólo posee otredad”, afirma Angélica Liddell, que coincide con Bukowski en que el cómico pertenece a una estirpe “formada por tullidos, retrasados mentales, enanos, pobres diablos y seres deformes obligados a arrancar la carcajada estúpida de sus espectadores”, la risa de “reyes, cardenales, nobles, burgueses y demás necios”.

“No me importa ser abyecto pero quiero serlo sin que se me obligue”, dice el sobrino de Rameau que propugna el robo y la desobediencia civil como fórmula para redistribuir la riqueza. Para Liddell todo es vanidad, salvo beber, comer, fornicar y dormir. Ahí aparece el plato y el orinal de *Muere Malone*, la obra de Beckett. (Anson, *El Cultural*, 22/11/2008).

Es importante subrayar que el propio Anson comparte con Liddell la propuesta *gánsteriana* de erradicar a esa «burguesía torpe e ignorante» (el pueblo) mediante «el robo y la desobediencia civil como fórmula para redistribuir la riqueza». La descripción de Arendt regresa a la actualidad cuando, a pesar del desconcierto de periodistas e incluso de la propia Liddell, al ser preguntada por los elogios que Anson le remite, sintetizados en «Angélica Liddell es el teatro» (Anson, *El Cultural*, 22/11/2007), la

dramaturga evade toda autocrítica: «Que él diga eso de mí es el exotismo puro» (Ruiz-Gálvez, *El País*, 27/12/2007). Si Liddell recibe elogios y premios de la prensa históricamente reaccionaria –como el Premio Valle Inclán que le otorgó un jurado también presidido por Anson–, no se debe a que dichos medios hayan evolucionado a presupuestos *humanitarios* sino a que, al igual que lo apuntado por Arendt respecto a los años 20, sus «problemas en una forma elemental e indiferenciada habían llegado a ser los mismos y anticipaban los problemas y la mentalidad de las masas.» (Arendt, 2006: 468), ya que «la experiencia ha demostrado una y otra vez que el valor de la propaganda de hechos canalleros y el desprecio general por las normas morales es independiente del simple interés propio, supuestamente el más poderoso factor psicológico en política.» (Arendt 1998: 433). En definitiva, recogiendo la unidad entre la *élite* y el *populacho* a la luz de la aparente contradicción entre Liddell y la prensa reaccionaria, se manifiesta que

La creación artística es una transposición de las situaciones económicas y sociales, dicha creación artística manifiesta la supremacía de la clase dominante y puede, en ciertos casos, ser vehículo de estructuras mentales revolucionarias existentes en las clases dominadas.

En general, la clase dominante utiliza la producción artística para divulgar su propia ideología (Berenguer, 1996: 51-52).

Esta lógica conduce a Liddell a la reivindicación del *monstruo* como solución a los problemas del *entorno* formado por la «burguesía torpe e ignorante». El *monstruo* encarna la misma *estrategia artística* que Liddell: el personaje que “asusta” y *persuade* a la sociedad. La *estrategia del exceso* identifica al *monstruo* con el *héroe/líder kierkegaardiano*: «En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía» (Liddell, 2008d: 25).

La crítica que ha analizado la *monstruosidad* en Liddell (Hartwig, Canale y Garnier, cada uno desde diferentes puntos de vista), sin embargo, no ha contemplado la similitud de sus presupuestos con las *estrategias* que ayudaron al éxito del *totalitarismo*:

Como la burguesía afirmaba ser el guardián de las tradiciones occidentales y tornó confusas todas las cuestiones morales, jactándose públicamente de virtudes que no sólo no poseía en privado, sino que realmente despreciaba, parecía revolucionario aceptar a la crueldad al margen de los valores morales, y a la amoralidad general, porque así destruía al menos la duplicidad sobre la que parecía descansar la sociedad existente. ¡Qué tentación la de elogiar las actitudes extremistas en esta penumbra hipócrita de las dobles normas morales, la de exhibir públicamente la máscara de la crueldad cuando todo el mundo es duro, pero pretende ser amable; la de jactarse de maldad en un mundo no de maldades, sino de bajezas! La élite intelectual de la década de los

años 20, que sabía muy poco de las conexiones anteriores entre el populacho y la burguesía, estaba segura de que el antiguo juego de *épater le bourgeois* podía jugarse a la perfección si se empezaba por asustar a la sociedad con una imagen irónicamente exagerada de su propia conducta. (Arendt, 2006: 466-67).

Otro de los pilares de la dramaturgia de Liddell, es la progresiva abolición de lo privado en sus facetas más íntimas, como la sexualidad, la pareja y la vida familiar. La sexualidad en Liddell en cuanto a su capacidad de *persuasion*, es analizada en detalle por Garnier. Ésta se presenta bajo «trois dynamiques instables, juxtaposées ou successives: le voyeurisme, la banalisation et l'empathie. De fait, c'est bien ce mélange de pulsions contraires qui donne aux spectacles d'Angélica Liddell une force particulière et génère un impact souvent saisissant et durable» (Garnier, 2013c: 21), si bien difiere de la tesis aquí defendida al entender su sentido ideológico como una suerte de reivindicación épica de índole socio-humanitario. De ello *Lesiones...* marca la cúspide al exponer directamente la biografía de la familia González Cano con el objeto de alcanzar un automartirio que conduzca a la autora hacia ese *inefable*. Con «movimiento de deslizamiento del dominio íntimo hacia el dominio colectivo y político» (Garnier, 2013b), una vez más Liddell coincide con las *estrategias* de la *élite* de Entreguerras:

Estrechamente ligada a la atracción que la falta de hipocresía del populacho y la falta de interés propio de las masas ejercían sobre la élite era la atracción igualmente irresistible de la falsa afirmación de los movimientos totalitarios de haber abolido la separación entre la vida privada y pública y haber restaurado una totalidad misteriosamente irracional en el hombre. (*Ibid.* p. 468).

Como su compañero Puche afirmaría –si bien retrasando la datación del origen–, «Angélica Liddell pertenece a la corriente que se inicia en los años setenta con el olvidado eslogan que decía: “Lo personal es político”» (Puche, 2007: 31) en donde «lo particular, lo privado, lo secreto, se torna universal» (*Ibid.* p. 34). Idéntico diagnóstico realiza Sebastián Lago en su Tesis Doctoral sobre *La responsabilidad de la lectura ante el Holocausto* en su cap. sobre Liddell, aunque sin contemplar las consecuencias descritas por Arendt:

Asimismo, esa desestabilización de las esferas de la ficción y de la realidad produce también una difuminación de las fronteras entre lo público y lo privado: “Percibimos que en la ficción y la realidad el lenguaje nunca está a la altura del sufrimiento real y por esa razón utilizamos nuestros sentimientos, aquello de lo que estamos seguros” (*Ibid.* p. 246). Por tanto, ese “sacrificio poético” se ofrece en el espacio de la intimidad, entendida la intimidad como aquellos gestos o miradas que neutralizan la férrea frontera (económica y política) entre lo público y lo privado. Se dice en *El año de Ricardo*: “Hoy el sufrimiento es privado y la felicidad es pública” (Liddell, 2009, p. 57). Pues bien, podemos entender buena parte de la obra de Liddell

cómo una forma de luchar contra ese hiato entre lo público y lo privado, entre el daño y la felicidad. (Sebastián Lago, 2012: 196).

Atendiendo a Arendt, en la Historia del Teatro dicha abolición tendría como precedente a Ibsen, aunque con un sentido *ideológico* distinto al que se predicaría en Entreguerras:

Desde que Balzac reveló las vidas privadas de la sociedad francesa y desde que la dramatización de Ibsen de los «Pilares de la sociedad» había conquistado el teatro continental, el tema de la doble moralidad era uno de los más importantes en tragedias, comedias y novelas. La doble moralidad, tal como era practicada por la burguesía, se convirtió en el signo relevante de ese *esprit de sérieux* que es siempre pomposo y nunca sincero. Esta división entre la vida privada y la pública o social nada tiene que ver con la justificada separación entre las esferas personal y pública, sino que es más bien reflejo psicológico de la lucha decimonónica entre *bourgeois* y *citoyen*, entre el hombre que juzgaba y utilizaba todas las instituciones públicas por la medida de sus intereses privados y el ciudadano responsable que se sentía preocupado por los asuntos públicos como tales. (Arendt. 1998: 468).

Al igual que con la desviación de la crítica histórica hacia teorías conspirativas del fin del mundo, los *idealistas* de Entreguerras, apoyándose en demandas *humanitaristas*, desarrollaron *estrategias* que tomaron el debate *moral* –y por tanto crítico– de la *responsabilidad* del *citoyen*, desviándolo hacia una ruptura entre la esfera personal y pública como única solución del conflicto que entre ambas pudiera surgir, con las consecuencias harto conocidas bajo los regímenes totalitarios del s. XX. Según Arendt, estas teorías generadas por los intelectuales ayudaron a generar una base de autoridad a estos regímenes. Bajo esta perspectiva, se puede redefinir el análisis de Garnier sobre este *movimiento de deslizamiento*, al afirmar que

Angélica Liddell impone, en efecto, una transferencia del impudor desde la esfera de lo íntimo hacia la de lo público. En este sentido, la perspectiva de la mirada, que hemos mencionado anteriormente, que canaliza y encierra a los espectadores en una experiencia de la vergüenza, produce también, paradójicamente, una perspectiva crítica. (Garnier, 2013b).

Si es indudable la perspectiva crítica, la pregunta consecuente es ¿desde qué punto de mira se recoge dicha *perspectiva* –lo que implica necesariamente un presupuesto *ideológico*–?, ¿desde el debate *moral* de la *responsabilidad* del *citoyen* o desde la ruptura de la esfera privada propia de la *vanguardia histórica*? En palabras de Liddell, al igual que el *vanguardista*, la dramaturga invita al receptor a asumir una perspectiva desoladora con el fin de prepararlo para aceptar sus soluciones apocalípticas:

Para defenderse de tales masacres la obra tiende a concentrarse en el individuo, se vuelve ferozmente individualista para vislumbrar alguna verdad sobre el hombre, entonces el autor se quita la máscara del tiempo y el espacio ficticios y se presenta desabrigado ante una audiencia que demanda a su vez una confesión única, un punto de vista singular, una vivencia. La sociedad ha perdido la confianza en la ficción para hacernos comprender el mundo y sus dos grandes diferencias, la diferencia entre el bien y el mal, y la diferencia entre lo útil y lo inútil. (Liddell, 2005b: 69).

Otro de los resultados de esta ruptura con la vida privada es la configuración de un *líder* guía, «los nuevos líderes de masas» surgidos en el s. XX que Arendt señala y que Mayorga subrayó en la *estrategia* liddelliana: «Angélica escribía y actuaba renunciando cada vez más a personajes interpuestos entre ella y el espectador. Escribir renunciando al personaje –a la máscara– tiene el riesgo, a mi juicio, de conducir al narcisismo y a un teatro-religión en que el espectador es tratado como un fiel llamado a entregarse al oficiante. (Entrevista a Mayorga en Vidal, 2010: 40).

Cuando Liddell, ratificando este planteamiento, afirma «no escribo obras comprometidas, no esgrimo una ideología. No actúo por lo que pienso sino por que lo soy, casi instintivamente [...] me ocupo de asuntos sentimentales» (Liddell, 2003c: 26), no desvirtúa su fuerza *subversiva* hacia el *entorno*, ni su capacidad de *alienación artística* como «trascendencia consciente de la existencia alienada» (Marcuse, 1968: 90):

La literatura y el arte eran esencialmente alienación que sostenía y protegía la contradicción: la conciencia desgraciada del mundo dividido, las posibilidades derrotadas, las esperanzas no realizadas y las promesas traicionadas. Eran una fuerza racional cognoscitiva que revelaba una dimensión del hombre y la naturaleza que era reprimida y rechazada en la realidad. Su verdad se encontraba en la ilusión evocada, en la insistencia por crear un mundo en el que el terror de la vida era dominado y suprimido; conquistado mediante el reconocimiento. Este es el milagro de la *chef-d'oeuvre*; es la tragedia, sostenida hasta sus últimas consecuencias y el fin de la tragedia: su solución imposible. Vivir el propio amor y el propio odio, vivir eso que uno *es*, implica la derrota, la resignación y la muerte. Los crímenes de la sociedad, el infierno que el hombre ha hecho para el hombre, se convierten en fuerzas cósmicas inconquistables.

La tensión entre lo actual y lo posible se transfigura en un conflicto irresoluble, en el que la reconciliación se encuentra gracias a la obra como *forma*: la belleza como la *promesse de bonheur*. En la forma de la obra, las circunstancias actuales son colocadas en otra dimensión en la que la realidad dada se muestra como lo que es. Así dice la verdad sobre sí misma; su lenguaje deja de ser el del engaño, la ignorancia y la sumisión. La ficción llama a los hechos por su nombre y su reino se derrumba; la ficción subvierte la experiencia cotidiana y la muestra como falsa y mutilada. Pero el arte tiene este poder mágico sólo como poder de la negación. Puede hablar su propio lenguaje sólo en tanto las imágenes rechazan y refutan el orden establecido estén vivas. (*Ibíd.* p. 91-2).

En su reflexión sobre la *sublimación*, si bien pareciera que Marcuse contradice lo planteado por Popper –sin olvidar las diferencias con un *materialista marxista*–, la *dialéctica* entre realidad y Arte unifica sus planteamientos en tanto que entender el Arte como *negación* de la realidad, y no como un plan social para esa misma realidad, ya que

La distinción decisiva no es la psicológica, entre el arte creado en medio del placer y el arte creado en medio del dolor, entre la cordura y la neurosis, sino la que distingue entre la realidad artística y la social. La ruptura con la segunda, la transgresión mágica o racional, es una cualidad esencial incluso del arte más positivo: está enajenado también del mismo público al que se dirige. (*Ibíd.* p. 93).

En esto se halla la contradicción de la obra artística de Liddell y el punto desde donde medir el éxito de su creación. En tanto que apegadas a la realidad, obra tras obra, realiza propuestas concretas de plan social, a veces explícitamente, y otras mediante el proselitismo del *módulo marginal*, con toda su carga *ideológica* y denuncia apocalíptica, lo que, como se ha evidenciado, no se encamina hacia la mejora del *sistema* o la denuncia social –a pesar de utilizar temáticas y personajes que padezcan en exceso la injusticia del *sistema*– sino –y he aquí su fortaleza artística– a la *sublimación* de su propio *Yo* de Artista bajo un *entorno* determinado –y no fuera de él–. Esto se debe a que al necesitar de una carga ideológica que pretende tratar con lo *real*, le urge esa misma realidad para existir como *Yo sublimado* frente a los otros. Su aislamiento deviene *marginación*. De ahí que no suponga una carga crítica contra el *sistema* sino, como planteó Adorno sobre Kierkegaard, la ratificación del mismo (Adorno, 2006: 220). El *Yo Individual* de Liddell logra el éxito *individual*, aunque toda su posible carga *crítica* se reduce a un desprecio a la *totalidad*, en aras del *idealismo* de su propia persona y su *Weltanschauung* ensimismado.

Una vez expuestas las premisas del programa político de Platón, Popper se plantea ciertas preguntas extrapolables a Liddell:

Pero ¿eso es todo? [...] ¿Dónde está el ardiente deseo de Platón de elevarse hacia el Bien y la Belleza, o su amor a la Sabiduría y la Verdad? ¿Dónde su exigencia de que sean los sabios, los filósofos, los que gobiernen? ¿Dónde sus esperanzas de convertir a los ciudadanos de su Estado en virtuosos y felices individuos? ¿Y dónde, finalmente, su exigencia de que el Estado se funde en la justicia? (Popper, 2006: 102).

En paralelo, atendiendo a las conclusiones de la tesis doctoral de Vidal, ¿se puede afirmar que la *persuasión* de Liddell sobre el *axioma apocalíptico*, «El mensaje que se intenta transmitir es otro: como si dijera, “aún hay tiempo para reconducir la situación y solucionarla”» (Vidal, 2010: 578)? Y si se aceptara tal conclusión, ¿reconducir la situación hacia dónde?

V. 5. LA ESTRATEGIA DEL EXCESO

V. 5.1. LA SUBLIMACIÓN

En sus conclusiones, Vidal interpreta el *pesimismo* de Liddell como un *ejemplificar con lo negativo*, en lo que finalmente se apoya la tesis del *humanitarismo* de su obra, en el que «El teatro de Angélica Liddell es un atisbo de esperanza» (Vidal, 2010: 574):

Ni el pesimismo ni el desencanto sobre lo humano, que están en el substrato de la obra de Angélica Liddell, son su finalidad última. El mensaje que se intenta transmitir es otro: como si dijera, «aún hay tiempo para reconducir la situación y solucionarla» (*Ibíd.* p. 578).

Si Liddell busca los sucesos más escabrosos, es para concienciar a la sociedad e impedir que se sigan produciendo. (*Ibíd.* p. 581).

Si pone énfasis en el lado oscuro o en las afectividades casi patológicas que se esconden detrás de cada uno, lo hace para que al reconocerlos podamos controlar sus aspectos más dañinos. (*Ibíd.* p. 582-83).

Esta misma conclusión –asumida y aceptada por casi todos los articulistas que han tratado a Liddell– cruza la frontera española y llega hasta Garnier, para quien su *estrategia artística* «visent à dénoncer la violence sociale et ses répercussions sur les individus» (2013c), conclusión que parece sostener también la tesina de Obled (2012), dirigida por Garnier, al afirmar que Liddell «intenta hacer sentir y mostrar que la compasión es de orden universal y que no acepta estas escalas de valores» (*Apud.* Garnier, 2013c). A partir de ahora se intentará verificar el presupuesto de que la *estrategia artística* liddelliana busque *ejemplificar con lo negativo*, tal y como lo definió Vidal.

El primer interrogante es si para la propia Liddell, sus personajes y las situaciones *ideológicas* que generan, resultan contrarios a los valores y deseos de su propio *idealismo*, con lo que entrarían en colisión con la aceptación general de la crítica.

Sin ahondar en disquisiciones que escapan a este análisis, se entenderá que un comportamiento o actitud negativa es aquel que no responde al axioma principal de la ética kantiana, bajo el que también se sostiene la *Declaración universal de los derechos humanos* (UN, Resolución 217 A (III) 1948). A la vez, se debe tener en cuenta que una *disfunción ejecutiva* en los lóbulos frontales puede modificar el objetivo básico del ser humano: la supervivencia a partir de la interrelación humana, (Damasio y Goldberg, *vid.*

supra). Con este trabajo, Vidal comparte el diagnóstico de que los *líderes* de Liddell se caracterizan por un comportamiento negativo e irracional, si bien su *ejemplificar con lo negativo* rechaza la idea de que Liddell pretenda la apología de dicha irracionalidad, lo que a su vez se contradice con las declaraciones ya citadas de la propia autora e incluso con la idea de que *MNPLEDNWYE* o *Lesiones...* respondan a un *TDT de la Poética del Creador*, algo que tanto Liddell como Puche en su artículo sobre el tema afirman. Al mismo tiempo, esta actitud de jugar con las contradicciones encuentra eco incluso en la crítica especializada.

Canale, analizando la *génesis* de la *estrategia artística* de Liddell, subraya la *irracionalidad* como objetivo de ésta: «que el teatro se aleje de la razón, recuperar la tragedia, el llanto y la catarsis como punto de partida para construir esas nuevas formas que desarmarán al espectador.» (Canale, 2006: 371). Para Canale, Liddell propondría el *irracionalismo* como respuesta a su «Poética Teatral: ¿Y si nada les puede conmover?» (Liddell, 2006g: 110). En *Un minuto dura tres campos de exterminio*, Liddell relaciona la aparición de dicha *estrategia* con la *mediación* de las guerras del s. XX: «La desaparición de los conceptos dramáticos tradicionales constituye por tanto la herencia de las masacres y el síntoma de un mundo apoyado en la apariencia y la mentira» (Liddell, 2005b: 74). En una entrevista para un diario argentino Liddell amplía esta explicación:

Es la crudeza de la idea, más que una estética visual, lo que la gente no soporta. ¿Para qué describir cómo una mujer arrastra a su bebé del cordón umbilical, como hice en una obra? Para llevar a la gente hasta el límite y que pueda llegar a algún tipo de conclusión. Porque si no les haces entrar en conflicto con la realidad, nunca van a valorarla desde el punto de vista del dolor o de la justicia, nunca van a indignarse. (Entrevista a Liddell en Treibel, 2009, *Diario Página 12*, 26/06/2009).

En conclusión, con su obra Liddell habría *reaccionado* a la *mediación psicosocial* que Horkheimer y Adorno denominaron «nueva forma ciega de masas»:

La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que aún no ha sido oído, de tocar con las propias manos algo que aún no ha sido tocado, la nueva forma de ceguera que sustituye a toda forma mítica vencida. Gracias a la mediación de la sociedad total, que embiste contra todo impulso y relación, los hombres son reducidos de nuevo a aquello contra lo cual se volvía el principio del Sí, la ley de desarrollo de la sociedad: a simples seres genéricos, iguales entre sí por aislamiento de la colectividad dirigida en forma coactiva. Los remeros que no pueden hablar entre ellos se hallan esclavizados todos al mismo ritmo, así como el obrero moderno en la fábrica, en el cine y en el transporte. Son las concretas condiciones del trabajo en la sociedad las que producen el conformismo, y no impulsos conscientes que intervendrían para estupidizar a los hombres oprimidos y desviarlos de la verdad. La impotencia de los trabajadores no es sólo una coartada de los patrones, sino la

consecuencia lógica de la sociedad industrial, en la que se ha transformado finalmente el antiguo destino, a causa de los esfuerzos hechos para sustraerse a él. (Horkheimer y Adorno, 1944: 33).

Así la *sublimación* artística requeriría de nuevas *estrategias* que la superen:

La barbarie estética ejecuta hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde el día en que empezaron a ser recogidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha sido siempre algo contra la cultura. El denominador común “cultura” contiene ya virtualmente la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación, que entrega la cultura al reino de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, está en pleno acuerdo con este concepto de cultura. Al subordinar de la misma forma todos los aspectos de la producción espiritual al fin único de cerrar los sentidos de los hombres –desde la salida de la fábrica por la noche hasta el regreso frente al reloj de control la mañana siguiente– mediante los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar durante la jornada, la industria cultural pone en práctica sarcásticamente el concepto de cultura orgánica que los filósofos de la personalidad oponían a la masificación. (*Ibíd.* p. 47).

Si bien, Liddell comienza dentro de la corriente del *teatro alternativo* madrileño, que pretende aislarse de la “Cultura”, éste no tarda demasiado en ser clasificado como producto cultural repetitivo, *teatro clónico*, ya que «es verdadero que la fuerza de la industria cultural reside en su unidad con la necesidad producida y no en el conflicto con ésta» (*Ibíd.* p. 52). Frente a ello, Angélica reaccionará con una depuración en la que buscará la *sublimación* desde el rechazo de su propio trabajo escénico, llegando al sacrificio, la *negación* de su *Yo Individual*, con el fin de no ser *neutralizada* y exaltar lo mismo que rechaza, o como ella misma propone en la fecha en que comenzó este proceso, 1998, «insistir en el error y pulirlo hasta convertirlo en estilo» (Liddell, 1998c: 43). Como apuntaron Horkheimer y Adorno hace cincuenta años, «al representar la privación como algo negativo revocaban, por así decir, la humillación del instinto y salvaban lo que había sido negado. Tal es el secreto de la sublimación estética: representar el cumplimiento a través de su misma negación.» (Horkheimer y Adorno, 1944: 54), o como plantea Sánchez Trigueros respecto a la tradición de *negación* iniciada en los movimientos *irracionalistas* del s. XIX, «cabría preguntarse sobre los límites reales de esa crisis: ¿No será que el sujeto escenifica en el espacio textual y en el espacio escénico «su propia destrucción como la forma más astuta de asegurar su permanencia? (García Montero, 1987: 72)» (2009: 404-05).

Bajo esta explicación se aclara el significado del proceso llevado a cabo con y desde *MNPLEDNWYE*, en donde el automartirio supone una *sublimación*, considerando que, la identificación de Liddell y su obra, genera que el objeto *sublimado* sea, finalmente, su propio *Yo Individual*, introduciendo «en la obra sus propios principios creadores y

didácticos que dan al teatro un carácter conceptual propio del teatro de ideas (leyes, fundamentos, juicios, pensamientos, etc.) que nos muestran los mecanismos, las fuentes, los orígenes de su creación» (Gray, 2011: 60), según la definición del *TDT de la poética del creador*.

Bajo este fin, su *estrategia artística* encarna la propuesta de Horkheimer y Adorno de rechazar todo acuerdo, todo *entertainment*:

Divertirse significa estar de acuerdo. El amusement sólo es posible en cuanto se aísla y se separa de la totalidad del proceso social, en cuanto renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineluctable de toda obra, hasta de la más insignificante: la de reflejar en su limitación el todo. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado. En la base de la diversión está la impotencia. (*Ibíd.* p. 58).

Por tanto, Liddell reacciona frente a un *entorno* percibido como una «masa social indiferenciada» (Liddell, 2002e), ante el que intenta reivindicarse con una *estrategia artística de negación radical*, un *exceso* que, como ella misma afirma, es «bello exceso. Exceso liberador, exceso que pone en evidencia la represión de una sociedad» (Liddell, 2008d: 28), que materializa en acciones *subversivas* frente a ese mismo *entorno*, con el fin de romper la indiferencia frente a su obra/*Yo Individual*. He aquí la sinopsis de lo que se ha venido denominando la *estrategia del exceso*.

V. 5.2. LA MEDIACIÓN DE CÉLINE: EL PERFIL DEL PROVOCADOR

En analogía con el «insistir en el error», en su blog *solamentefotoss.blogspot.com.es*, Liddell colgó la siguiente cita de Céline: «Hay que luchar contra la desgracia con la misma rabia que ella hasta cansarla» (Céline, 2002: 317). Si esta cita define el obrar de toda la obra de Liddell en su *negación radical*, las consecuencias devienen paralelas a las que Adorno señala sobre Kierkegaard y el cristianismo:

en Kierkegaard converge por primera vez una secularización sin trabas con aquella mitología que pretende erradicar la secularización. Por certero que pudiese haber sido en sus juicios sobre la cristiandad, sus adversarios más mezquinos reconocían una cosa. Su defensa del cristianismo contra lo que ellos habían hecho de él, abolía el cristianismo. (Adorno, 2006: 227).

Mientras la crítica de Kierkegaard al cristianismo erradica el propio cristianismo, la obra de Liddell, en su *negación* del *entorno* y su «roña», junto al *monismo ingenuo* del *axioma apocalíptico* –y pese a cualquier tipo de interpretación *pseudo-simbólica* o *mágica* que se le quiera dar–, apunta, sin ambigüedades, a la erradicación de la gran mayoría de los seres humanos, exceptuando a quienes por su propia *disfunción ejecutiva*

tenderían al autoexterminio: asesinos, locos o aquellos que, como Liddell, militen en el rechazo firme a la procreación del ser humano o, en palabras extraídas de las conclusiones de Vidal, el rechazo firme a la procreación de esa «especie absurda, ignorante y primitiva» (2010: 584). Prosigue Vidal justificando su aseveración sobre los indignos humanos con que «Es una negligencia que determinadas personas, inconscientes de sus propios errores y debilidades, dominadas por el ansia de poder y el instinto animal, continúen multiplicando generaciones irremisiblemente unidas por el sufrimiento». ¿A quiénes identifica Vidal con las «determinadas personas»? Esto es algo que se intentará dilucidar más adelante, si bien a estas alturas sí que ha quedado claro a quienes se refiere Liddell con la «roña»: la inmensa mayoría de la ciudadanía.

Tanto los personajes de sus obras, como el propio modelo de vida que Liddell se ocupa de explicar en sus entrevistas y artículos, se cimientan en la construcción de un *módulo marginal* cuyos «principios conservadores o autoritaristas constituyen habitualmente una expresión de nihilismo ético, es decir, de un extremo escepticismo moral, de falta de fe en el hombre y sus posibilidades» (Popper, 2006: 87), en sintonía con la *vanguardia histórica*.

La figura de Céline es uno de los referentes más citados por Liddell (Liddell, 2002e y 2003d:8; Perales, *El Mundo*, 08/11/2007) y su influencia sobrepasa el simple entusiasmo de lector.

El primer punto común es la *materia putrefacta* como justificación para despreciar al ser humano. En su polémico ensayo biográfico sobre Céline, Bounan narra como «El futuro novelista se interesa [...] por diversas investigaciones en biología y genética, cuyos resultados sin duda sirvieron para confirmarle los fundamentos inmutables de las desgracias públicas y su tranquilizador carácter histórico.» (Bounan, 2012: 51).

Sobre la base de este desprecio por lo humano, en tanto que materia putrefacta, Liddell rodea sus escenas con cuerpos muertos, como en todo *El Tríptico de la Aflicción*, o gallinas muertas sobre el cuerpo de Nubila, en *MNPLEDNWYE*, o sobre ella misma como en *Lesiones...* usando su cuerpo biológico como reivindicación del *pesimismo* ante lo humano, en dirección a la *solidaridad negativa*:

Pertenezco a la fauna cadavérica.
¿En qué momento de la descomposición aparezco?
¿Cuántos días lleva muerto el cadáver?
Mi cuerpo es la protesta por los cadáveres inocentes. (Liddell, 2003d: 9-10).

Un paso más lo da en *Un minuto dura tres campos de exterminio* (Liddell, 2005b), en donde trata de construir una teoría del Arte mortuoria, en aras de incrementar su *idealismo dualista esencialista* –el Bien, lo Bueno, lo Inefable, etc., como puntos de referencia–, y el abierto desprecio hacia la filosofía nominalista, sosteniéndose en Wittgenstein (Liddell, 2006i y 2010b). Como el pensador austriaco, Liddell recurre a *esencias* para la explicación y propuesta reorganizativa del *entorno*, si bien en este método, como plantea Marcuse,

El interminable juego del lenguaje de Wittgenstein con la construcción de piedras, o la conversación de Fulano y Mengano pueden servir de ejemplos otra vez. A pesar de la simple claridad del ejemplo, los que hablan y su situación permanece sin identificación. Son «x» e «y», sin que importe qué hablen tan familiarmente. Pero en el universo real del discurso, «x» e «y» son «fantasmas». No existen; son el producto del filósofo analítico. Sin duda, la conversación de «x» e «y» es perfectamente comprensible, y el análisis lingüístico aparece correcto a la comprensión normal de la gente común. Pero en realidad, nosotros nos entendemos sólo a través de áreas de incomprensiones y equivocaciones. El universo real del lenguaje común es el de la lucha por la existencia. Es en realidad un universo vago, oscuro, ambiguo, y desde luego que necesita ser clarificado. Más aún, tal clarificación puede cubrir una función terapéutica, y si la filosofía llega a ser terapéutica habrá llegado a su propio terreno. (Marcuse, 1968: 226).

Las *esencias* a las que invita Liddell una y otra vez, tanto en lo discursivo como en lo estructural del *módulo marginal* con el fin de sanar el *entorno*, son «fantasmas». Es importante recordar la evasión de toda su obra respecto a *desambiguar* (Vid. Goldberg *supra*) una realidad que, como indica Marcuse, es vaga, oscura, ambigua y necesita ser aclarada. El *vanguardista* juega a la confusión y a la controversia, algo que opera tanto en el Capitalismo como en el Totalitarismo:

En la era totalitaria, la tarea terapéutica de la filosofía sería una tarea política, puesto que el universo establecido de lenguaje común tiende a coagularse en un universo totalmente manipulado y adoctrinado. Entonces, la política aparecería en la filosofía, no como una disciplina especial o un objeto de análisis, ni como una filosofía política especial, sino como el intento de sus conceptos por comprender la realidad sin mutilarla. Si el análisis lingüístico no contribuye a tal comprensión; si en vez de eso, contribuye a cerrar el pensamiento en el círculo del universo mutilado del discurso común, es, en su punto más bajo, una huida hacia lo que no es controvertible, lo irreal, hacia aquello que sólo académicamente es controversia. (Marcuse, 1968: 227).

Si bien en una primera lectura pudiera afirmarse que Liddell trabaja con la realidad de manera crítica —lo que en su conclusión duodécima Vidal clasificó de «realismo crítico» (Vidal, 2010: 581)—, ciertamente, la influencia *idealista* obliga a la autora a re-explicar la realidad mutilándola, cerrando el pensamiento y el lenguaje, al igual que sus

líderes en su *módulo marginal*, generando una “controversia” entre la *solidaridad negativa* y los valores *ideales* que, en última instancia, sólo perviven en la irrealidad o, parafraseando a los hermanos de *Haematuria*, en el manicomio:

CALISTO: Deja que nos tomen por locos.

COPPERLATE BROTHER: Nos dedicaremos a escribir poesía. (Liddell, 2001c: 43).

Así se dibuja el *perfil del provocador*, maestro de la “controversia”, expuesto por Bounan como *paradigma* formalizado por Céline. Una de las señas políticas del francés fue siempre ir más lejos que los programas de izquierda de su momento, con una intención ya clara a la luz de los textos políticos que Céline escribía en paralelo a la redacción de *Viaje al fin de la noche*:

no oponerse a los audaces programas de la izquierda socializante, sino al contrario [...], ir abiertamente más allá de las reivindicaciones colectivistas para extraer de estas mismas reformas todo lo que sea necesario para mantener el orden establecido⁷¹. (*Apud* Bounan, 2012: 48).

Céline y su epígono Liddell proponen «una rebelión sin rebelión» (*Ibíd.* p. 52) que, en su *exceso*, asegura la inevitabilidad de la injusticia. Con ello se refuta la conclusión décima de Vidal cuando afirma que Liddell «Ha conseguido el éxito criticando las condiciones políticas, sociales o económicas que hubieran podido malograr su carrera» (Vidal, 2010: 580), cuando en realidad el *provocador* niega la posibilidad de transformar el mundo:

En al ardor de su protesta, el provocador se esfuerza de buena gana en denunciar una fechoría particular del sistema, excluyendo todo lo demás, que es, sin embargo, lo que la produce e incluso la exige, y genera otras calamidades igualmente notables. El provocador no se contenta con desacreditar tal fuente de energía en beneficio de tal otra, que sería menos devastadora en lo inmediato, sino que rechaza obstinadamente la cuestión elemental: ¿Para qué sirven hoy esas cantidades monstruosas de energía? (Bounan, 2012: 113).

Una vez más se desprende la enmienda a la totalidad, el *borrar totalmente el Lienzo* que proclama el *provocador* porque

Cuando, por el contrario, el provocador ha de evocar la coherencia de ese sistema que le incluye, sorprendentemente se muestra incapaz de servirse de su ingenio para exponer *de forma útil* cualquiera de sus nefastos efectos. Su falsa ciencia le deja, literalmente, sin aliento. No puede servirse de ella porque el *sujeto* de tal conocimiento le resulta tan extraño que está convencido, sinceramente, de su inexistencia. (*Ibíd.* p. 114).

Recuérdese la evasión de Liddell a cualquier respuesta de orden *nominalista*, desviando cualquier crítica hacia lo “inefable”: «soy incapaz de contestar a cientos de preguntas inteligentes, me asustan las preguntas inteligentes, me asquean las preguntas

⁷¹ Céline en «Los seguros sociales y una política económica de la sanidad pública», *La Presse médicale*, 24/11/1928.

inteligentes, no estoy preparada para contestar a las preguntas de toda esa gente a la que odio y que me odia» (Liddell, 2003c: 34), para justo después arremeter con el referente *esencialista*: «¿Sentimos que hacemos algo bueno, justo y bello con nuestras obras?» (Liddell, 2008c: 16).

En la su artículo *Los seguros sociales y una política económica de la sanidad pública* (*Apud* Bounan, 2012: 36-7), Céline aclara la finalidad de su trabajo: «una labor paciente de corrección y de rectificación intelectual [...] puesto que el público no pide comprensión sino creer» cuyo fin es «¿el interés popular? Es una sustancia de lo menos fiable, muy impulsiva y vaga» (*Ibid.*) o, en palabras de Liddell, «jabalíes delante del televisor y delante de sus hijos gordos y cabezones, que son tan prepotentes, mezquinos, paletos e ignorantes como sus padres» (Liddell, 2003c: 64), esas «mayorías y minorías descerebradas sin sentido de lo bueno, lo bello, lo importante y lo eterno» (*Ibid.* p. 57) que Céline describe como ese tipo de obreros «desprovistos de sentido crítico e incluso de una vanidad elemental» que constituyen «una mano de obra estable y que se resigna mejor que cualquier otra»⁷² (*Apud* Bounan, 2012: 36) y cuya estabilidad constituía el objetivo de su *estrategia artística*. «Lo que nos parece mucho más serio», afirmaba Céline, «es el interés patronal, y su interés económico, en modo alguno sentimental»⁷³ (*Apud* Bounan, 2012: 37).

Sin entrar todavía en el objeto final de Liddell, el *motivo* que provocó la *estrategia artística* de Céline –la *corrección y rectificación intelectual de los ciudadanos*–, sumado al análisis de Bounan sobre el *ars poética* celiniano, esclarece los objetivos implícitos a la *estrategia* de Liddell:

Una singular preocupación maniquea aparece en el *Viaje* –y que volvemos a encontrar en la mayoría de los escritos de Céline–, tanto en el plano físico como en el plano moral e intelectual. A la ignominia de todos los cuerpos, pronto condenados a la putrefacción, se enfrentan las admirables piernas de una joven bailarina (*Ibid.* p. 40).

En su primer poemario publicado, *Los deseos en Amherst* –escrito al mismo tiempo que *MNPLEDNWYE*–, en donde se intuye una relación amorosa entre Liddell y un adolescente con un aborto de por medio, la autora contrapone en cada poema lo putrefacto de la carne, con la belleza de los jóvenes, cuyo enlace sólo se produce

⁷² Céline en «La organización sanitaria en las fábricas de Ford» en *La Presse médicale*, 26/05/1928.

⁷³ *Ibid.* p. 40.

mediante una sexualidad violenta, conexión que, si no de manera tan condensada, mantiene todo Liddell:

Me orinan en las mangas los chicos de cara angelical solo se divierten si me humillan
soporto mejor la burla atroz que el peso de un hombre — todo por la piel todo por una
edad inmadura algún día silbaré con sus huesos (Liddell, 2007f: 43).

Los niños al otro lado a esta distancia no ven mis arrugas la clavícula del niño más alto es
perfecta nunca salgo de día a esta distancia no ven mis arrugas escucho el sonido
estrepitoso de la sangre y un pitido la pezuña de la cabra yace en mi boca (Liddell, 2007f: 49).

Deseo pudrirme apasionadamente a pesar de tu edad la mujer mayor comparte mesa con el
obispo no existe ninguna realidad estricta pero la adolescencia es así tan candorosa
como incompetente dichoso el que teme una piel novicia tal vez el ingrato reconozca el
temor y se apiade (Liddell, 2007f: 83).

Asimismo, en su artículo sobre Abraham, Liddell exalta el sacrificio sangriento como único camino hacia lo inefable, la violencia como única puerta que abre la *metafísica* del espíritu:

La búsqueda de la identidad mediante el cuerpo es pura fuerza espiritual. Y prolongo la cita de Bataille: «Lo que la violencia exterior del sacrificio revelaba era la violencia interior del ser tal como se discernía a la luz del derramamiento de sangre y del surgimiento de los órganos. Esa sangre, esos órganos llenos de vida, no eran lo que la anatomía ve en ellos». (Liddell, 2008d: 27).

Cfr. con la belleza de los perrillos de Tiziano frente a las gallinas muertas en *MNPLEDNWYE*. Prosigue Bounan señalando las contraposiciones de Céline, «al egoísmo y a la jactancia universal, la perfecta y silenciosa generosidad de un Alcide o de una Molly» (Bounan, 2012: 40-1), egoísmo similar al de los *marginales* liddellianos ante todo lo que sea ajeno al *módulo marginal*, en contraste con la generosidad ilimitada del *lacayo* hacia al *líder*; «del mismo modo que a las “ideas” y a la literatura común, se enfrentan la auténtica “música emocional” y el arte del propio Céline» (*Ibid.*), como Liddell en *Broken Bloosoms* cuando ataca con virulencia a los “autores importantes”, la «chusma» a la que presenta como el artista político de «palabras babas» (Liddell, 2003c: 43) frente «a Haendel, lo bello» (*Ibid.* p. 39) y ella misma, autora que no cesa de interrogarse explícitamente sobre lo inefable. Al igual que el panorama que Liddell presupone al *entorno*, setenta años antes, en Céline

dicha preocupación no se extiende al plano social, como en el de los populistas de su tiempo: ricos y pobres son de la misma indigesta cosecha, carroñeros, memos, vanidosos y charlatanes. Sólo despiertan la simpatía curiosa y solidaria del autor algunos canallas de la peor especie, algunos estafadores, «tipos despreocupados» cuyo lenguaje también le seduce, golfos liberados de las ilusiones banales, decididos a sobrevivir, cueste lo que cueste y lo mejor posible, al margen de la servidumbre común y del moralismo idiota. (Bounan, 2012: 41).

Así mismo, Liddell mitifica a los *marginales* (asesinos, locos, ladrones, lumpen...) e inunda el lenguaje de su personajes con escatología pornográfica, haciendo apología de una *naturaleza humana* amoral.

Bounan habla de autores celinólatras con un *estilo celiníaco* en el que, además de lo ya citado, añade características muy concretas, visibles, tanto en Liddell, como en el *teatro clónico*. Se trata de una literatura apologética en donde

El vocabulario, la sintaxis y la puntuación aspiran, antes que nada, a la *inocencia*. Se rechazan o ridiculizan las palabras que se han vuelto demasiado inmundas por haberse arrastrado por el fango militarista, politiquero o sencillamente sentimental. Aparecen muchos neologismos de virginidad garantizada, expresiones arrabaleras o de argot poco sospechosas de complicidad con la cultura dominante, con sus pompas y con sus obras. Y también frecuentes referencias a los apetitos más inmediatos, alimenticios, defecatorios, sexuales, testigos irrecusables de sinceridad y de autenticidad.

La organización de la frase quiere llegar aún más lejos. Liberada de su armazón sintáctico, reelaborada y hábilmente recompuesta, aparentemente sigue el movimiento emocional espontáneo de los personajes y los testigos, con sus interferencias inesperadas, brutales, incongruentes, y *previo a todo control de la conciencia*.

La puntuación, en fin, participa en la misma tarea: frecuente supresión de la señalización clásica, de paneles indicadores y del control policial de la frase ligado a la conciencia discursiva. Dicha puntuación queda reducida incluso, en las obras posteriores, a unos simples puntos suspensivos, de exclamación y de interrogación, huecos de lo no-dicho en los que se precipitan libremente la emoción y la reflexión del lector.

El movimiento general del discurso, el de los personajes y el del narrador conectan así felizmente con el del lector seducido: el lector debe admitir que aquí se habla de él y que es él mismo el que habla, que es simultáneamente lector, actor y autor. (*Ibid.* p. 44-5).

Al igual que Popper respecto a la retórica de Platón o la dialéctica de Hegel, Bounan pone en entredicho las intenciones del *estilo celiniano*:

La inocencia del procedimiento no es, sin embargo, más que aparente. Ni los neovocablos, mezcla de vocablos antiguos con sonoridad evocadora (el neologismo actual «sidaico», por ejemplo), ni las imágenes callejeras forjadas a lo largo de una historia compleja tienen el más mínimo significado fuera de la cultura común. Y aún menos los apetitos supuestamente elementales, siempre fuertemente sugerentes y cargados de los estigmas de una protohistoria penosa. En Céline, la manduca, la mierda y el esperma ocupan siempre un lugar central, y exhalan su olor de magdalena enranciada en los bajos fondos de la infancia común y de la crianza ordinaria.

Tampoco hay inocencia alguna en la construcción de la frase celiniana. Las sugerencias emocionales y las asociaciones de ideas no son ni azarosas ni fortuitas. Dependen de mecanismos bien conocidos por los creativos publicitarios y por los predicadores. Son mecanismos que se construyen fuera de la conciencia, en el transcurso del adiestramiento familiar y escolar. Se conservan en la cultura que, a su vez, contribuyen a mantener. De esta manera, a partir de imágenes aparentemente anodinas, pueden preverse e imponerse determinadas asociaciones de palabras e ideas; y también las conclusiones que se imponen, con toda la fuerza de lo evidente, en el silencio de los puntos suspensivos. Tales conclusiones, sugeridas pero no expresadas, no son, sin embargo, más que las del lector. No hay controversia posible: se trata de un discurso sin réplica. (*Ibid.* p. 45-6).

Aquí también queda descrito el discurso cerrado de las obras de Liddell, su evolución, desde un teatro con diálogo abierto entre personajes –el que iría desde *El Jardín de las Mandrágoras* hasta la dos primeras piezas de la *Trilogía de los desechables*–,

reduciéndolo a dos –lo que sucedería por primera vez en *Agua y limonada en el Madison Square Garden*–, hasta culminar con el Ditirambo de *MNPLEDNWYE*, en un viaje opuesto al realizado por los Clásicos Griegos, lo que plantea *coherencia significativa* en la evolución de los *sistemas* propuestos, que en el caso de los atenienses del s. IV a.C evolucionarían de lo tribal a lo democrático, acordes con la expansión de la *sociedad abierta*, mientras que en Liddell el camino es justo el contrario.

Al contrastar esta explicación de Céline, con la crítica mayoritariamente aceptada de Liddell, y a pesar de la común descripción de su *estrategia artística*, desconcierta la falta de consciencia o alusión a las consecuencias que, un método cerrado como el de Angélica Liddell, conlleva. En su análisis sobre *La Casa de la Fuerza*, Vidal describe los diálogos de Liddell en estos términos:

Como en obras anteriores los personajes no dialogan, exponen sus experiencias sin esperar interacción. El diálogo que se da en la tercera parte entre las tres actrices mexicanas no pretende recrear un diálogo normal entre tres personas, sino que narran sus acontecimientos de cara al público. El diálogo no se da entre los personajes sino de las actrices al público; la obra no está concebida desde la ficción sino que muestra la realidad, es un punto de encuentro entre desconocidos. (Vidal, 2010: 526).

Previo a ello, en su capítulo sobre los «Rasgos del teatro de Angélica Liddell», Vidal defiende que «De este modo, Angélica Liddell trata de evitar la poliacroasis, término acuñado por Tomás Albaladejo Mayordomo, que alude a las interpretaciones múltiples y plurales» (*Ibíd.* p. 200), en lo que, además, Vidal afirma ver intenciones sociales:

Aunque el discurso narrativo de Angélica Liddell está encubierto bajo lo que podría denominarse un lenguaje egocéntrico, en realidad es un lenguaje socializado, que busca comunicar su pensamiento a los interlocutores con el fin de influirles en su conducta, buscando su colaboración y comprensión. (*Ibíd.* p. 209).

En una entrevista de 2010, Liddell, siguiendo la dinámica de sus obras artísticas, trata de aplicar el *axioma apocalíptico* a la facultad de interacción del ser humano, a la aptitud de dialogar:

Hay una incapacidad de todo el mundo en ponerse en el lugar del otro. Y esa incapacidad es la que nos impide sentir piedad. La mayor lacra que nos roe es eso, no tener piedad. Supongo que es natural y que cada uno lo ejerce a su manera, con desprecio, no sé. (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/10).

El entrevistador llama la atención a Liddell sobre su manera de imponer axiomas, de generalizar, lo que provoca que Liddell le replique con la ironía característica de todo

líder totalitario cuando se pone en entredicho la base de su *ideología*: la evasión de cualquier respuesta racional.

Entrevistador.- ¿Todo el mundo es incapaz de ponerse en el lugar del otro o solo los que usted ha conocido? ¿Con qué derecho habla usted de todo el mundo?

Liddell.- Claro, con qué derecho. Si generalizáramos, apañados íbamos...

Entrevistador.- Me resisto. Confío en las excepciones.

Liddell.- Me las reservo para mí. (*Ibíd.*).

En la misma entrevista confiesa lo que espera de su público, corroborando la conclusión del *éxito del Yo en tanto que Yo*:

Entrevistador.- ¿Cómo es el público que acude a verla?

Liddell.- No lo sé. Me gustaría que me amaran todos, que nadie se fuera, sentirme amada. Eso es lo que espero: que me amen. (*Ibíd.*).

En uno de sus artículos apocalípticos, con Wittgenstein de protagonista, Liddell apuesta por la incapacidad del lenguaje para constituir acuerdos humanos y, por tanto, de establecer una *Ética común*, planteamiento que sostiene en la exclusión represiva de cualquier intento *nominalista*, sumado a la imposición de un método *esencialista* de revelaciones “*absolutas*” –los «fantasmas» que afirmara Marcuse respecto a las conclusiones de Wittgenstein– como exclusivo *método* de conocimiento: «Si la ética es una quimera, entonces el lenguaje es incapaz de expresar el absoluto, y como consecuencia, el lenguaje se convierte en el cerco de nuestra expresión, el lenguaje es la jaula que nos impide expresar lo ético» (Liddell, 2006i: 27). Con ello, recogería la tradición *irracionalista* –señalada por Sánchez Trigueros a través de Kristeva–, y que Céline utilizó consciente e ideológicamente con el fin de perpetuar la *rebelión sin rebelión*:

En ese lugar de confrontación se encuentran los que, recelando del lenguaje, señalan su fracaso social y revelan su superficialidad comunicativa para representar la complejidad de las relaciones humanas, su esencial carácter alienante, su ausencia de valor, su ineficacia, su logicidad que se vuelve insuficiente para explicar la ilogicidad del mundo, las nuevas crueldades sociales. Kristeva se ha referido a proceso en el que en un momento determinado se desecharon las leyes de la significación lingüística comunicativa como las únicas válidas para cualquier actividad significativa y ha recordado cómo Federico Nietzsche diagnosticó la crisis y el estado de desafección y desconfianza hacia el lenguaje: «Por fin, y precisamente ahora, los hombres empiezan a darse cuenta del enorme error que han propagado con su fe en el lenguaje» (*apud* Kristeva, 1976: 279). Nietzsche lo había planteado al definir la comunicación lingüística como la faceta gregaria de la intimidad, la pulsión que abandona a la persona hablante en la pendiente de la vulgarización. (Sánchez Trigueros, 2008: 402).

A ello respondería también la eliminación progresiva de un verdadero diálogo de *agon* en Liddell, como propone Garnier:

no sólo de palabra –con un bombardeo de estímulos hacia el receptor–, sino también de argumento, al recurrir al *dogmatismo invulnerable* de quien se cree en posesión de un conocimiento *esencial*?

Retomando la propuesta de considerar el personaje de RICARDO como su más perfecto representante de la *filosofía del gánster*, Garnier también describe sus intenciones como una suerte de *ejemplificar con lo negativo*, sin valorar el estudio comparativo entre dicho objetivo particular, con la *estructura ideológica* de la obra y vida de Liddell:

L'unicité du personnage porte-voix dans *El año de Ricardo* constitue en soi une première clé d'interprétation de l'œuvre: la solitude douloureuse du pouvoir alimente une vision égocentrique du monde, qui exclut la relation à autrui et renforce à son tour l'isolement. (Garnier, 2012b: 207).

Sin plantearlo así, Garnier define el sentido *ideológico* de la obra artística de Liddell, y el de Liddell como creadora. En definitiva, todo *ejemplificar con lo negativo* resulta vano, o como mínimo deshonesto, cuando se propone un análisis crítico de índole *total*, una *Weltanschauung* a la manera de Liddell.

En referencia al *estilo celiniano*, prosigue Bounan:

La aplicación de la técnica musical al lenguaje (valor evocador de las palabras, sugerencias emocionales, asociaciones de imágenes, ritmo y repetición de temas) transforma lo que se hace pasar por una exposición en un compacto bloque expresivo al abrigo de toda refutación posible. Jamás se puede criticar lo que aquí se expresa, como mucho se puede denunciar esta forma y, a través de ella, todo aquello que permite *transmitir*. (Bounan, 2012: 47).

He aquí el éxito y función última de la estrategia del *exceso*: blindarse frente a toda crítica. Este proceso es descrito por Garnier como *transparencia*:

La transparencia, es decir, los momentos en los que la performance esconde su tecnicidad e invita al público a entrar en un proceso de identificación, es inducida sobre todo por el uso que se hace de la música. Al escoger conceder un lugar central a la música –como en casi todos sus espectáculos– Angélica Liddell acciona un mecanismo emocional que hunde al espectador en un estado de fuerte receptividad afectiva. Este estado tiende a fragilizarle, en el sentido en que crea una grieta, una abertura en la resistencia natural del receptor frente a la maquinaria teatral. Una vez activado este mecanismo afectivo, puede intervenir la escena de la escarificación, que manipula fuertemente los recursos habituales que son el terror y la piedad. A partir de ahí, el público desarrolla una forma de empatía, a través de una trasfencia, o sea, de una proyección de su propio cuerpo en el cuerpo mutilado que exhibe la artista. (Garnier, 2013b).

En sus *Entretiens avec le Professeur Y* (Céline, 1955), obra que guarda una fuerte semejanza con *Mi relación de la comida* (Liddell, 2005)

Céline explica a su interlocutor –al que llama sin motivo aparente, «coronel»– los peculiares beneficios de su «musiquilla»: manipular a los lectores «hechizados», llevarlos por «camino torcidos», con «señales engañosas», con el fin de arrastrar «a las masas y al mundo entero» allí donde desea conducirlos. (Bounan, 2012: 47).

¿A esto se refiere Vidal (y tantos otros) cuando afirma que la *persuasión* de Liddell para que el receptor asuma el *axioma apocalíptico*, supone, en realidad, un *ejemplificar con lo negativo* «como si dijera, aún hay tiempo para reconducir la situación y solucionarla» (Vidal, 2010: 578)? Pero, ¿reconducir la situación hacia dónde? Si como apunta Garnier, ésta *persuasión*, fruto de la *transparencia*, es confrontada con dispositivos visuales con el fin de lograr un «distanciamiento mediante la *mise en abyme*, es decir, crear las condiciones de un espectador emancipado, crítico, que desencadena un mecanismo de intelección respecto al espectáculo, y se plantea el sentido de lo que ve, de lo que la autora pretendió comunicarle al presentarle este espectáculo» (Garnier, 2013b), ¿cuál es el sentido que la autora pretende comunicar con sus espectáculos?

Atendiendo a la *mediación* de las intenciones del *teatro de la crueldad* de Artaud, el rechazo progresivo de Liddell al *diálogo* encuentra semejanzas con el funcionamiento de los grupos terroristas: ya que el mundo no los escuchó (o aceptó en su *totalidad*), requieren de una *estrategia* de *persuasión* que lo logre, practicando una *estrategia* efectista y acotada que, precisamente por serlo, halle su contrapunto con el resto del *entorno*, para que en éste se encienda un mecanismo de intelección respecto a las razones de sus actos *antihumanitarios*. Asimismo, sus acciones encuentran su razón última en la *fe* con la que vive su *gnosis* del Bien, con la que articular una sociedad *ideal*. En definitiva, el grupo terrorista da por agotadas las posibilidades de diálogo, si bien, en realidad, nunca hubiera podido llegar a producirse, al ser propuesto siempre desde el *esencialismo* dogmático. Como afirma uno de los simpatizantes del grupo anarquista que colocó la bomba en la Catedral de la Almudena: «A ver a ver, q veo a much@ come flores x aquí, que pasa que todavía no os dais cuenta que solo nos queda la acción directa, que ya hemos tenido tiempo de hablar y no se nos ha escuchado (y eso que se ha echo bien de ruido)» (*Vid. supra*).

Con la resonancia de la última cita, se retoma la descripción de Bounan sobre las intenciones del *estilo celiniano* en sintonía con las previamente recogidas de Arendt:

Siente entonces, «en algún lugar», su humillante y servil condición. Se le reconoce por su vocabulario de policía de baja estofa, por sus obsesiones pueriles y obscenas, cuyo significado psicopatológico, por desgracia, se le escapa. Sus adversarios son para él, «zurullos» [recuérdese el «roña» de Liddell], «gusanos», «pederastas», «sodomitas» (vocablos recurrentes en toda la

obra de Céline y en los escritos de los niños canijos). ¿Habría de sorprendernos que tales vocablos siempre hayan pertenecido más al lenguaje de los policías y los matones, de los pequeños proxenetas y de los delatores, que al de, por ejemplo, un Durruti (que hacía fusilar a los proxenetas)? Quien toma la férula de otro naturalmente está obsesionado por ese cuerpo extraño mal situado que le impide respirar. Exorciza así, ingenuamente, su dolorosa intromisión y esta bufonada le alivia un poco de su vergüenza y sus sufrimientos. (Bounan, 2012: 116).

Atendiendo a lo visto, tanto en los análisis de las obras, como en los *motivos* referidos en este capítulo, la descripción del *estilo celiniano* clarifica y expone la *estrategia artística* de toda la obra de Liddell.

V. 5.3. LA EVOLUCIÓN HASTA EL PARADIGMA NUBILA

En las dos primeras obras de *El Tríptico de la Aflicción*, Liddell operó con *estructuras metateatrales*, como la Narradora contadora de cuentos o los testigos de un documental ficticio aunque, sin embargo, mantenía la *ficción* como *circuito interno* de la pieza, dejando la *metaficción* como intensificador de la *agresión* que la propia *trama* constituía. Posteriormente, con *Haemorroísa* –su única incursión en el humor–, Liddell abrió paso al *TDT de la simultaneidad de los contrarios* y a una explícita *negación*, tanto de la tradición dramática, como de la propia corriente en la que se enmarcaba el *teatro clónico*, sumado a resonancias metateatrales que aludían a sí misma como creadora, algo que le haría tocar el *espacio/tiempo real*, en un prelude de *TDT de la Poética del Creador*. Todo ello supuso un punto de inflexión en su *estrategia artística*, al trasladar el *circuito interno* de la obra, a la *metaficción* del conflicto entre el público y los actores agresores, dejando la *ficción* como *circuito externo* que justifica la escenificación. En su secuela, *Haematuria*, Liddell regresaría a la *perspectiva tradicional* del teatro, retomando la *trama* de *ficción* como *circuito interno*, si bien usando de continuo el *tiempo/espacio real* del *TDT de la simultaneidad de los contrarios*, junto a guiños de autocrítica de *TDT de la Poética del Creador*. Con ello, la *obra* tomaría un carácter *centrípeto* que desvirtuaría el teatro como Arte y a la propia Angélica Liddell como profesional, dinamitando así, tanto desde la *trama* (aquí de nuevo *circuito interno*) como del *espacio/tiempo real* de la representación (*circuito externo*), la validez de la obra, otro uso inédito en Liddell hasta *Haematuria*.

Con la suma de la *trama* y el lanzamiento directo a público de radicales mensajes sexuales, violentos y escatológicos, también se duplicaría la intensidad de *agresión*, en

comparación con todo su teatro anterior, significando *Haematuria* otro hallazgo respecto al uso del *espacio/tiempo real* en la *estrategia artística* de Liddell.

Como se anunció en los objetivos de estudio, el vacío en la investigación respecto a las dos piezas sobre los hermanos COPPERLATE quizás se deba al interés de la autora por hacer desaparecer estas dos obras debido al desconcierto que tales piezas pudieran causar respecto a una hipotética “coherencia” de una obra artística entendida como rigurosa crítica sociopolítica. La profunda descreencia en el Arte Dramático que sobresalía en las dos partes de *Haemorroísa* fue fruto de aquel «insistir en el error» (*loc. cit.*) desde 1998. En ambas obras se repiten elementos de provocación, sin que estos guarden relación causal con la *trama* de ficción, sino que constituyen una *agresión* por la *agresión* al espectador, el último paso de Liddell en eliminar el *personaje* y la *trama*, en aras del *monólogo discursivo* del *TDT de la poética del creador* que la consagró y que mantiene en un teatro en que, a pesar de introducir *personajes* (*Perro muerto...*, *La casa de la fuerza* o *Maldito sea el hombre...*), carecerá de diálogos con *agon* y en donde los personajes se pasarán la obra discurseando. La apariencia de interacción será un *juego ritual* construido por un monólogo recitado a varias voces que, en realidad, serán la misma voz, heredero de *Haematuria*. *Belgrado*, con diálogos de cierto *agon*, supondrá una excepción, razón también de que sea el único texto de aquel tiempo de consagración que Liddell no ha puesto en escena.

Todo ello quedaría definitivamente formalizado con *MNPLEDNWYE*, *paradigma* de su teatro, que dentro del *TDT de la poética del creador* codificará el *monólogo discursivo* con función apelativa y conativa, de fuerte influencia *celiniana*, mandatos que, ante cualquier resquicio de crítica, se resguardarán bajo preguntas *esencialistas*, en la técnica defensiva descrita por Popper como *dogmatismo invulnerable*. El fin de este *paradigma* será «conmover», un *conmover* que, como señala Vidal, trata de influir en la conducta, por tanto siendo un *conmover* para *persuadir*. Resulta significativo el uso que esta palabra griega tiene en Platón,

La palabra griega («peithó»; su personificación es una diosa seductora, una doncella de Afrodita), habitualmente traducida como *persuasión* puede significar (a) «persuasión por medios lícitos» y (b) «captación por medios ilícitos»; es decir, un «artificio o artimaña» [...] y a veces también quiere decir, incluso, «persuasión por medio de dádivas», vale decir, soborno [...] Particularmente en la frase «persuasión y fuerza» el término «persuasión» es interpretado, a menudo, en el sentido señalado en (a), siendo traducido por lo general (y a veces correctamente)

como «por medios lícitos o ilícitos» [...] que aparece en el pasaje [C], *La Rep.*, 365d [...]. Sin embargo, creo que Platón, al recomendar la «persuasión y la fuerza» como instrumentos de la técnica política, utiliza las palabras en un sentido más literal, refiriéndose al uso de la propaganda retórica junto con la violencia. (Vid. *Las Leyes*, 753a.) (Popper, 2006: 593).

Esta propaganda retórica, junto con la violencia, constituyen la *estrategia artística* de Liddell, una propaganda retórica, en tanto que repetición apelativa, y violencia, en tanto que provocación, *agresión* sensitiva al receptor, similar a la planteada por Artaud en su *teatro de la crueldad*, que, como describe Sánchez Montes, opera

en función de su radical fisicidad, consigue el objetivo marcado: se distancia de la idea de arte y se acerca a la vida. Tiene como objeto afectar directamente al organismo del espectador, abandonar la psicología, apelar a sus sentidos, inducir al trance, conducir a una comprensión que no pasa por el entendimiento, arrastra al espectador y le hace abandonarse en la experiencia sensual:

«El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y, en los periodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles» (Artaud, p. 90). (Sánchez Montes, 2004b: 97).

En resumen, Liddell culminará con *MNPLEDNWYE* una evolución en el rechazo a las convenciones teatrales, como reflejo de su *negación* del *entorno*, bajo una *perspectiva radical* de «insistir en el error»:

1. Lo *dramático* por lo *explicativo*.
2. El *espacio/tiempo hipotético* por el *espacio/tiempo real*.
3. El *personaje dramático* por el *Yo Individual* del autor.
4. La *fábula* por lo *biográfico*.

A la *negación radical* del *entorno*, le acompañará la del *espacio*, el *tiempo*, la *ficción* y el *personaje*, hacia una concepción del hecho artístico como *sublimación directa* del *Yo Individual* del genio creador, planteamiento heredero de la *vanguardia histórica*.

La *negación* de sí misma será el hallazgo artístico de Liddell: confundir el *martirio* del *héroe* con el de la performer misma, a la manera de los autores de Ditirambo pre-aristotélico. Al situarse ella misma en el altar escénico como cordero de inmolación, buscará recuperar la intensidad violenta del *rito teatral* que, al igual que otras artes, había sido reducido mediante la *desublimación represiva* de la moderna sociedad industrial que, con un «pluralismo armonizador, en el que las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia» (Marcuse, 1968: 91), éstas

quedan reducidas a un «común denominador: a forma de mercancía» (*Ibíd.* p. 87), como había diagnosticado la Escuela de Frankfurt.

Representando el cumplimiento de la propia *negación* del Arte Teatral en la *negación* de sí misma, Angélica Liddell aplicará el “secreto” de la *sublimación estética* (Horkheimer y Adorno, 1944:54). Si el proceso dramático en Liddell se encamina hacia una *ceremonia de martirio*, y «no existe ninguna ceremonia que suscite un grado tan alto de emoción entre los participantes» (Pepe de Suárez, 2001: 156), al (re)situar el *círculo interno* en el *espacio/tiempo real* entre espectador y performer/mártir, la autora buscará devolver a la escena el terreno perdido por la ficción, en tanto que obra *sublimada* a causa de un receptor acostumbrado a las estanterías del supermercado (Marcuse, 1968: 94) y en donde, «Incorporado o, como hoy se dice con entusiasmo, integrado, separado del potencial de su propia realización, el espíritu ha quedado rebajado a bien cultural, y finalmente a mercancía, a algo que no compromete absolutamente a nada» (Adorno, 2006: 230). Para Liddell

Aportar el dolor personal, aportar el YO tan denostado por la gente de teatro, tiene que ver tanto con la desconfianza en la ficción como con la desconfianza en la propia realidad. Necesitamos reafirmar la verdad por oposición a la mentira, sentimos que todo es falso, la insuficiencia de la ficción y la manipulación de la realidad nos hacen recurrir a los sentimientos personales como única certeza, como la vía más adecuada para alcanzar algún instante de verdad, de sinceridad. (Liddell, 2008d: 28-9).

V. 5.4. EL YO & EL EXCESO: MOTIVOS Y ESTRATEGIAS EN CONTINUIDAD

Si Liddell persigue la *sublimación* frente a la *sociedad de consumo*, su *ceremonia de martirio*, al focalizarse en lo autobiográfico, hace que el objeto artístico sublimado resulte su *Yo Individual*, de manera similar al proyecto ensimismado de Kierkegaard:

El mundo contra el que Kierkegaard esgrimía lo cristiano, el que simulaba haber realizado el cristianismo: ese mundo en el que, como él decía, el sujeto había desaparecido, era la sociedad del gran capitalismo, la que simultáneamente, y sin que ambos supieran nada uno de otro, Marx analizó. Contra el absoluto ser para otro mundo de la mercancía se alza en la imaginación el absoluto ser para sí del individuo kierkegaardiano. (Adorno, 2006: 229).

El rechazo, tanto a sus aspiraciones artísticas por parte del *entorno social*, como a su necesidad afectiva por parte del *entorno privado*, se transforma en una *reacción* que exalta su *Yo Individual* frente a la Cultura de la masa indiferenciada. Cuando sostiene que «El sacrificio debe ser una forma de autodesprecio, que al mismo tiempo es amor por el objeto sacrificado, es renuncia, entrega. Es “la más absoluta expresión de

entrega”, pues se lleva a cabo por amor. Si no despreciara mi vida, no podría entregar aquello que más amo.» (Liddell, 2008d: 33), se plantean dos preguntas:

¿Cuál es el objeto sacrificado en Liddell, hacia el que con su sacrificio entrega su amor?

¿Qué es aquello que más ama Angélica González Cano, quién o cuál es su Isaac?

Desde el inicio de su carrera hasta *MNPLEDNWYE*, Liddell utiliza explícitamente sus obras con temáticas sobre la familia para autoafirmarse frente a la *agresión del entorno privado*. En sus veinte primeras obras, desde *Greta quiere suicidarse* hasta *MNPLEDNWYE*, parece repetir la *coda* de Nubila, «Puedo vivir perfectamente sin ti», en donde, presumiblemente, se hallaría el detonante de la *disfunción ejecutiva*.

Su evolución camina desde los dramas de principios de los noventa sobre un *entorno privado* ficticio, plasmado con «una combinación de simbolismo y acción dramática» (Cuadros, 1996: 140), pasando por un hiperrealismo performativo acorde con el *teatro clónico*, para culminar en la *negación* de parámetros teatrales, con la explícita reivindicación de su *Yo Individual* mediante un *exceso* de exposición confesional y de *negación* de sí misma como secreto de *sublimación*: el automartirio.

En las obras posteriores a este trabajo, dicha reivindicación explícita parecería quedar en suspenso durante el ciclo de piezas de argumentos sociopolíticos –la *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*–, para ser retomada con *Perro muerto...* y, principalmente, con *Anfaegtelse*. Sin embargo, los resultados respecto a esta evolución demuestran una *cohérence entière* en el «insistir en el error», del que también forma parte el *ensimismamiento* de la expresión artística liddelliana vs. la crítica que ha querido dibujar un salto hacia lo político-social, que hubiera aparcado o reducido la reivindicación de su *Yo Individual* al servicio de la protesta sociopolítica.

Aunque el análisis de este aparente periodo sociopolítico supera esta tesis, a la luz de los *motivos* y *estrategias* liddellianos expuestos, se puede concluir que esta pausa supone una “mascarada”, en el sentido teatral de la palabra. La reivindicación de su *Yo Individual* se habría mantenido de igual forma que previamente en las obras de ficción de temática familiar, *i.e.*, utilizando a los *marginales* como justificación de su proyecto personal frente al *entorno*. Al igual que en el pasado con familias *marginales*, el

argumento de inmigrantes ahogados, niños soldado, víctimas de la guerra, enfermos mentales o físicos, devendrían las diferentes máscaras sobre las que apoyar una *estrategia artística* de autoreivindicación y por ende, un proyecto vital e ideológico que lo sostenga, *i.e.*, la asunción del *axioma apocalíptico*, el *módulo marginal* como ejemplo de ordenación absoluta y el *borrar totalmente el Lienzo* como única opción para implantar tal proyecto. Por tanto, la *coherencia* en Liddell es absoluta, desde sus primeras obras hasta la actualidad y de ahí su valor:

Las obras válidas [...] se caracterizan, en efecto, por la existencia de una *coherencia interna*, de un conjunto de relaciones necesarias entre los diferentes elementos que la constituyen y, entre las más importantes, entre el contenido y la forma, de modo que no solamente resulta imposible estudiar de manera válida ciertos elementos de la obra fuera del conjunto del que forman parte, y que solamente puede determinar su naturaleza y significación objetivas, sino que la posibilidad que existe de manifestar la necesidad de cada elemento en relación con la estructura significativa global constituye la guía más segura para el investigador. (Goldmann, 1959b: 107)⁷⁴

Siguiendo con la *coherencia* que este análisis ha desvelado en toda la obra liddelliana, una prueba más del uso de lo *transindividual* como excusa para exaltar el *Yo* –lo que refuta la hipótesis de que la reivindicación del *Yo* de Liddell apunte a una mejora sociopolítica, el *ejemplificar con lo negativo*– se encuentra en *Venecia* (2011a). La pieza narra el fracaso amoroso de la relación que mantuvo Liddell con el creador escénico David Fernández⁷⁵, por quien habría abandonado a Gumersindo Puche, su pareja durante 15 años y socio en *Atra Bilis*. La obra se construye a partir de la carta con la que Fernández puso fin a la relación. En ella se ataca directamente a la auto exaltación del dolor privado de Angélica. Fernández rebaja su afán de martirio a lo cotidiano, desenmascarando su utilización de los *marginados sociales* (inmigrantes ahogados) como instrumento para reivindicarse. La carta tacha las intenciones suicidas de Liddell de retóricas, con lo que mina la base de su *estrategia artística*:

Si estuvieras enferma,
verdaderamente enferma,
entonces podrías hablarme de sufrimiento.
[...] Porque el sufrimiento corporal es coherente.
Pero ese regodeo en el mundo del espíritu,
cuando uno lo posee todo en la vida,
Seguridad Social, subsidio de empleo, protección policial,
ese regodeo en el mundo del espíritu,
la depresión, la tristeza, la angustia, el llanto,
no es coherente, cojones. (Liddell, 2011a: 80-1)
[...]
Tú no eres un gran acontecimiento.

⁷⁴ Trad. Ángel Berenguer.

⁷⁵ Ver biografía y obra en su propia web: <http://davidfernandez.org>

Tú eres insignificante y no un gran acontecimiento. (p. 83)
 [...] Sólo piensas en ti misma, joder.
 Sólo piensas en ti misma.
 No piensas en la humanidad.
 [...]
 Si te hicieron sufrir, qué más da.
 No fue a ti sola,
 la vida es dura,
 les pasó a todas.
 Búscate un psicólogo. (p. 84)
 [...]
 Así que dices que quieres morirte pero no te matas.
 A ti no te creo si no te matas. (p. 85)
 [...]
 Está muy visto lo de querer morirse.
 Está muy visto lo de llorar.
 Cambia de rollo, nena.
 Sólo piensas en ti, joder.
 No piensas en los negros, joder.
 No piensas en la humanidad, joder.
 [...]
 Yo adoro a mi madre, joder. (p. 86).

Este embate, de parte de por quien había empezado a cortarse el cuerpo por amor (*Ibíd.* p. 52), deviene, según el universo liddelliano, traición interna al *módulo*, con mayor afrenta si se atiende a que, de manera inédita, Liddell habría permitido *afiliarse* a otro *líder* en su *módulo marginal*, hogar en el que durante quince años habría sido *líder* indiscutible e indiscutido. La magnitud de la ofensa, lógicamente, causó estragos en la estabilidad vital de la autora. Como afirma en *La Casa del Fuerza*: «El día 2 de octubre de 2008, el día de mi cumpleaños, ya era plenamente consciente de que había perdido todo lo que amaba o había amado» (Programa de mano⁷⁶ de *La casa de la fuerza*). Sin embargo, como en otras ocasiones, Liddell recurre al *paradigma* Nubila. Expone en público la carta privada de Fernández, trasladando el agravio contra su *Yo*, a la *negación* de su *Yo*, al automartirio con el que recuperar el *status* de *heroína* gracias a su creación artística. En la misma carta, Fernández prosigue

Puedo burlarme de tu dolor particular
 porque tú sufres como los demás.
 Y por eso puedo joderte viva
 y humillarte y romperte el corazón [...]
 Las personas como tú me la sudan.
 Cuánto más lejos, mejor.
 Yo tengo un camino trazado, ¿sabes? (p. 82)
 [...]
 Yo puedo joderte viva.
 Y tú puedes elegir si sufres o no.
 Pero yo puedo joderte viva
 cuando me salga de los cojones.

⁷⁶ [URL] <http://www.laboralciudadlacultura.com/Programacion-Artistica/2/la-casa-de-la-fuerza.html> [Consulta: 23/02/2012]

Yo elijo joderte viva.
Y tú eliges llorar. (p. 85).

Este movimiento de *negación* opera en todas y cada una de las piezas de Liddell, a veces desde *marginales* ajenos, otras de ficción, en ocasiones a referentes reales, pero la mayor parte a su autobiografía. Cualquier estudio futuro que tome en consideración las obras posteriores a las analizadas en este trabajo, no puede ignorar esta cuestión. Por tanto, bajo esta afinidad de *motivos*, la explicación que Garnier hace respecto al protagonista de *El Año de Ricardo* se expande, tanto a sus protagonistas de ficción, como a sus alter-egos de reivindicación explícita del Yo liddelliano, sin que esta conclusión necesite ni pretenda otra corroboración que las ya evidenciadas en la bibliografía de Angélica Liddell:

À travers cette relation à Catesby, se dessine toute l'instabilité du personnage de Ricardo, dont le comportement et le discours, tout au long de la pièce, révèlent clairement une personnalité « limite » ou « borderline » (au sens psychologique des termes), caractérisée par une « instabilité stable », c'est-à-dire par des sautes d'humeur constantes, une alternance de colère, de tristesse, de terreur, de sentiment de vide intérieur et l'impression d'une menace permanente de dépression. La pathologie développée par ce personnage en combat incessant contre son corps et son âme, s'inscrit nettement dans le cadre des névroses hystériques, caractérisées par une hyper-expression somatique des idées et des affects de l'inconscient. Tel que proposé au lecteur, le personnage de Ricardo se définit essentiellement par un flux de paroles débordant, une logorrhée irrépressible. (Garnier, 2012b: 209).

En conclusión, para lograr el *éxito de su Yo en tanto que Yo*, Liddell emplea la *persuasión* —«asociada con la retórica, la engañifa y la propaganda» (Popper, 2006: 594)— con el objeto de manipular, mediante un *exceso* de *negación*, los sentimientos *humanitarios* del receptor para que asuma una *ideología* propia de *sociedad cerrada*, que se corresponda a sus propuestas de *módulo marginal*, de ahí que se haya generado una amplia consideración de artista de intención *humanitaria*. «El teatro de Angélica Liddell es definitivamente ontológico y político» (Garnier, 2013d), pero no en los términos en que ha sido visto por una crítica que no ha puesto en consideración la firme y coherente estructura *ideológica* de toda la obra de Liddell.

Como describe Vilfredo Pareto (1848-1923), uno de los principales teóricos del fascismo italiano de Entreguerras: «Sacar provecho de los sentimientos, en lugar de desperdiciar las propias energías en vanos esfuerzos para destruirlos» (Pareto, 1977: 1281). Liddell, en tanto que platónica, confirma la conclusión de Popper (2006) en el cap. «El Influjo de Platón»:

Platón, así, se convirtió inconscientemente en el precursor de tantos propagandistas que, a menudo de buena fe, desarrollaron la técnica de apelar a los sentimientos humanitarios y morales con finalidades antihumanitarias e inmorales. Y alcanzó el resultado, algo sorprendente, de convencer, incluso a los más grandes humanitaristas, de la inmoralidad y egoísmo de sus propios credos. No dudo de que incluso logró convencerse a sí mismo. Transformó su odio a la iniciativa individual y deseo de detener todo cambio, en un amor a la justicia y a la templanza, a un Estado celestial en el que todos están satisfechos y contentos, y en el cual la rudeza de la pugna por el dinero es reemplazada por las leyes de la generosidad y la amistad. Este sueño de unidad, belleza y perfección, este esteticismo, holismo y colectivismo, es el producto a la par que el síntoma del perdido espíritu grupal del tribalismo. Es la expresión de quienes sufren por la tensión producida por la civilización, y un ardiente llamado a esos sentimientos. (Popper, 2006: 215).

V. 6. LA CONSCIENCIA TOTALITARIA

Recogiendo lo expuesto, el análisis apunta a tres conclusiones básicas que sostendrán las ulteriores:

1. Angélica Liddell desarrolla una *estrategia artística* que logra salvar la *desublimación represiva* de la *sociedad industrial*.
2. El teatro de Liddell, al igual que en su día hiciera la *vanguardia histórica*, se edifica bajo propuestas idénticas a las del programa ideológico de Platón, sobre las que se practica el proselitismo, propiciando el advenimiento de regímenes totalitarios.
3. Sin negar la capacidad de *sublimación* de la *estrategia del exceso*, la obra artística de Liddell desarrolla una *negación* crítica del *entorno* no con fines sociopolíticos, sino como *reacción* para reivindicar su *Yo Individual* frente a un *entorno* que no colma sus aspiraciones vitales.

Si bien el punto (2) cobra grado de acusación, se tratará de responder a la pregunta que se ha pospuesto a lo largo del análisis: ¿es intencionado –y por tanto consciente– la intención de inspirar, influenciar o trabajar de manera pareja a las corrientes totalitarias? ¿Desarrolla Liddell una misión idéntica a la de Céline, al proponer «una rebelión sin rebelión» (*loc. cit.*), una *provocación* en dirección al statu quo? La respuesta aparece al interrelacionar los puntos (3) y (2), si bien, como marca el *estructuralismo genético*, no se puede obviar que la obra literaria es uno de los factores más importantes para la constitución de la *conciencia posible* (en Liddell el *axioma apocalíptico*) de una *sociedad*.

V. 6.1. EL ÉXITO DEL YO EN TANTO QUE YO

Popper señala que, mientras figuras como Platón y Hegel –en donde a la luz de la obra de Bounan se incluye Céline– eran muy conscientes de su retórica, engañifa y propaganda, Liddell y el resto de epígonos hegelianos (celinianos en la vertiente literaria), sólo seguirían un patrón adquirido, haciendo propia la afirmación de Schopenhauer de que

Si alguna vez os proponéis abotargar el ingenio de un joven y anular su cerebro para cualquier tipo de pensamiento, entonces no podríais hacer nada mejor que darle a leer a Hegel. En efecto, estos monstruosos cúmulos de palabras que se anulan y contradicen entre sí hacen atormentarse a la mente, que procura vanamente encontrarles algún sentido, hasta que finalmente se rinde de puro exhausta. De este modo, queda tan acabadamente destruida toda facultad de pensar que el joven termina por tomar por verdad profunda una verbosidad vacía y huera. El tutor que tema que su pupilo se torne demasiado inteligente para sus proyectos, podría, pues, evitar esta desgracia, sugiriéndole inocentemente la lectura de Hegel. (*Apud* Popper, 2006: 293).

Por otro lado, sobre Liddell y su relación con Platón se puede afirmar lo que Adorno planteó respecto a Kierkegaard y Hegel: «El adversario de Hegel estaba hechizado por Hegel. Pero al mismo tiempo, presa de un vértigo como el de los caracteres edípicos ante la figura del padre, no dominaba del todo la filosofía de Hegel» (Adorno, 2006: 222). En Liddell, la unión de ambos se observa en que, bajo su proyecto ideológico –el Estado en Hegel, Dios en Kierkegaard y el *módulo marginal* en Liddell–, el *Otro* es sólo una pieza más del engranaje y siempre por debajo de la consecución y mantenencia del proyecto ideológico. Al mismo tiempo, a través de Kierkegaard, recoge la idea hegeliana de entender al hombre como «la síntesis consciente de infinitud y finitud, que se relaciona consigo misma, cosa que sólo puede verificarse relacionándose uno con Dios» (Kierkegaard, 1984: 59), «pues el discípulo de la posibilidad alcanza la infinitud, mas el alma del otro expira en la finitud» (Kierkegaard, 1982: 185). Con ello, justifica su odio a lo humano en tanto que finito, ese hombre finito «con tanto afán por llegar a ser prudente en el conocimiento de las marcha de todas las cosas en el mundo» (Kierkegaard, 1984: 59), insignia del *dualismo* platónico inherente a la filosofía de Kierkegaard que, en Liddell, se magnifica con el *axioma apocalíptico*, respaldado con el *salto de fe* –la actitud de Abraham en *Temor y Temblor*–, que es planteado como un proyecto de vida, por tanto, *antihumanitario*.

En una entrevista de 2008, Hartwig pregunta a Liddell «¿Hacia dónde va el teatro, según su opinión?». La dramaturga abre con el diagnóstico de “adocenamiento” de la

masa— argumento clásico del teórico totalitario—, y culmina con la solución del «hombre excepcional», el Sabio platónico capaz de la *gnosis*, y el proyecto de dicho Sabio, como solución revolucionaria y no evolutiva:

Me asusta la globalización de las conductas, la globalización excluye la bondad y el amor, es decir, los sentimientos revolucionarios. Profundizar en el sufrimiento es revolucionario, y vivimos tiempos en los que sólo se potencia la banalidad, la banalidad global, la banalidad que obedece a la opinión general. Eliminar la iniciativa significaría, por ejemplo, la extinción del arte, de la creación, de la posibilidad de cambio. El cambio no reside en la masa, sino en hombres excepcionales. El teatro se está quedando sin hombres excepcionales, sin aspiraciones artísticas, sucumbe a la globalización del entretenimiento. Godard dice que el arte es una excepción, y los sentimientos revolucionarios también lo son. (Entrevista a Liddell en Hartwig, 2008: 18).

La diferencia que media entre revolución y evolución es la que media entre la *ingeniería utópica* (Popper, 2006: 15), sobre la que trabajaron los totalitarismos del s. XX, y la *ingeniería gradual* (Popper, 2006: 16) que procura desarrollar una moderna democracia. Por otro lado, si en esta parte los puntos (2) y (3) se aportan coherencia recíproca, el (1) mantiene su validez en que «Contra el absoluto ser para otro mundo de la mercancía se alza en la imaginación el absoluto ser para sí del individuo kierkegaardiano» (Adorno, 2006: 229), el *Yo Individual* de Liddell como centro. Por tanto, de Hegel toma el método y de Kierkegaard la superioridad del *Yo*:

En la filosofía hegeliana *das Aussere (die Entäusserung)* es superior a *das Innere*. Esto viene frecuentemente ilustrado con un ejemplo: el niño es *das Innere* y el hombre *das Aussere*; el niño está, en consecuencia, determinado por lo exterior y, el hombre, inversamente, como *das Aussere*, está determinado por *das Innere*. La fe consiste, al contrario, en la paradoja siguiente: lo íntimo es superior a lo exterior, o lo que es lo mismo y para recurrir de nuevo a algo ya dicho, el número impar es superior al número par. (Kierkegaard, 1997: 58).

De este planteamiento proviene la exaltación de la *marginación* y los *marginados* como número impar. De ahí que Liddell, a imitación de Kierkegaard, insista en que

Conviene hacer notar que es el Particular quien después de haber estado subordinado a lo general en su cualidad de Particular, llega a ser lo Particular por medio de lo general, y como tal, superior a éste, de modo que el Particular como tal se encuentra en relación absoluta con lo absoluto. (*Ibid.* p. 46-7)

El *Yo Individual* «excepcional» reivindicado por Liddell es aquel que alcanza la *gnosis* de lo *absoluto*. Dando un paso más, a este *absoluto*, que para Liddell está más cerca de la *Nada* Heideggeriana que del Dios cristiano de Kierkegaard, se accedería únicamente mediante la *negación*, la “revolución de los sentimientos”, el *irracionalismo* de las pasiones, la *filosofía del gánster* como proyecto sociopolítico. Ello se simboliza en Liddell con el automartirio, diferenciado de la Tragedia Clásica (de diálogos e

interrelación) en «que mientras el héroe trágico alcanza la grandeza, gracias a su virtud moral, Abraham accede a ella por una virtud estrictamente personal» (*Ibíd.* p. 50), la exaltación del *Yo Individual*, para lo que se requiere, siguiendo a Kierkegaard, *fe*:

La paradoja de la fe consiste, por lo tanto, en que el Particular es superior a lo general; en que el Particular —para echar mano de una distinción dogmática usada hoy muy raras veces— determina su relación con lo general por su relación con lo absoluto, y no su relación con lo absoluto por su relación con lo general. (*Ibíd.* p. 58).

En su artículo sobre el Abraham de Kierkegaard, Liddell expone abiertamente su modelo:

Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre. Somos animales que queremos decir YO. Porque animal no significa simplemente ser viviente. Ser viviente que pierde sus miembros por el aire junto a otra efusión de miembros reventados. Con el sacrificio queremos decir YO. (Liddell, 2008d: 37).

Por otro lado, si ese querer decir *Yo* corresponde a lo físico, al entrar en lo *metafísico* de la *Nada*, ¿con qué lo identifica Liddell?, pregunta fundamental si se atiende a que la autora cimienta su proyecto artístico en la *gnosis* de lo *inefable*. De esta se derivaría otra pregunta: ¿hasta qué punto cree conocerlo?

Un precepto de Kierkegaard unifica ambas direcciones, la del *Yo* y la de lo inefable: el *testigo de la verdad* (Juan, 18: 37), *ideal* que Kierkegaard define en una carta de 1854 al periódico *Faedrelandet* y que sirve para explicar el *ideal* de *marginación* en Liddell expuesto tanto en sus obras biográficas como en entrevistas:

Un testigo de la verdad es un hombre que en la pobreza da testimonio de la verdad; en la pobreza, la sencillez y la humillación, y luego es ignorado, odiado, aborrecido, y luego insultado, escarnecido y ridiculizado —quizá no tuvo siempre su pan de cada día, tan pobre era, pero el pan diario de la persecución lo tuvo en abundancia; para él nunca hubo una carrera o promoción, sino a la inversa: descenso paso a paso. Un testigo de la verdad, un auténtico testigo de la verdad, es un hombre azotado, maltratado, arrastrado de un calabozo a otro y finalmente —última promoción, por la que es admitido en la primera clase de la jerarquía cristiana, la de los auténticos testigos de la verdad—, [...] finalmente es crucificado, o decapitado, o quemado, o asado en una parrilla, y su cuerpo inánime arrojado por el verdugo a un lugar apartado, sin sepultura —¡Así se entierra a un testigo de la verdad!—, o quemado y reducido a cenizas luego dispersadas a los cuatro vientos, para eliminar todo resto de ese «desecho» en que, como dice el apóstol, se ha convertido. (Adorno, 2006: 215).

En la medida en que Liddell se mortifica en sus obras, progresa en la *gnosis* de la Verdad, proceso místico que, por primera vez, hace explícito en *MNPLEDNWYE*. Con Nubila, Liddell se autoproclama *testigo de la verdad*, estableciendo un *paradigma artístico* que, en palabras de Vidal, ha «empezado a estar de moda» (Vidal, 2010: 579). Así, su *Yo Individual* (proyecto vital, propuestas, juicios, *naturaleza*) busca encarnar la

Verdad de forma mesiánica, ya que, como afirma Kierkegaard, «para serlo es imprescindible sufrir por la doctrina» (Kierkegaard, 1997: 35), en definitiva, el martirio como *sublimación* del Yo. Angélica *sublima* su falta de éxito, su *marginación*, además de apoyarse en la reivindicación de otros marginados, como los enfermos mentales, los inmigrantes ahogados o incluso los dictadores con tendencias *pseudo-psicopáticas*, e.g. en *El Año de Ricardo*, aunque esto le conlleve una contradicción, al igual que

No fue fortuito así que las escasas protestas ante las atrocidades en masa de los nazis contra los judíos y los pueblos de Europa oriental fueran formuladas, no por los militares ni por otra parte alguna de las masas coordinadas de filisteos respetables, sino precisamente por aquellos primeros camaradas de Hitler que eran típicos representantes del populacho. (Arendt, 2006: 470).

Lo que importa, como sostiene Arendt, no es tanto la afinidad política, sino la consciencia de *marginal* frente un *entorno* que los rechaza sistemáticamente, ya sea en tanto que *élite* o que *populacho*, justificándose –sobre todo en el caso de la *élite*– como seres superiores. Siguiendo al Comisario Kube del Partido Nazi en los años treinta, no se trata de salvar a judíos, o en el caso de Liddell, a inmigrantes ahogados en el Estrecho, sino de amparar a aquellos que sirven para la reivindicación del *status* personal:

Welhelm Kube, Comisario General de Minsk y uno de los más antiguos miembros del Partido, que en 1941, es decir, al comienzo de las matanzas, escribió a su jefe: «Soy, desde luego, duro y deseo cooperar en la solución de la cuestión judía; pero las personas educadas en nuestra propia cultura son, después de todo, diferentes de las bestiales hordas locales. ¿Hemos de asignar la tarea de matarles a los lituanos y letones, que son despreciados incluso por la población indígena? Yo no podría hacerlo. Le ruego que me envíe instrucciones muy definidas para ocuparme de la cuestión de la forma más humana con objeto de preservar el prestigio de nuestro Reich y de nuestro Partido.»⁷⁷ (*Ibid.*).

Por tanto, como observa Hartwig, «Lo monstruoso, marginado en la vida “normal”, llega a ser constitutivo de la sociedad descrita por Liddell, y las jerarquías convencionales se invierten. Se habla de la monstruosidad como si fuese la salvación del mundo. El monstruo es ubicuo» (Hartwig, 2003b: 64), ubicuidad que en este trabajo se ha denominado *axioma apocalíptico*. Prosigue Hartwig sosteniendo que «El sacrificio final de Elsa y Mateo Palavrakis, de Natacha y Rebeca o de Senderovich no es una salida de la dinámica heredada sino su hipertrofia», de ahí que si el *monstruo* en Liddell es ubicuo en el *entorno*, siguiendo el razonamiento de Hartwig, la hipertrofia rechaza la conclusión de que «Angélica Liddell utiliza el teatro como un arma de

⁷⁷ Esta carta está publicada en *Hitler's Professors*, de MAX WEINREICH, Nueva York, 1946, pp. 153-54.

reivindicación y crítica. Provocadora y controvertida, empuja al espectador a reaccionar ante los conflictos más graves que se dan en la sociedad actual y no permite que sean eludidos.» (Vidal, 2010: 26). Según Hartwig, en Liddell «la historia no se da como negación», el *ejemplificar con lo negativo* de Vidal, sino como reafirmación del mismo proceso. Por tanto, ante la mencionada ubicuidad, la *moral* y la *responsabilidad* desaparecen:

Los textos exhiben la existencia del mal sin juzgarlo con el objetivo de «[d]efecar los monstruos sobre el escenario» (programa de mano de *El Matrimonio...*). De hecho, parecen de dimensión dialéctica, y, al mismo tiempo, están exentas de cualquier compromiso ideológico abierto. Nadie es inocente, ni siquiera los objetos plásticos. (Hartwig, 2003b: 64).

El proselitismo del *axioma apocalíptico* no se reduciría al nivel textual sino que, como señala Hartwig, la escenografía y el vestuario buscarían *persuadir* al receptor en la asunción del *axioma apocalíptico*. En una nota a pie página, Hartwig apunta cómo, la intensidad de esta *persuasión* y la reivindicación del *monstruo*, se proponen como solución a la problemática humana. Sobre *Once upon a time...* indica que

La obra comienza con una oración de Natacha y Rebeca que piden que el mundo sea monstruoso. La perversión se presenta como la salvación de lo humano: Natacha tiene la misión de «acabar con la fealdad sobre la tierra» y predica el *adveniat* del «tiempo de la perversión». (*Ibíd.*)

Este revelador artículo corresponde a una etapa en la que Liddell aún no habría comenzado el ciclo sociopolítico con el que, a juicio nuestro, despistaría al público y a gran parte de la crítica respecto a las intenciones de su obra. Hartwig escribiría este artículo en 2001, manejando exclusivamente los textos publicados por Liddell hasta aquel momento –*Leda* y *El Matrimonio Palavrakis*–, usando para las otras dos piezas de *El Tríptico de la Aflicción* copias cedidas por la autora. Por ello, el resultado de su análisis no pudo valorar la directa implicación sociopolítica del proselitismo del *monstruo* de las obras posteriores. Al contrario que Vidal, Hartwig sí entiende que Liddell no se limita a defender, sino que reivindica al *monstruo* como elemento imprescindible para la estabilización de la sociedad humana, idea que, sorprendentemente, Hartwig comparte con Liddell:

En la sociedad del parecer, los monstruos le sirven de guía en negativo, porque mantienen su autenticidad en un mundo corrompido, porque «los inadaptados no fingen» («Entrevista»). De allí se sigue que el monstruo, paradójicamente, contribuye a la estabilización de lo humano. De hecho, no es la provocación el objetivo de Liddell, sino desenmascarar la sociedad mediante un comportamiento inadaptado, y buscar la identidad en el exceso.

Para redefinir un espacio de lo incuestionablemente humano: ¿Hay que recurrir a una ruptura radical, «un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger», como dice Foucault a propósito de la locura? El teatro de Liddell provoca una reacción no afirmativa, es decir, una reacción creadora. (*Ibid.* p. 69-70).

De aquí también se desprende la *negación radical* como «reacción creadora», lo que emparenta con la *negación* como llave hacia la *sublimación* que describiera la Escuela de Frankfurt, si bien refiriéndose a la obra artística como *crítica*, mientras que Hartwig cae en el juego celiniano/liddelliano de considerar al *monstruo* y la *filosofía del gánster* que representa, un proyecto social que –como entendió Céline– va más lejos que los propios programas sociopolíticos *radicales*, promoviendo «una rebelión sin rebelión» (*loc. cit.*).

En contra de lo visto en Popper y Arendt, principio y fundamento de esta tesis, la conclusión de Hartwig –en lo referente a las consecuencias del *idealismo dialéctico* y la *filosofía del gánster* como elemento de “equilibrio” social–, se sostiene con dos notas al margen referidas a tres obras de finales de los años setenta del s. XX. En la nota (29), cita una de las primeras obras⁷⁸ del psiquiatra Ronald David Laing (1927-1989), psicoanalista irracionalista, freudiano y existencialista, especializado en la Psicosis como enfermedad y cuyas reflexiones Hartwig aplica como axioma universal y tratado de organización social, sin aclarar que la *terapia laingiana*, ya en su apogeo, se consideró algo marginal y discutido por la mayoría de los especialistas, y que ha sido finalmente descartada, precisamente por los descubrimientos neuropsicológicos de Goldberg y Damasio de principios del s. XXI; la segunda referencia proviene de una de las primeras obras⁷⁹ de Niklas Luhmann (1927-1988), sociólogo *idealista hegeliano* que pretendía la explicación absoluta de lo humano con una *Teoría de Sistemas* total, una *Weltanschauung* con la presunción de funcionar por encima de toda contingencia humana y cuyo carácter *historicista* supera con creces al de su maestro Hegel. Por último, en la nota (30) en referencia a «buscar la identidad en el exceso» –término que se ha mantenido en este trabajo para calificar la *estrategia artística* de Liddell– Hartwig recurre a uno de los colegas de Lang, el psiquiatra novelista Morton Schatzman para establecer que «El exceso que roza los límites del Caos tiene una función catártica; Schatzman (1972: 66) considera el regreso al Caos un método de “psicoterapia” del

⁷⁸ Laing, R.D. (1969), *Self and Others*. (2nd ed.) London: Penguin Books.

⁷⁹ Niklas Luhmann (1968), *Vertrauen - ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, Stuttgart: Enke.

hombre arcaico» (*Ibíd.* p. 70). Esta última afirmación, de marcada referencia artaudiana, bien pudiera introducirse entre las muchas citas gánsterianas de los años 20 y 30 que recorren los volúmenes de Popper y Arendt, lo que obliga a recordar aquella conclusión de Popper de que «si eludimos el deber de nuestra cruz, la cruz del humanitarismo, de la razón, de la responsabilidad [...] Siempre nos quedará la posibilidad de regresar a las bestias.» (*loc. cit.*) o la versión de Liddell, «Ante la inmundicia de los deseos humanos se tambalea cualquier tipo de orden social. Por tanto, beber, comer, fornicar y dormir. “Excepto eso, todo es vanidad» (*loc. cit.*).

Sin entrar en una crítica pormenorizada de los autores citados, queda evidenciado el propio *exceso* de Hartwig al concluir, *ex tripode*, con una dogma universal sociopolítico sostenido en las conclusiones irracionalistas de Lang, Luhmann y Schatzman. De igual forma, sigue el juego de Liddell respecto al ataque de lo privado, bajo el argumento de la “hipocresía” –recuérdese que aún Liddell no habría llegado a lo confesional–, que ya Arendt señaló como característica justificativa de las tendencias totalitarias (*vid. supra*).

A pesar de todo ello, el artículo de Hartwig coincide con este diagnóstico al advertir que el *monstruo* liddelliano, con toda su violencia, no intenta *ejemplificar con lo negativo* como propone Vidal, sino que simboliza el Proyecto liddelliano para la sociedad humana: el *monstruo* como *ideal*. Cabría considerar que, si para Hartwig este Proyecto liddelliano es visto como una acción de “equilibrio” social, y no como un intento *totalizador*, se deba que a fecha de su artículo Liddell sólo habría creado obras en las que el *módulo marginal* apenas modifica los *espacios imaginarios*, bajo propuestas criminales subversivas de ficción, con lo que se disimula cualquier intención realista de *exportación* o *borrar totalmente el Lienzo* como modelo de sociedad humana, por lo que resulta honesta la conclusión de Hartwig.

Para terminar con la refutación a la cuestión de *ejemplificar con lo negativo*, la propia Liddell, en su artículo sobre Abraham –aunque sin alejarse del todo del planteamiento de Vidal–, lo aclara con crudeza. Para Liddell la misma acción destructiva es la que, *a posteriori*, produciría bienes, *i.e.*, no se niega la acción destructiva como tal, ya que la destrucción debe llegar:

Sade, culminación del absurdo de Abraham, emplea la misma tesis, el mal como una de las maneras de producir el bien, así lo expresa en Justine o los infortunios de la virtud: «Es cruel, sin duda, tener que describir un montón de infortunios abrumando a la mujer dulce y sensible que mejor respeta la virtud, y por otra parte la afluencia de prosperidades sobre quienes aplastan o mortifican a esa mujer. Pero si nace, no obstante, un bien de ese cuadro de fatalidades, ¿sentiremos remordimientos por haberlas ofrecido? (Liddell, 2008d: 34).

Asimismo, se explica el automartirio y la *negación* radical como *medio* para llegar al Bien: el Estado *ideal* que plantea Liddell. En conclusión, *borrar totalmente el Lienzo* debe producirse, es una necesidad histórica ya que, aunque genere la destrucción, Liddell, como *historicista idealista*, profetiza que culminará en el Bien.

Respecto al «tiempo de la perversión» (Liddell, 2004a: 124) como la meta ansiada por Liddell, al igual que Hartwig –si bien entendido no como herramienta estabilizadora, sino como proyecto total–, éste análisis lo identifica con el propio tiempo de Angélica Liddell, de modo paralelo a como la persona y la vida de Jesús de Nazaret es para el cristianismo el tiempo de la salvación, la entrada en la historia del reinado de Dios:

Orígenes ha descrito a Jesús —a partir de la lectura de sus palabras— como autobasileía, es decir, como el reino en persona. Jesús mismo es el «reino»; el reino no es una cosa, no es un espacio de dominio como los reinos terrenales. Es persona, es Él. La expresión «Reino de Dios», pues, sería en sí misma una cristología encubierta. Con el modo en que habla del «Reino de Dios», Él conduce a los hombres al hecho grandioso de que, en Él, Dios mismo está presente en medio de los hombres, que Él es la presencia de Dios.

[...]

Podemos decirlo de un modo más explícito: hablando del Reino de Dios, Jesús anuncia simplemente a Dios, es decir, al Dios vivo, que es capaz de actuar en el mundo y en la historia de un modo concreto, y precisamente ahora lo está haciendo. Nos dice: Dios existe. Y además: Dios es realmente Dios, es decir, tiene en sus manos los hilos del mundo. En este sentido, el mensaje de Jesús resulta muy sencillo, enteramente teocéntrico. El aspecto nuevo y totalmente específico de su mensaje consiste en que Él nos dice: Dios actúa ahora; ésta es la hora en que Dios, de una manera que supera cualquier modalidad precedente, se manifiesta en la historia como su verdadero Señor, como el Dios vivo. En este sentido, la traducción «Reino de Dios» es inadecuada, sería mejor hablar del «ser soberano de Dios» o del reinado de Dios. (Benedicto XVI, 2007: 76, 83).

Este paralelismo también ha sido señalado por Garnier respecto a *Perro muerto...*,

Et par un syllogisme imparable, si les putains sont le grand Christ, et que la dramaturge- actrice est une putain, alors la dramaturge actrice, elle aussi, est Jésus-Christ. Ce qui la place, de fait, en figure rédemptrice. En ce sens, son sacrifice vise un objectif de rachat. Le don du corps (« Ceci est mon corps »), répété rituellement à chaque représentation, fonctionne par conséquent comme une eucharistie, susceptible de générer une « épiphanie de communion » avec le public, et de lui révéler ce qui est caché. (Garnier, 2012d).

Pero si Cristo es en sí mismo el Reino de los Cielos, «el camino, la verdad y la vida» (Juan, 14: 6) que ha bajado a estar presente en medio de los hombres – aunque los discípulos no lo entenderán hasta más tarde (Juan, 13: 7), *i.e.*, que no entrarán en el camino hasta más tarde–, bajo idéntico método, Liddell proyecta el *tiempo* en que su *Yo*

Individual se exalte en la Tierra como el *tiempo* en que la Verdad de la *naturaleza humana* –lo que ella muestra con su propia vida y palabra– sea al fin despojada de toda hipocresía que le impide ser el *monstruo* que realmente “es”, con lo que se alcanzaría por fin el *tiempo de la perversión*. En él, toda su obra quedarán erigidos como monumentos eternos, instrumentos proféticos de un tiempo en que todo fue “banalidad y pacatería” (de Francisco, *El Cultural*, 16/01/03) y su *Yo Individual* un *testigo de la verdad* (Juan, 18: 37).

Pero mientras «su prédica [la del cristianismo] nos dice ciertamente que la única manera de demostrar la propia fe consiste en prestar ayuda (mundana) práctica a aquellos que la necesitan» (Popper, 2006: 487), Liddell refleja el cristianismo ante un espejo: idéntica imagen pero en opuesto. Su prédica no implica nada práctico que suponga un crecimiento o mejora, sino la puesta en acción del *monstruo* en términos totales, *ideales*, cuya realización nacería bajo paradoja, ya que devendría en su propia anulación, como en el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim*/Liddell y la consecuente *Extinción* de toda la especie humana en la que sin embargo Liddell esperaría el reconocimiento a su *Yo*. Emulando a Kierkegaard, Angélica Liddell

es mítica a la manera de una religión natural encerrada en sí y sin salida. La trascendencia, que para ella lo es todo, es anulada por ella misma. Kierkegaard quiere purificar la trascendencia de todo elemento mediador que ella comparta con el mundo. En esta desmitologización, su absoluto se convierte en el adversario mismo de la trascendencia, en algo simplemente desconocido, amenazante y sin esperanza, como los dioses del destino. (Adorno, 1998: 226-27).

La *marginación* supone el intento de purificarse de todo elemento mediador, y el *tiempo de la perversión* sólo devendría el *tiempo de la nada*, síntesis del proyecto artístico-personal de Angélica Liddell.

Manteniendo la analogía kierkegaardiana, la obra de Liddell representa a su propio *Yo* bajo una formalización artística que aúna *héroe* y *poeta* con el objeto de «peregrinar por las puertas de los demás con sus cantos y sus palabras para que a todos les sea dado admirar al héroe del mismo modo que él, y para que se puedan sentir tan orgullosos de aquél como él se siente» (Kierkegaard, 1997: 12). En su artículo sobre *Temor y Temblor*, Liddell recurre a una interpretación literal de Lucas 14: 26 –y por tanto parcial, dado el género de parábolas y símbolos de Jesús de Nazaret en los cuatro evangelios (vid. Benedicto XVI, 2007)– para reivindicar su visión sobre el *entorno privado*. Asimismo,

con una *verborragia* similar a la que Popper criticaba en Hegel (*vid. supra*), camufla de humanitaria la *solidaridad negativa*, al tiempo que constata su objetivo: servirse de la *ceremonia de martirio* para que el receptor la *sublime*, promocionando la vida bajo la “pasión”, la *filosofía del gánster* como la corriente *ideal* para el desarrollo del ser humano:

El sacrificio nos puede llevar a la realización-representación de un acto prohibido por la ética, pero nunca nos inducirá a dejar de amar, que es odiarse a uno mismo, al padre, a la madre y a todo lo demás. Se trabaja a pesar de y gracias a ese amor que es odio por lo demás. Y esa es nuestra única certeza. De igual modo, el espectador presencia un acto no ético, pero no puede dejar de admirar y amar el sacrificio, que también es odio por sí mismo, por su parte oculta, que acaba de ser revelada. Creer es grande, pero contemplar al creyente todavía lo es más, dice Kierkegaard. El público es aquel que desea presenciar el acontecimiento del sacrificio, a pesar de encontrarse la ética en suspenso. Con la misma fuerza de Abraham o la misma fuerza de los asesinos. (Liddell, 2008d: 33).

Dos críticas pudieran debatir esta conclusión. La primera argumentaría descabellado que Liddell buscará elogiarse con sus obras, cuando éstas se construyen con la exposición exacerbada de sus propios defectos. Sin embargo, como ya se constató (*vid. supra* Adorno & Horkheimer), este tipo de autocrítica resulta fundamental para su *estrategia de sublimación*, i.e., la *negación de sí misma*, su automartirio público en aras de la mitificación de su *Yo Individual*. Como arguye Popper sobre Platón, «Hasta las apreciaciones despectivas que tiene para consigo mismo no obedecen al conocimiento de sus limitaciones, sino más bien a un propósito de afirmar, irónicamente, su propia superioridad» (Popper, 2006: 148). La segunda crítica, en línea con la primera, argumentaría la reiteración en Liddell del deseo suicida, lo que en un principio contradiría cualquier deseo de éxito en la creadora. Por contra, siguiendo a Popper, la exaltación del suicidio también mantiene absoluta coherencia con la máxima totalitaria de que si el *Lienzo* (el *entorno*) es una aberración y debe ser limpiado por completo, los propios Sabios, en la medida en que no sean capaces de separarse de éste, «tendrían que destruirse a sí mismos» (Popper, 2006: 183). Así surge el perfecto reparo estratégico al suicidio, ya que como propone Liddell en *Lesiones...* «Alguien debe quedar en mitad de los hombres haciéndose preguntas, alguien debe quedar en mitad de la esperanza haciéndose preguntas. Alguien debe quedar como un idiota. Alguien debe quedar como excremento, alguien debe fracasar definitivamente» (Liddell, 2003d: 5), o como afirma en una entrevista con motivo del estreno de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres...* «Poca gente se percata de la injusticia. Alguien tendrá que estar con el dedo

señalándola» (D. Fernández, *El País*, 23/04/2004). ¿Quién? Toda su obra la señala a ella misma. Así mismo, este *suicidio* resulta previsible y coherente respecto a la *mediación idealista* de Kierkegaard ya que, como el danés afirma,

Lo único que no niego es que el educado por la posibilidad no está expuesto, sin duda, al peligro a que sucumben los educados por la finitud, el de encontrarse con malas compañías y salirse de distintos modos del camino recto; pero a una caída sí que está propenso: a la del suicidio. Si al comienzo de la educación entiende mal la angustia, de tal forma que ésta no le conduce a la fe, sino que le aparta de ella, está perdido. (Kierkegaard, 1982: 185).

Así esta falta de fe en Dios, sustituida por el concepto de la *Nada*, conduce a lo descrito por Kierkegaard que, en definitiva, constituye el modo de vida denominado *filosofía del gánster*. Aquí también alude Kierkegaard a las «malas compañías», el *entorno* de “roña” que Liddell reitera que necesita de *monstruos* para encontrar soluciones, como «El artista político reclama, al igual que Arquímedes, un lugar fuera del mundo social donde sea posible establecer un punto de apoyo y hacer palanca para levantarlo sobre sus goznes» (Popper, 2006: 183). Este argumento camina tan integrado en Liddell que se encuentra en el inicio de su web, respaldado con una cita celebre: «La vida es una cosa despreciable. He decidido pasarme la existencia pensando en ello» (Schopenhauer).

V. 6.2. EL OTRO COMO ENEMIGO

Situar el éxito *radical* del *Yo en tanto que Yo* como centro de la obra artística, conduce a Liddell, por consecuencia lógica, a señalar al *Otro* como enemigo de tal fin: he aquí el sentido del *axioma apocalíptico*. Al igual que los movimientos *totalitarios*, los *marginales* requieren de un enemigo con el objeto de servirse de otros individuos para sus fines particulares. Como exhorta Hans Freyer (1887-1969), uno de los principales sociólogos de la Alemania nazi, «Un ser que se desarrolla en torno a su propio núcleo crea, incluso involuntariamente, la línea limítrofe. Y la frontera, aun cuando sea involuntariamente, crea al enemigo» (Freyer, 1935. *Apud* Popper, 2006: 281). Esta idea encuentra su precedente directo en Hegel, para quién «El Estado, sin embargo, es un individuo y la individualidad contiene esencialmente, la negación.» (*Ibíd.*). Bajo tal dinámica, los protagonistas del universo liddelliano, al igual que el *líder* totalitario, *persuadirán* a los demás de la existencia de un claro enemigo, el *Otro*, que en el caso de Liddell devendrá la mayoría de los *Otros*, como para los líderes totalitarios del s. XX éste se encarno en las clases medias. Con la *propaganda* de esta amenaza recogerán

afiliados, creando, en el caso de Liddell, un *módulo marginal* que, en su constitución se parangona con el el Estado Hegeliano: *módulo*/Estado identificado con la individualidad de un *líder* que reserva para sí la totalidad de las funciones ejecutivas. E.g. La familia Copperlate o la Cía. Atra Bilis. Para lograr afiliados a su proyecto, el *líder* exigirá un *salto de fe*, «el gran salto de trampolín que me lanza a lo infinito» (Kierkegaard, 1997: 28) que, además, requerirá la asunción de *axiomas* que el afiliado no comprenderá del todo, justificándolo –reiterativamente en el caso de Liddell– en lo inefable de un planteamiento *esencialista*, usando la calificación de Adorno, de idénticos fantasmas que las ideologías totalitarias o los epígonos filosóficos de Hegel. E.g. «la dialéctica de la fe es la más sutil y singular de todas y posee una elevación de la que yo llego ciertamente a hacerme una idea» (*Ibíd.*), razonamiento sobre el que se sostiene el *historicismo*, las ideologías de la *pureza* y toda tendencia de *sociedad cerrada*. Sólo considerando esto, puede valorarse la afirmación de Vidal de que en Liddell

Las historias concretas, particulares, que se presentan al comienzo de las obras adquieren rápidamente un carácter universal, al exponer conflictos que nos atañen a todos y a los que nos vemos en ocasiones irremediabilmente abocados. Esto permite que el espectador pueda identificarse con la obra, donde se mezcla ficción y realidad, forzándolo a involucrarse en ella y a escuchar lo que las dramaturgas quieren comunicarle a través de sus textos. La comprensión de la pieza supone la comprensión del pensamiento de las dos dramaturgas. Los espectadores no tienen que identificarse con lo que les haya ocurrido en el pasado o les esté ocurriendo en el presente, sino que deben reconocer la posibilidad de que pueda ocurrirles o que a alguien pueda ocurrirle. (Vidal, 2010: 126).

De igual manera que otras aseveraciones sorprendentes por estar dentro de artículos académicos, del tipo «Porque no hay que olvidar que lo más aberrante es que “en la familia todo ocurre en lo oscuro”, y que además en este mundo “siempre está a punto de empezar una guerra”» o «No existe posibilidad de redención, la humanidad está podrida» (García Rodríguez, 2012: 166), categorizan como verdades obvias lo que, a todas miras, no deja de ser una visión *pesimista*, parcial, si bien en línea con la música liddelliana. En definitiva, con ello se persigue un único objetivo hacia el receptor, además de las consecuencias inmediatas que de ello se deriven: *persuadirlo* para un *salto de fe* en (a) el a priori del *Otro* como enemigo (al *axioma apocalíptico*), lo que lo conducirá a (b) la identificación con la *líder-héroe* y finalmente a (c) la asunción de una *ideología* total que el *líder-héroe* encarna en sí mismo. Pero si, como apuntó Kierkegaard, «Dios que creó al hombre y a la mujer, modeló también al héroe y al poeta u orador. El poeta no puede hacer lo que el héroe hace, sólo puede admirarlo, amarlo y

regocijarse en él.» (Kierkegaard, 1997: 11), Liddell con su *Ditirambo*, unifica *poeta* y *héroe*, a veces con alter-egos, otras con la (re)presentación de sí misma, enfocando hacia ella la admiración, el amor y el regocijo.

Como Kierkegaard profetiza en su *Diario íntimo*, a partir de *MNPLEDNWYE* Liddell busca y hace explícito el *éxito de su Yo en tanto que Yo*: «una vez muerto se me convertirá en una figura irreal, una figura sombría..., y el libro resultará pavoroso.» (*Apud* Merchán, 1997: 9). Sin embargo, desde el momento de la elección del teatro como terreno de expresión, Liddell abre una brecha entre la proposición de Kierkegaard –quien, sin embargo, acabó en la misma contradicción (*vid.* Adorno, 2006: 225-26)–, y la *estrategia del exceso* de Liddell: la dramaturga sí busca incidir en el *entorno* de manera total, por lo que «el Particular [se coloca] en una relación absoluta con lo general [y no] como particular en una relación absoluta con lo absoluto» que pregonaba el danés (Kierkegaard, 1997: 79).

Liddell, como finalmente Kierkegaard, requiere del *entorno* para que su trabajo tenga sentido, tanto desde un nivel ajeno a su objetivo con la presencia de espectadores, como hasta su objetivo artístico, el *éxito de su Yo*. La sublimación del *Yo* implica, imprescindiblemente, de un *entorno* sobre el que sublimarse. «Lo que podría ser su posible contenido procede del mundo, al que el individuo absoluto debe estar en absoluta oposición.» (Adorno, 2006: 224), si bien al igual que las corrientes totalitarias que derivaron del pensamiento de Kierkegaard, Liddell mantiene «La tesis fundamental de Kierkegaard, según la cual la subjetividad es la verdad, [y que] es totalmente idealista» (*Ibíd.*).

Sin embargo, si, como Kierkegaard, Liddell trata de reivindicar el *Yo* frente a la homogeneidad represiva de la *moderna sociedad industrial*, en la cual «Los hombres han recibido como don un Sí propio y particular y distinto de todos los demás sólo para que se convirtiese con mayor seguridad en idéntico.» (Horkheimer, M. & Adorno, T. 1944: 14), en realidad fomenta –en calidad de *populacho* o *marginal*– el mismo aislamiento del hombre que persigue la *moderna sociedad industrial* que operó en el proceso de Entreguerras en donde «las masas surgieron de los fragmentos de una sociedad muy atomizada cuya estructura competitiva y cuya concomitante soledad sólo

habían sido refrenadas por la pertenencia a una clase. La característica principal del hombre-masa no es la brutalidad y el atraso, sino su aislamiento y su falta de relaciones sociales normales.» (Arendt, 2006: 445). O como plantea Goldmann,

Le sujet de l'action est un groupe, un «Nous», même si la structure actuelle de la société tend par le phénomène de la réification à voiler ce «Nous» et à le transformer en une somme de plusieurs individualités distinctes et fermées les unes aux autres.

Frente a la aseveración de Liddell –siguiendo al Abraham de Kierkegaard– de que «El sacrificio poético no sólo nos extrae de la masacre, también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, conceptos estos tan relacionados con la represión, la cobardía y el adocenamiento de nuestras sociedades ordenadas.» (Liddell, 2008d: 27), Adorno discute el que la exaltación de un individualismo marginal en tales términos libere del éxito del *sistema* al que se pretende criticar, conduciendo, más bien, hacia «una rebelión sin rebelión» (Bounan, *loc. cit.*), y a la idolatría y popularidad del mensajero, del “profeta” (Adorno, 2006: 220). Recogiendo los descubrimientos de Damasio, como se dijo en el cap. V. 2. 2, el *ensimismamiento* de Liddell opera con unas *neuronas espejo* cuyo espejo no es el *Otro* sino su propio *Yo Individual*.

En conclusión, la exaltación del *Yo* en Liddell remite a idénticas conclusiones que Adorno sobre Kierkegaard, es decir, que en última instancia allanan el camino hacia el *totalitarismo*.

Lo que [Kierkegaard] criticaba en Hegel como actitud del espectador, lo que en él se llama enajenación, objetividad objetual, migra en Kierkegaard a las determinaciones fundamentales del sujeto. Por eso pudieron los ontólogos del siglo veinte apropiarse fácilmente del crítico de la ontología del siglo diecinueve. Y ello con fines políticos. El mundo de la mercancía es justificado como estímulo para la acción de la pura interioridad. La atroz afirmación de T. S. Elliot contra el socialismo: que éste aspira a un orden tan perfecto de las cosas que ya no necesitaría del amor, es ortodoxia kierkegaardiana. (*Ibíd.* p. 221).

V. 6.3. LA CONSCIENCIA MORAL PARA EL TOTALITARISMO

Retomando las *conclusiones básicas*, el punto (3) en su interacción con el punto (2) aclara la aparente contradicción de calificar de *antihumanitaria* a la autora que, casi de manera unánime, el ámbito europeo presenta como adalid del *humanitarismo*, precisamente por manejar una *idea* de la Justicia idéntica a la de Platón, un sistema *ideológico* de *sociedad cerrada* acorde con las *vanguardias históricas*. Como concluye Berenguer en su análisis de los *motivos* y *estrategias* de la *vanguardia*,

Resulta interesante observar la tendencia de las actitudes vanguardistas a establecer sus propuestas como paradigma, traicionando así la génesis que le da razón, pero consiguiendo, de ese modo, transformar y clarificar los principios de la Contemporaneidad, comprendida como proceso de implementación de sus valores fundacionales. (Berenguer, 2012: 36).

El aparente *humanitarismo* estriba en *persuadir* al receptor con esos mismos sentimientos para que acepte la tesis de que toda defensa del *marginal* –al que se exalta en busca de la identificación– sólo puede llegar mediante la destrucción del *entorno* (descrito como *apocalíptico*). El método de este planteamiento trata de ocultar que el uno existe en, por y con el otro de manera *reticular*, por lo que su ataque a la totalidad del *entorno* afectaría, en última instancia, a la propia existencia del ser humano, de cada individuo particular que la integra.

Liddell responde a la *tensión* con un *naturalismo biológico* o *espiritual* que aplica la ley del más fuerte –ya sea física, intelectual o espiritualmente en tanto conocedores de lo “inefable”–, blindado con el *dogmatismo invulnerable* que otorga la *fe* en el *esencialismo*. El teatro de Liddell es *igualitario* en la capacidad y el derecho a la *agresión* basados en la *naturaleza*. La coherencia respecto a ello es mostrada en toda su obra y no puede ser descartada por una suma de declaraciones incendiarias que asimismo entrañan un *humanitarismo* de clara *solidaridad negativa*, como el que cita Vidal (2010: 156-7) del blog de Liddell para justificar su afirmación de una Liddell humanitaria:

No hay persona que tenga más ganas de vivir, más ganas de que le metan la vida por la fuerza, que un suicida, te lo aseguro, y ni siquiera hablo por mí, hablo por los amigos que se quitaron la vida. te aseguro que deseaban vivir con todas sus fuerzas, pero se encontraron con demasiados cobardes, con demasiadas garrapatas. los amigos que se quitaron la vida (tan jóvenes, joder) eran incompatibles con la mierda que les rodeaba, la vida les defraudó enormemente, enormemente, les engañaron, les mintieron, pedían a gritos que les metieran la vida, por el culo, por la boca, LA VIDA, pero en vez de eso les jodieron, y estoy absolutamente convencida de que se mataron con unas ganas voraces de vivir, se mataron porque tenían hambre de vida, HAMBRE, se mataron porque querían vivir con todas sus fuerzas, porque cada uno hace con su cuerpo lo que quiere. (Y por favor, que no se confunda la vida, con un puto anuncio de VODAFONE para jovencitos ilusionados, ni con anuncios para preñadas).
(Liddell, *Mi puta perrera* [www.miputaperrera.blogspot.com] 19/11/2008).

En tanto a la pregunta planteada en el cap. IV. 1 respecto a la consciencia totalitaria en Liddell, sin que sea posible aportar una respuesta sobre si la *significación subjetiva* que la propia Liddell tiene de su obra coincide con la *significación objetiva* y, por tanto, su *consciencia relativa* alcance lo que Goldberg plantea cuando afirma que «sont des philosophes ou des écrivains et leur ouvre est d'autant plus importante qu'elle se rapproche plus de la cohérence schématique d'une vision du monde, c'est-à-dire du

maximum de conscience possible du groupe social qu'ils expriment» (Goldman, 1959: 27), lo que sólo descansa en la consciencia de Angélica González Cano, la evolución de esta análisis se inclina hacia la conclusión de Adorno sobre Kierkegaard: «Jamás hubiera soñado que contribuiría a proporcionar al acentuado oscurantismo de la época totalitaria la buena conciencia intelectual. Su pensamiento se recomendaba como un pensamiento que virtualmente tacha el pensamiento.» (Adorno, 2006: 221). En definitiva, «C'est en replaçant l'ouvre dans l'ensemble de l'évolution historique et en la rapportant à l'ensemble de la vie sociale, que le chercheur peut en dégager la signification *objective*, souvent même peu consciente pour son propre créateur.» (Goldmann, 1959: 17). Desde un plano artístico, también sirve como referencia, salvando las distancias estéticas, la *estrategia artística* de Bertolt Brecht y el caso de *La Ópera de cuatro cuartos* (Brecht, 1928):

La vanguardia no sabía que estaba lanzando su cabeza, no contra los muros, sino contra puertas abiertas, que un éxito unánime desmentiría su afirmación de ser una minoría revolucionaria y demostraría que estaba a punto de expresar un nuevo espíritu de masas o el espíritu del tiempo. Particularmente significativa a este respecto fue la acogida que obtuvo la *Dreigroschenoper*, de Brecht, en la Alemania prehitleriana. La obra presentaba a los gánsters como respetables hombres de negocios y a los respetables hombres de negocios como gánsters. La ironía se perdió de alguna forma cuando los respetables hombres de negocios que vieron la obra la consideraron como una profunda percepción de la vida y cuando el populacho la recibió como una sanción artística del gangsterismo. La canción que fue tema de la obra, «Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral», fue recibida con frenéticos aplausos de todo el mundo, aunque por diferentes razones. El populacho aplaudía porque tomaba la afirmación al pie de la letra; la burguesía aplaudía porque había sido engañada por su propia hipocresía durante tanto tiempo que ya estaba cansada de la tensión y descubría una profunda agudeza en la expresión de la banalidad en la que vivía; la élite aplaudió porque le alegraba y le entusiasmaba el desenmascaramiento de la hipocresía. El efecto de la obra fue exactamente el opuesto del que Brecht había buscado. La burguesía ya no podía sentirse horrorizada; dio la bienvenida a la exposición de su oculta filosofía, cuya popularidad demostraba que había tenido razón durante todo el tiempo, así que el único resultado político de la «revolución» de Brecht fue animar a todo el mundo a arrojar la incómoda máscara de la hipocresía y a aceptar abiertamente las normas del populacho. (Arendt, 2006: 467).

Si bien a día de hoy cualquier acusación de responsabilidad *ejecutiva* de un futuro orden totalitario se rebajaría al mismo método profético que esta tesis rechaza, no es así respecto a la inspiración que la obra de Liddell tiene, o puede tener, entre quienes sufren excesivamente la *tensión* de la civilización y desean restaurar un *sistema tribal* (*op. cit.* Popper, 2006) que los devuelva a terreno seguro:

para ser completamente justos con aquellos miembros de la élite que, en un momento u otro, se han dejado seducir por los movimientos totalitarios y que a veces, en razón de su capacidad intelectual, han llegado a ser incluso acusados de haber inspirado el totalitarismo, es preciso declarar que lo que estos hombres desesperados del siglo XX hicieron o no hicieron no tuvo influencia alguna en ningún totalitarismo, aunque desempeñó cierto papel en los primeros y

afortunados intentos de los movimientos por obligar al mundo exterior a tomar en serio sus doctrinas. (Arendt, 2006: 472).

En definitiva, como Kierkegaard, Liddell propone una consciencia moral al totalitarismo basada en la exaltación del *Yo Individual* solipsista, el *axioma apocalíptico* y, en última instancia metafísica, en la *Nada* como valor supremo.

V. 6.4. LA RECEPCIÓN CRÍTICA

Si de manera unánime, la crítica académica ha ignorado la tendencia totalitaria en Liddell, no ha sido así en la prensa generalista. En 1996, con motivo del estreno de *La Cuarta Rosa* (Liddell, 1992), Enrique Centeno (1944-2012) ya percibió el *irracionalismo* que fluctúa «entre el surrealismo y el evidente magisterio de Artaud», esta vez sí aplaudido por el crítico, valorando la fuerza expresiva de una *estrategia artística* aún en desarrollo, «una estética de permanentes sugerencias, de una escritura espacial llena de sensibilidad, de armonía en su crueldad [...] y un texto inquietante, desconcertante» pero con «un fuerte componente de evasión e irracionalidad» (Centeno, 1996, *Diario 16*: 39) que calificaría con dos estrellas de las cuatro posibles.

Tres años más tarde, con el estreno de *La Falsa suicida*, el mismo Centeno se anticipa a este análisis con una crítica titulada «El teatro de la nada» (Centeno, 2000, *Diario 16*: 10/01/2000), preveyendo el futuro de los planteamientos de Liddell y observando características que la autora expondría sólo como embrión:

1. El ensimismamiento, la exaltación de su *Yo Individual* (a) y «la ignominia de todos los cuerpos» (Bounan, *op. cit*) como negación de lo humano: «Crear un propio mundo onanista es, en cambio, característica de algunos de nuestros autores pelmas: el teatro como fiesta (aunque se represente una tragedia como *Las troyanas*), o la escena como tránsito de mortandad presuntuosa» (Centeno, 2000, *Diario 16*: 10/01/2000);
2. La tendencia hacia el totalitarismo y la *filosofía del gánster* justificada en la *Nada*: «Lo que el espectáculo rezuma, además de ese toque reaccionario del camino a la nada, es, por tanto, una disimulada ignorancia sobre el arte escénico.» (*Ibíd.*);

porque un teatro que no nos habla de nosotros mismos, de lo que nos importa o nos toca —en cualquier clave, sobre miles de asuntos— es un teatro muerto. Y si un cuadro puede nacer muerto, sin que importe nada porque nadie lo mirará, el acto cálido de una representación, en cambio, tiene la obligación de servir para todo eso. En otro caso, estaremos dando pasos atrás y encontrando otra vez el arte de la nada. (*Ibíd.*).

¿Ha habido alguna crítica que te doliera?
Sí, hubo una de un tal Enrique Centeno que fue muy dolorosa. Nosotros estábamos en la mierda absoluta, estábamos mal, no teníamos que comer y de repente estrenamos obra y el crítico utilizó su resentimiento para insultar al pobre desgraciado que estrena algo. Me dejó varias noches sin dormir porque no comprendía por qué aquel señor tenía derecho a insultarme de aquella manera. (loc. cit.).

Mira al público con desprecio, con la frustración de contemplar su propio espejo al salir del país de las maravillas. Odiará tanto a los malditos hombres, que no quiere verlos, acercarse a ellos hablarlos, lo mismo españoles, inmigrantes o negros. Dice que por la mañana se esfuerza en abrir la boca únicamente para ir a comprar el pan: va a un “chino”, toma la barra y pronuncia: “¿Cuánto es?”; y escucha únicamente: “60 céntimos”. Es el más largo diálogo que puede soportar. Porque somos todos odiosos, asquerosos, despreciables, repugnantes... Todos los sinónimos que pueda encontrar en el diccionario de Seco junto al de Casares. Tiende el público a pensar que tal texto pertenece a un personaje que se va a crear. No es así, es directamente la amargura y desesperación de Angélica Liddell. (Centeno, 2011).

657

Y la primera canción será la de Jeanette -con su traducción en sobretítulos, como en las demás- ¿Por qué te vas?, con aquellos versos como “Un corazón se pone triste”. Sé que en aquel tiempo pasado, por el pasillo de los calabozos de la Puerta del Sol donde encerraron a estudiantes tras cuatro o cinco hostias, un Primero de Mayo, vigilaba uno de aquellos grises y cantaba con burla el estribillo de Jeanette: Yo soy rebelde porque el mundo me ha hecho así. Frases así no ha querido escuchar Liddell, sino exhibirse como reaccionaria. Elegirá también al desesperado Rolling Stones en Paint It Black: “Veo una puerta roja y quiero verla de negro/ sin colores nunca más, que se conviertan en negro”.

Concluye su crítica dejando un testimonio lúcido de hacia donde apunta la *persuasión* que la *estrategia del exceso* liddelliana pretende del *receptor*: «Tanto insulto, tanta desesperación, le hacen llegar casi al suicidio. Tras los aplausos finales, salimos pensando que quizá nos iban a golpear en la salida».

Vallejo de *El País*, el crítico de la prensa generalista que, junto a Anson, más a publicitado y elogiado a Liddell, a pesar de manejar un punto de vista opuesto al de Centeno corrobora la dirección de *Maldito sea el hombre...*: «Al término del espectáculo, tras los aplausos y el grito repentino de una joven espectadora ("¡todos a la Puerta del Sol!"), se podía palpar una división de opiniones radical.» (Vallejo, *El País*, 22/05/2011). Por primera vez hay constancia de la inspiración que aporta Liddell a los movimientos sociales. Respecto al 15M, téngase en cuenta que en aquellos días comenzaba el movimiento social así denominado, cuyas fuerzas internas a día de hoy aún están por definirse, si bien se observan dos tendencias que responden a la división de Popper entre la *ingeniería utópica* de los sectores más radicales, en línea con Liddell, y la *ingeniería gradual* de acciones cívicas dentro del *sistema* (Vid. Martín Patino, 2013), que pasada la euforia inicial parecen haberse distanciado.

En línea parecida, Alfonso Armada, el autor de *Cuadernos Africanos* (1998) –diario en primera persona sobre el horror de las guerras africanas–, alertó del peligroso juego de la *filosofía del gángster* en *La casa de la fuerza* (2011a): «Angélica Liddell cree que su sangre vertida en escena añade un plus de verdad a su teatro: se equivoca, y se desliza por un peligroso camino de destrucción» (Armada, *ABC*: 20/11/2009).

Sobre la misma obra, y desde la revista cuya editorial, Artzblai, se encarga de publicar las obras completas de Liddell, no pasa desapercibido el *ensimismamiento* del teatro de Liddell y el carácter cerrado de su teatro, criticando la *persuasión* de una *estrategia artística* que logra dejar con la boca abierta al público, al tiempo que le niega cualquier

intercomunicación, en sintonía con el rechazo de la propia autora a la existencia real del diálogo humano:

Y es que el teatro tiene sus propias reglas que, por mucho que lo intenten algunos, no se pueden saltar a la torera. Y una de ellas, si no la principal, es que frente a ese creador que cree que el escenario es suyo y puede hacer sobre él lo que le venga en gana se sienta un público que, aunque parezca inerte, está allí para ver y escuchar. El responsable del espectáculo no puede monopolizar la escena sino que debe compartirla con el espectador; para que haya teatro tiene que haber comunicación entre ambas partes. No basta con que el respetable se quede con la boca abierta: la representación tiene que poner en marcha sus sentidos, y éstos sus pensamientos y emociones, hasta abrirse camino en su imaginación. Sólo entonces, cuando se establece un flujo de sentimientos y significados que va y viene de la escena a la sala y viceversa, puede decirse que se está haciendo teatro de verdad. Angélica Liddell es una espléndida escritora y una gran dramaturga, una esforzada intérprete y una competente directora de escena. Y una mujer que sufre y se cabrea. Pero no puede convocarnos al teatro para que veamos qué bien hace ambas cosas. Tiene que aprovecharse de la propia naturaleza del arte teatral y utilizar los recursos que éste le proporciona. O dicho de otro modo, no basta con mostrarnos su dolor y su ira sino que tiene que compartirlos con nosotros. Al fin y al cabo, la catarsis de la tragedia antigua no era otra cosa que un reparto más equilibrado del sufrimiento de los protagonistas. Si esa distribución no se hace, el público, empezando por las autoridades que hoy la contratan y los “fans” que ahora la jalean, irá abandonando la sala. Y se quedará, sola con su aflicción, en un teatro desierto. (Ladra, *Artezblai*, 19/11/2009).

En su crónica sobre el estreno de *Maldito sea el hombre...* en el Festival de Otoño 2011, Torres aporta para *El País* otro testimonio de la *persuasión* con la que la autora expande la *filosofía del gánster*, violencia que Liddell promueve y encarna en su propio trabajo artístico:

siento un asco profundo por todos nosotros, siento pena por la tierra, por tener que soportar esta carga de indignos [...] Cuando te desenvuelves en el exceso, para no caer en lo patético, tienes que trabajar con ella; pero lo que hay en mi teatro es mala hostia y cabreo, trabajo con lo que odio y desprecio; y detesto muchísimas cosas. El escenario es donde puedo vengarme de la vida, de los hijos de puta que me he ido cruzando, donde puedo defenderme de mi propia naturaleza, trabajo con nuestros peores sentimientos». Deben de ser los que no pudo, o no quiso, reprimir durante la representación del estreno; arremetió con brutales insultos contra un técnico cuando este tuvo un fallo. El técnico maltratado se negó a trabajar anoche con ella. Días antes Liddell había afirmado: «Ya está bien de pactos sociales, todo funciona gracias a la represión y la hipocresía, pero el escenario no es el lugar ni de la represión ni de la hipocresía (Torres, *El País*, 21/05/2011).

Esta denuncia liddelliana contra la hipocresía en general como justificación a sus acciones *agresivas*, coincide con la *estrategia totalitaria* denunciada por Arendt (*vid. supra*). La propia Liddell no duda en destacar su combate contra los «pactos sociales», en coherencia con el *ideal* del personaje *marginal*.

Ruiz Mantilla, en una entrevista para *El País* ya reseñada (*vid. supra*), coloca una y otra vez a Liddell contra las cuerdas, evidenciando las continuas contradicciones de sus planteamientos. Mientras Liddell trata de justificar su incoherencia con la misma *dialéctica hegeliana* y tono irónico que opera en sus obras, Mantilla no cae en el *método*

y, a cada respuesta, demanda concreción al *idealismo* de Liddell que no cesa de caer en incongruencias respecto a sus propias definiciones:

Los artistas que como usted insisten en la mezquindad del ser humano ¿por qué nos deben producir más confianza que otros? ¿Cómo fiarnos de ustedes?

No se fíe usted de mí, en absoluto.

Me debo fiar. Si hemos quedado para una entrevista, me tengo que fiar. Pero ¿por qué? ¿Para qué dirigirse a todos esos miembros de la condición humana que van a verla y según usted son miserables? ¿Qué quiere demostrar?

Nada, no quiero dar lecciones. Lo haces porque necesitas exponerte. Es la misma contradicción que te lleva a otra inmersa en el arte: por más horrendo que sea lo que muestras, puede resultar muy hermoso. La creación existe a base de conflictos.

Si no es un asco. Se basa en el conflicto: para construir y para destruir. ¿Usted construye o destruye?

Eso es muy curioso. Construyo... Claro. Construyo. Si no, no hay estética. Es básico.

¿Pero sobre el nihilismo?

No me lo explico. No lo sé. Me tenéis harta con el nihilismo. Pienso por lo que me indigna. El odio me hace reflexionar.

¿Qué odia?

El mundo en general.

¡Vaya!

¿Para qué entrar en detalles?

Algo amaré. Con algo disfrutará de la vida.

Gracias a que odio el mundo puedo disfrutar de lo bello. Gracias a eso. Y gracias a que ya puedo decidir qué me hace gozar o reconciliarme con la vida, ya que no con el mundo, con la vida. Eso me hace consciente de ese aislamiento que hablábamos. Cada vez me relaciono más con el mundo a través de lo que considero bello.

¿Qué es bello?

Lo inexplicable, lo inefable, lo que te consuela... Tantas cosas. Pero son intransferibles. (Ruiz Mantilla, *El País*, 07/11/10).

Preguntada por su conflicto con las interacciones humanas, Liddell recurre al *exceso* para *sublimarse*, al tiempo que el entrevistador rebaja la exaltación de su *Yo Individual* a una decisión no excepcional. Cerca del final de la entrevista, Ruiz Mantilla critica el uso apriorístico de Liddell para justificar sus posiciones como Verdad absoluta, a lo que, siguiendo el *método político* de Platón, se evade de toda discusión crítica mediante el descrédito del periodista, al que, aumentando la ironía, niega la capacidad de *gnosis* de las *esencias* y los *axiomas* que el Sabio (ella misma) si alcanza:

La familia y Angélica Liddell son dos conceptos que no concuerdan, ¿o sí?

No creo en ningún tipo de familia, ni de comunidad, ni colectivo. Creo en los equipos.

¿Pero no es más o menos lo mismo?

No tiene nada que ver. La compenetración no es el amor obligatorio. El equipo no funciona así. Se generan relaciones humanas llenas de mezquindad, odio o bondad. Pero no es una familia, son otros vínculos; cuanto menos crees, mejor. Cuando los he creado, me he llevado una hostia, no quiero más vínculos, por eso confío en los equipos. Profesionales. No familias. Esto no es una opción, ni pensar así, ni ser así. No tengo opciones y trabajo con eso, con mis odios, enfangándome, como con barro. No tengo opción de cambiar mi naturaleza, así que cuando me hablan de nihilismo y esas cosas, me echo a reír. Porque no hay opción de nada. Tomas decisiones en la vida, y la mía es no crear vínculos.

Pero si yo me alegro de que sea nihilista. Y claro que es una opción, como lo del equipo. No me enrede.

Sí, sí, sí, claro.

Como lo de detestar a la familia, no querer vínculos. Que sepa que es una opción.

Ahora habrá que definir lo que significa esa palabra.

Vale.

Hay una incapacidad de todo el mundo en ponerse en el lugar del otro. Y esa incapacidad es la que nos impide sentir piedad. La mayor lacra que nos roe es eso, no tener piedad. Supongo que es natural y que cada uno lo ejerce a su manera, con desprecio, no sé.

¿Todo el mundo es incapaz de ponerse en el lugar del otro o solo los que usted ha conocido?

¿Con qué derecho habla usted de todo el mundo?

Claro, con qué derecho. Si generalizáramos, apañados íbamos...

Me resisto. Confío en las excepciones.

Me las reservo para mí.» (*Ibíd.*).

Desvelando su *credo*, Liddell expresa el objetivo final de todo su trabajo, *el éxito de su Yo en tanto que Yo* respecto al *entorno*: «*¿Cómo es el público que acude a verla? No lo sé. Me gustaría que me amaran todos, que nadie se fuera, sentirme amada. Eso es lo que espero: que me amen.*» (*Ibíd.*).

VI. CONCLUSIONES

- I. *La obra del Yo*. El análisis de la obra artística de Liddell no puede desligarse de su *Yo Individual*, precisamente porque su obra artística se enfoca en la reivindicación explícita de sí misma. De ahí que todas las conclusiones apuntarán tanto a su creación de carácter ficticio como a su *Yo Individual*.
- II. *La estructura dramática en Liddell*. Todas las piezas de Liddell, incluido las no analizadas aquí, responden a idéntico esquema que el expuesto en los apartados de Estructura Significativa del cap. de Análisis de las Obras:
- (i) Un individuo con antecedentes de *agresión* en su *entorno privado*, y sin experiencia en relación con el *entorno social*, busca ampliar su *perspectiva vital*. Su incapacidad para interrelacionarse le provoca experiencias traumáticas con el *entorno*, sufre un exceso de *tensión* con la civilización que, añadida a su antecedente familiar, le conduce a generar un *axioma apocalíptico* respecto a la sociedad humana con el que justifica su incapacidad de lograr *perspectiva vital*.
 - (ii) Ante esta *negación* del *entorno*, busca un *afiliado* que comparta *motivos* y que propicie la construcción de un *módulo marginal* que responda al *Yo Individual* del *protagonista*, en aras de vivir en clausura. Este *afiliado* cobrará un papel de *lacayo* mientras, el *protagonista* devendrá *líder*, guardando para sí todas las funciones ejecutivas y delegando al *lacayo* las funciones de *sostenibilidad*, la *logística*, para la que necesitará incursiones en el *entorno social*. Este *lacayo*, al contrario que el *líder*, sí que contará con cierta experiencia, aunque superficial, del *entorno*, lo que le otorgará cierta consciencia de imposibilidad de *éxito* en él, de ahí que, al contrario que el *líder*, no perseguirá el *éxito* ni la reivindicación de su *Yo*, sino el aislamiento total, si bien salvo situaciones irremediables, siempre ejecutará las directrices del *líder* con *radical* fidelidad. Esta experiencia en el *entorno* también será la definitoria para ocuparse de la *logística* del *módulo*.

(iii) Sin embargo, la propia base de *negación* sobre la que se edifica el *módulo marginal* les conduce cada vez a una *crisis de sostenibilidad* que les obliga a *incursionar* en el *entorno social* mediante la única *estrategia* de relación de la que son capaces: la *acción subversiva*. En el caso de las obras en las que se presenta la propia autora a modo confesional, este esquema se desplaza de un *módulo marginal* ficticio a la propia compañía de teatro *Atra Bilis*, cuyo afiliado *lacayo* respondería al socio de Liddell, Gumersindo Puche. Si bien para el *lacayo* la *acción subversiva* perseguiría la *sostenibilidad* perdida, para la *líder* supone el intento de *exportar* su *ideología* personal mediante la *propaganda* del *axioma apocalíptico*.

(iv) En el caso de las obras de ficción, el *entorno social* permite la *disidencia* de los *marginales* mientras no traten de afectar al *sistema*, momento en el cual todo el grupo es neutralizado por una *célula de control* y el *líder* halla su *anagnórisis*, moraleja que Liddell utiliza para afianzar el *axioma apocalíptico*: no existe *estrategia* posible que permita el desarrollo del *Yo Individual*.

III. *La evolución hasta el Ditirambo*. El análisis cronológico de las obras de Liddell demuestra una evolución coherente hasta alcanzar su *paradigma artístico* con *MNPLEDNWYE* en 2002. Dicha evolución responde a un rechazo sistemático de las convenciones teatrales del *tiempo/espacio hipotéticos e imaginario*, en un proceso opuesto a la evolución que llevó al perfeccionamiento de las formas dramáticas áticas y que crearon los requisitos para el *drama* europeo. Las primeras obras de Liddell, de 1989 a 1999, funcionarían con el *drama simbólico* para, como se ha mostrado en los análisis de las obras, entrar «en las formas trágicas de los griegos» (Liddell, 2002e) en un intento de *tragedia contemporánea*, como en *El tríptico de la aflicción*, si bien manteniendo en todo momento la *ficción* como *círculo interno* de la obra, dejando ciertas estrategias metateatrales como *círculo externo* –según la nomenclatura de Gray–.

De aquí, Liddell pasaría a experimentar con el *drama satírico* en *Haemorroísa I y II* con el objeto de prescindir completamente del *tiempo/espacio hipotético e imaginario*, en beneficio del *espacio/tiempo real*, para así dejar de lado la fábula en

aras de lo performativo. Estas dos obras son la llave para entender su evolución dramática. En ellas se hace explícita la incoherencia dramática en beneficio de lo confesional, los excesos sin justificación dramática y la *agresión*, frutos del descreimiento de la autora en lo que se refiere al sentido del Arte Dramático y el pensamiento racional, con lo que el *círculo interno* pasaría definitivamente a la *metaficción*. La importancia que estas dos piezas suponen respecto al significado de la dramaturgia liddelliana quizás expliquen el porqué la autora ha tratado de hacerlas caer en el olvido, eliminándolas de todos sus CV. Asimismo, resulta representativo el que Vidal no les dedique ni una sola línea en toda su tesis doctoral, más allá de reseñar su existencia cuando «pour entendre l'Écriture, il faut avoir un sens dans lequel tous les passages contraires s'accordent» y «le sens d'un élément dépend de l'ensemble cohérent de l'œuvre entière» (Goldmann, 1959: 22). Sin embargo, las dos partes de *Haemorroïsa* conllevan un difícil –por no decir, imposible– encaje respecto a la tesis defendida por todos los investigadores –y la mayor parte de la prensa mediática– de una Liddell con intención sociopolítica de carácter *humanitario*, imagen labrada con el ciclo inmediatamente posterior a las obras de los hermanos Copperlate: la *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte* y siguientes. Sin embargo, sólo relacionando *Haemorroïsa I* y *II* con su obra posterior, se puede comprobar la *coherencia entera* de su obra: el *irracionalismo* y la exaltación del *Yo Individual* como líder de una propuesta *idealista* de motivos *desoladores*.

Sin la probeta que supuso *Haemorroïsa*, Liddell no habría dado el salto al *paradigma artístico* de *MNPLEDNWYE* en donde cruzará definitivamente a «una era pre-dramática, pre-aristotélica» (Liddell, *loc. cit.*), (re)adaptando el *género* del *ditirambo* –anterior a la inclusión del diálogo entre personajes que supuso el reflejo de la democracia ateniense–. Mientras la *tragedia* y la *comedia* son y fueron en Liddell *imitativas*, y por tanto, juego con lo ficticio, en el *ditirambo* encarará un planteamiento escénico *no imitativo* y tendente a lo autobiográfico, mediante un canto ritual dionisiaco en donde ANGÉLICA MONSTRUO –bajo un *TDT de la poética del creador*– asumirá el papel de Entonador. Pero mientras el *Ditirambo griego* se articula sobre la alabanza de un *héroe* y su vínculo con el poeta, la (re)adaptación de Liddell, a la vez que su hallazgo, consiste en confundir al *héroe* con la autora misma,

erigiéndose como «depositario de la sabiduría de la comunidad» e intensificando así la *ceremonia de martirio*, al situarla en el *espacio/tiempo real* y al propio Yo de Liddell como mártir-héroe, con el fin de recuperar el *pathos* de los rituales tribales, consecución de la *estrategia del exceso* como *método dialéctico* para «trasmitir de modo persuasivo y convincente» un punto de vista de la realidad, con el fin de convertirlo en «verdad» en el «conjunto social» (Suárez de la Torre, *loc. cit.*). Este *paradigma* funcionará en todas sus obras futuras, incluso en aquellas en las que aparentemente retorne al juego de *personajes ficticios* con un *TDT de la simultaneidad de los contrarios*.

IV. *La mediación militar*. Atendiendo a los *factores biográficos e históricos*, los *motivos extrínsecos* del teatro de Liddell resultan parejos a los de la oligarquía militar española de la segunda mitad del s. XX frente el *trauma* que les supuso la *transición española* que amplió la *sociedad abierta*. La educación recibida por Liddell dentro de una familia de dicho grupo *media* la *reacción* de la autora frente al *entorno social* que se encuentra en su vida adulta, recreando ya con su vocación hacia el teatro, entendido como rito cerrado, y ampliándolo con la fundación de la compañía Atra Bilis, el modelo de *estructura cerrada* recibido en su educación, de igual manera que los protagonistas de sus piezas escapan de sus *entornos privados* agresores en busca de *perspectiva vital* y generan otro *entorno privado* con características similares a las de sus antecesores.

V. *El motivo intrínseco: la disfunción ejecutiva*. Siguiendo los últimos descubrimientos neuropsicológicos, los *motivos* en Liddell resultan *intrínsecos* y *extrínsecos*, realimentándose. El comportamiento de los personajes liddellianos responde a la explicación de Goldberg y Damasio en la que, debido a un *trauma* temprano en la interacción madre/niño –acorde con el *antecedente* de agresión en el *entorno privado* de los protagonistas–, los personajes de Liddell padecerían un *síndrome orbitofrontal* que les supone agnosia moral e incapacidad para el control volitivo, ambos imprescindibles para alcanzar acuerdos con el entorno –base de la interacción social–, viviendo bajo una inmadurez social crónica. Al mismo tiempo, ambas dolencias les incapacitarían para inhibir la *angustia*, entendida ésta como la emoción negativa que proviene de la incapacidad de encontrar gratificación inmediata

(Goldberg), conduciéndoles a tendencias autodestructivas y de ensimismamiento, como las expuestas por Liddell. El comportamiento criminal de los personajes de ficción liddellianos, las tesis violentas de ANGÉLICA MONSTRUO y alter-egos posteriores, la obsesión de la autora con todo lo criminal y mortuorio a través de artículos y entrevistas, unifica el análisis sociopolítico de Popper respecto a la *tensión* que supone la *sociedad abierta* (*motivos extrínsecos*) con las tesis neuro-psicológicas de Goldberg (*motivos intrínsecos*), que apuntarían a una *disfunción ejecutiva*, compartida por creadora y creaciones, ya que «personas con ciertas formas congénitas de disfunción cerebral podrían estar particularmente predispuestas a comportamiento violento» (Goldberg, *loc. cit.*). De ahí el fracaso de todos los *módulos marginales* debido a que, al ser dirigidos por un *líder* con *disfunción*, «la cognición del grupo se desintegra y finalmente se colapsa» (*Ibíd.*). – La resistencia del *módulo marginal* que representa Atra Bilis se entiende con la conclusión XI–.

VI. *El motivo extrínseco: la agresión y la anécdota.* El rechazo del *entorno social* hacia el *marginal* liddelliano desde el primer intento de relación se debe –y evidencia– la interacción de los *motivos intrínsecos* condicionando los *extrínsecos*: la relación que el *marginal* propone al *entorno social* carece de utilidad social, de ahí que sea rechazada, con lo que se realimenta el *motivo* de *marginación*. La interrelación del *marginal* con el *entorno social* sólo alcanza a meramente anecdótico, pero el *entorno social* se convierte para el *monstruo* en otra fuente de agresión, añadida a la de su *entorno privado* originario, generando así el *motivo extrínseco*.

VII. *El síndrome de Frankenstein.* La insistencia de Liddell por atacar a la institución familiar, con alusiones explícitas a su propia madre (Liddell, 2011a: 13), responde al *síndrome de Frankenstein*, que implica la dependencia del *monstruo* respecto del creador. El *monstruo* halla en el conflicto con el creador su *motivo* para vivir, ambos se necesitan. Mientras que para el *entorno social* su *Yo individual* no es valorado, precisamente por su incapacidad de socializar, el *monstruo* encuentra en el ataque contra su *hacedor* la manera de reafirmar su *Yo individual*. Necesita a su creador para vivir, éste deviene su principal *motivo*, al igual que un niño necesita de sus padres para poder ser rebelde frente a ellos: «Mi comportamiento es similar al del

monstruo. Si no me aman haré todo lo posible para que sientan miedo. Soy la hija del doctor Frankenstein.» (Liddell, 2003b: 90).

VIII. *El axioma apocalíptico*. A pesar de contar sólo con una experiencia *anecdótica*, la unión de *motivos intrínsecos* y *extrínsecos* fortalece en el *marginal* un juicio *a priori* de carácter *apocalíptico* sobre la totalidad del *entorno*, tratando de conformar una *conciencia posible* de la *sociedad* tal y como la describe Liddell. Este juicio es incluso compartido por la crítica académica de Vidal que, en su conclusión XVII, toma las propuestas dramáticas de Liddell como extraídas de una *Ley natural*:

Incestos, pederastia, asesinatos, necrofilia... La autora se esfuerza por sacar a la luz algo que existe, pero que la mayoría de la gente se empeña en negar y mantener oculto; aquello que delata que cada persona tiene su propio mundo de depravación interior y de oscuros deseos no manifestados. Liddell expone lo que muchos imaginan pero no se atreven a realizar, y aquí se produce la catarsis. (Vidal, 2010: 587).

Sin embargo, este axioma *apocalíptico* supone en sí mismo una contradicción a su conclusión IV, cuando afirma que «El teatro de Angélica Liddell es un atisbo de esperanza.» (*Ibíd.* p. 573), lo que resulta irreconciliable con algo tan sencillo como un simple título de Liddell como *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*. Al contrario, el teatro de Liddell irradia un profundo *pesimismo* cuyos antecedentes Liddell hereda de Hegel y sus epígonos historicistas racistas, ya sea del ala atea como Spengler, “cristiana” como Stapen, Gogarten, y de existencialistas como Heidegger y Jaspers. Otra importante *estrategia* para afianzar este axioma es la recurrencia a lo que Bounan ha denominado *materia putrefacta*, tendencia que acoge Liddell y que consiste en justificar el desprecio a todo lo humano que no concuerde con sus fines, a la manera Celiné (*vid. loc. cit.* Bounan). Ello se encuentra en todas las piezas de Liddell y constituye la temática principal de *Boxeo para células y planetas* (Liddell, 2006a).

IX. *La dependencia reticular*. El *marginal* no se piensa *marginal* sino “aislado”, *puro* frente a un *entorno* que rechaza. Vive en la creencia de que tanto su *módulo marginal*, como en última instancia su *Yo Individual*, no pertenecen a la *sociedad*. De ahí que, al llegar la *crisis de sostenibilidad*, planifique incursiones bajo la presunción de que en nada afectarán a su identidad. Esta *fe ideal* se extrapola a la propia Liddell, quien abiertamente manifiesta su creencia en poder vivir “aislada” y funcionar

separada de la *sociedad*. Por el contrario, a pesar de asumirse aislados, creadora y personajes persiguen incidir en el *entorno* de manera *total*, cayendo en una contradicción respecto a su creencia de que el *Yo Individual* del *líder* vive colocado «en una relación absoluta con lo general [y no] como particular en una relación absoluta con lo absoluto» (Kierkegaard, *loc. cit.*). Al igual que sus predecesores *idealistas*, Liddell requiere indispensablemente al *entorno* para que su universo artístico y biográfico sobreviva. Esto se corresponde asimismo con la Conclusión VII, extendiendo el *síndrome de Frankenstein* de la dependencia de su madre, a la dependencia del propio *entorno* al que acusa de apocalíptico y ataca. Los *motivos intrínsecos* y *extrínsecos* de nuevo se realimentan.

X. *La sublimación del Yo*. La fortaleza artística de Liddell como artista en la *sociedad* reside en la conclusión anterior (X). Su obra desarrolla una *negación idealista* del *entorno*, no con fines sociopolíticos, sino como *reacción* reivindicativa por no haber visto colmadas sus expectativas vitales. Para ello, persigue la *sublimación* de su *Yo Individual* frente al mismo *entorno* que la circunda, no fuera de él. De ahí que su *aislamiento* resulte en realidad *marginación*, es decir, una *filiación reticular*. Siguiendo a la Escuela de Francfort, la *sublimación artística* que practica carece de carga crítica contra el *sistema* sino que más bien, como planteaba Adorno de Kierkegaard, lo ratifica, o en palabras de Bounan sobre Céline, propone «una rebelión sin rebelión» (*loc. cit.*). El *Yo Individual* de Angélica González Cano logra el éxito individual al ser elevada en calidad de la Artista “Angélica Liddell”. Todo el aparato *idealista* encubre una *persuasiva estrategia artística* en donde «Lo indecible acaba siendo una burda combinación de palabras» (Liddell, *loc. cit.*) con el fin de «satisfacer los deseos de toda esa gente a la que odio y que me odia» (*Ibíd.*). Además, toda su posible carga crítica se condensa en un desprecio a la *totalidad* en aras de la *sublimación* de su *Yo Individual*.

XI. *La rebelión sin rebelión*. Retomando la Conclusión (II. iv) y relacionándola con la (X), al *entorno social* le es indiferente la *disidencia* del *marginal* liddelliano siempre y cuando no afecte al *sistema*, momento en el que es neutralizado por una *célula de control*, como se observa en el recorrido de los protagonistas de las obras de ficción de Liddell, diagnóstico que también presenta la autora para demostrar el *axioma*

XII. *La Ley natural en Liddell.* Recogiendo las Conclusiones (II, IV y V), ante la *tensión* del *entorno*, Angélica González Cano responde con un *naturalismo biológico* o *espiritual* que aplica la ley del más fuerte –ya sea física, intelectual o espiritualmente, en tanto conocedores de lo “inefable”–, *credo* que blindo con el *dogmatismo invulnerable* que otorga la “fe” en el *esencialismo*. El teatro de Liddell, como la *política* de Platón, es *igualitario* en la capacidad y el derecho a la *agresión* basados en la *naturaleza*. La coherencia respecto a ello mostrada en toda su obra no puede ser descartada, como hace Vidal, por declaraciones incendiarias de la propia autora, que asimismo entrañan un *humanitarismo* de clara *solidaridad negativa*, como el citado por Vidal (2010: 156-7).

(i) La supresión del *espacio/tiempo hipotético e imaginario* en aras del *real*. Esto lleva a Liddell a evolucionar de un teatro de ficción hacia otro en el que la ficción sirve de pretexto para cruzar al *espacio/tiempo real* y violentar al espectador de manera explícita (*Haemorroísa*), para finalmente culminar con la confesión autobiográfica interpretada por ella misma. Después de su obra paradigmática,

Liddell conjugará los hallazgos de distintas etapas de su dramaturgia, si bien sin perder nunca el predominio del *espacio/tiempo real*, del que también se abusará con representaciones de cinco horas de duración (*La casa de la fuerza*), a la manera de *MNPLEDNWYE*.

- (ii) La *agresión* física, sexual, en un principio ficticia, mediante fábulas de temáticas incestuosas y protagonistas pseudo-psicopáticos, y posteriormente con acciones performativas bajo cierto riesgo para el intérprete –que culminarán a partir de 2003, ya logrado el *paradigma*, en piezas en las que el sexo explícito (*Y tu mejor sangría*) y las autoagresiones corporales de la propia creadora en escena (*Anfaegtelse*)– articulan el espectáculo.
- (iii) El uso abusivo de un lenguaje verbal y plástico sexualmente violento, escatológico, pedofílico, zoofílico y profanador de lo sacro o cualquier elemento respetado por la ciudadanía, yendo más allá del tabú.

La *estrategia del exceso* de Liddell persigue *agredir al receptor*, sobrepasar los límites de su sensibilidad para que (a) el *receptor* rechace lo que se le presenta y, por tanto, corrobore la *negación* del *Yo Individual* de la creadora frente al *entorno social*; o (b) comulgue con la *ideología* propuesta, i.e., sea *persuadido* para un *salto de fe* hacia (α) el a priori del *Otro* como enemigo (*axioma apocalíptico*), conduciéndolo a (λ) la identificación con la *líder-héroe* y finalmente a (π), la asunción de una *ideología total* que el creador-líder-héroe encarna en sí mismo como ejemplo y guía, a modo del Ditirambo. La existencia de (a) sirve para alimentar que se produzca (b), en tanto que acerca al *receptor* que sigue (a) hacia la *sublimación* que la creadora representa.

XIV. *La mediación de Kierkegaard*. Liddell retoma de la herencia *idealista* el situar al *Otro* no como un *Yo*, sino como *medio* para la consecución y mantenencia de su proyecto ideológico (el *módulo marginal*). Si de Hegel toma el *método*, de Kierkegaard la superioridad del *Yo*. A través del danés recoge la idea hegeliana de entender al hombre como una síntesis «de lo finito y lo infinito» (Kierkegaard, *loc. cit.*), con lo que justifica su odio a lo humano en tanto que finito, legado del *dualismo* platónico también recogido por la filosofía de Kierkegaard, elemento que

en Liddell se magnifica (*exceso*) con el *axioma apocalíptico*, respaldado con el *salto de fe* –la actitud de Abraham como modelo de *caballero de la fe* en *Temor y Temblor*–. Mientras el *héroe trágico* (de diálogos e interrelación) se sacrifica por un objetivo *nominalista y moral* –en tanto que atañe al *entorno* y a su organización y se puede poner en práctica dentro del mismo, con el fin de mejorar el *entorno*–, el *líder liddelliano*, de acuerdo con el *caballero de la fe* (de soliloquios y aislamiento) de Kierkegaard, se sacrifica por un supuesto *infinito* o *inefable*, absolutamente ajeno a lo general, «por una virtud estrictamente personal» (Kierkegaard, *loc. cit.*), en definitiva, buscando la exaltación de su *Yo Individual* o, parafraseando a Liddell, «Con el sacrificio queremos decir YO.» (Liddell, *loc. cit.*).

XV. *La filosofía del gánster: Heidegger*. Lejos de buscar el *infinito* en el Dios judeocristiano de Kierkegaard, Liddell entra en el s. XX bajo la *mediación* existencialista de la *Nada* de Heidegger. Siguiendo su anhelo de trascendencia, y lejos de mantenerse en un distante universo metafísico, a causa de su *negación* total, la filosofía de la *Nada* exhorta a una confrontación directa con el *entorno*, lo que en el teatro de Liddell es tomado al pie de la letra mediante el automartirio de los protagonistas de ficción o de la propia Angélica González Cano en sus obras performativas desde 2003 hasta la actualidad, violentando su cuerpo y su memoria familiar, con el fin de afianzar y *sublimar* su *Yo Individual* de cara al *entorno*. Y si la puerta de la *Nada* es el *anfaegtelse* de Kierkegaard, Heidegger propone al aspirante una línea de acción, el plan de vida del proyecto liddelliano: «Más abisal que la simple adecuación de la negación lógica es la crudeza de la contravención y la actitud de la execración. Hay más responsabilidad en el dolor del fracaso y en la inclemencia de la prohibición. Más abrumadora es la aspereza de la privación» (Heidegger, *loc. cit.*), por tanto, se requiere una inclinación hacia la muerte, un “hálito temerario”, la *negación*, la “revolución de los sentimientos”, el *irracionalismo* de las pasiones que Kolnai, en su obra sobre el advenimiento del Nazismo, denominó *filosofía del gánster* (1938), como proyecto sociopolítico contra un entorno “medroso” (Heidegger), “roña” (Liddell) que, siguiendo la tradición platónica, es tachado de incapaz de lo Bueno y lo Bello por degenerarse en «la apacible satisfacción de los tranquilos afanes» (Heidegger, *loc. cit.*) que ofrece la

sociedad del bienestar de las modernas democracias. En conclusión, el *Yo Individual* sólo alcanzaría *perspectiva vital*, entendida como *gnosis* de lo “inefable”, mediante el comportamiento *irracional* de la *filosofía del gánster* que la autora plantea como único *proyecto* humano, un proyecto que, planteado bajo pretextos *humanitarios*, esconde un amplio alegato *antihumanitarista*.

En su conclusión VIII, Vidal afirma que «Ni el pesimismo ni el desencanto sobre lo humano, que están en el substrato de la obra de Angélica Liddell, son su finalidad última. El mensaje que se intenta transmitir es otro: como si dijera, «aún hay tiempo para reconducir la situación y solucionarla» (p. 577). Si la pregunta consecuente a este aserto es “¿reconducir la situación hacia dónde?”, nuestra conclusión es la respuesta. Se coincide con Vidal en que ni el pesimismo y ni el desencanto son la finalidad última, sino sólo argumentos reduccionistas para “reconducir” al receptor hacia la *filosofía del gánster*. Esto también aclara y refuta la conclusión VII de Vidal, cuando mantiene que la obra de Liddell «No es un mero despliegue de capacidad creativa, sino que persigue solventar conflictos humanos de índole afectiva, social o política» (p. 577). Si “solventar” significa «dar solución a un asunto difícil» (RAE), aquí queda también en evidencia la naturaleza de la solución propuesta.

XVI. *La solidaridad negativa*. Este *irracionalismo* viene simbolizado mediante el concepto de *monstruo* al que ella misma pretende integrarse. Retomando la conclusión VII sobre el *síndrome de Frankenstein*, éste es encarnado por sus protagonistas de ficción, e idealizado en continuas alusiones a enfermos mentales y criminales *pseudo-psicopáticos* que son presentados como Sabios que la *sociedad* rechaza, *testigos de la Verdad* y *profetas* de un tiempo futuro en el que el *monstruo* constituirá la norma de la *sociedad*, convirtiéndose ese tiempo en meta del *historicismo* de Liddell. Esta exaltación del *monstruo* se corresponde con la simpatía tan subrayada por Arendt entre la *élite* y el *populacho*, basada en su común instinto de *negación*, con lo que la aparente *solidaridad* deviene simple *utilitarismo* para objetivos particulares. Esto se corresponde con el *perfil del provocador* descrito por Bounan quien «no desprecia en modo alguno la explotación de los pobres que le sirven de trampolín. Sólo odia –y por su propia cuenta– su pobreza, que conoce bien. No quiere cambiar el mundo, sino cambiar radicalmente de clase» (Bounan,

2012: 79). Atendiendo a que para Liddell «los mejores» resultan los locos y los asesinos, a los que considera profetas y conocedores de lo Bueno y lo Bello, de esa *gnosis* que la «roña» desconoce, y posteriormente se coteja con el final de su obra *paradigmática*, *MNPLEDNWYE*, cuando afirma que «Una vez finalizada la redacción de esta obra la autora tuvo que someterse a tratamiento psiquiátrico», se puede concluir –sostenido también en todo lo expuesto a lo largo de este análisis– el objetivo de todo su despliegue social: su propia reivindicación, ella misma, Angélica González Cano luchando por ser admitida en la lista de los “mejores” dentro del *entorno*, o, parafraseando a ELSA PALVRAKIS –su primer *líder* aquí analizado–, toda la intención de su obra se condensa en el deseo de «ganar todos los concursos y odiar el mundo» (*loc. cit.*) porque previamente el mundo no le otorgó el papel de ganadora, como a los locos, profetas de la Verdad. Con la reivindicación del *monstruo*, Liddell no persigue la defensa de minoría social alguna sino, la exaltación de su propio *Yo Individual* mediante la *identificación*, por lo que su *solidaridad* es *negativa* (Arendt) y de un «cinismo inaceptable» (Kane, *loc. cit.*). Sus *neuronas espejos* sólo operan con el espejo de ella misma.

XVII. *El Mesianismo apocalíptico*. Toda la obra artística de Liddell está influenciada por la particular educación cristiana de la Dictadura Franquista (*factores biográficos*) que en Liddell deviene emulación en su opuesto. La presencia de elementos bíblicos no se limita a símbolos parciales, que también pueblan su obra, sino que implica la totalidad de su significado. Si Cristo es en sí mismo el Reino de los Cielos, «el camino, la verdad y la vida» (Juan, 14: 6) –aunque los discípulos no lo entenderán hasta más tarde (Juan, 13: 7)–, Liddell usa un *método* idéntico al del Evangelio, al proyectar “el tiempo en que su *Yo Individual* se exalte en la Tierra” como el tiempo en que la Verdad de la *naturaleza humana*, *i.e.*, lo que ella muestra con su propia vida y palabra, sea al fin despojada de toda la hipocresía que impide al ser humano desatarse como el *monstruo/marginal* que ella presupone que es, según en el *axioma apocalíptico*, con lo que se alcanzaría al fin el *tiempo de la perversión* (Liddell, 2004a: 124), como denomina a la meta última del *historicismo* liddelliano. En este tiempo, toda su obra se erigirá como monumento eterno, instrumento profético de una época en la que todo fue “banalidad y pacatería” (de Francisco, *El*

Cultural, 16/01/03) y su *Yo Individual* habrá demostrado haber sido un *testigo de la verdad* (Juan, 18: 37). En coherencia con esta emulación de Cristo mediante lo opuesto, si el cristianismo propone prestar ayuda mundana a aquellos que la necesitan, la prédica liddelliana no implica nada práctico que suponga mejora, sino la implementación del *monstruo* en términos *totales, ideales*, cuya realización nacería en paradoja, ya que su consumación supondría su anulación, *i.e.*, un *Apocalipsis* de la humanidad, la consecuente *Extinción* de toda la especie de la que Liddell esperaría el reconocimiento.

XVIII. *El teatro lírico*. Frente a la valoración de la crítica anterior a este trabajo (Garnier, Vidal, Canale, Caruana, Miranda, Vállora, García Rodríguez...) –incluidas las del propio autor de esta tesis al inicio de su investigación (Eguía, 2007a)–, queda refutada la separación entre un *teatro lírico* o de preocupación privada *vs.* un *teatro épico*, o de carácter sociopolítico, que comenzaría en *Lesiones...* Como ha puesto en evidencia este trabajo, tanto los *líderes* de ficción como los alter-ego de las obras discursivas, funcionan bajo idénticos *motivos y estrategias*. La *filosofía del gánster* y el *axioma apocalíptico* que operan en todas las creaciones de Liddell mantienen una *cohérence entière*, sea cuál fuere el asunto temático del que se trate, implicando, inevitablemente, consecuencias sociopolíticas en tanto que *propaganda* de una *ideología* repetitiva y bien definida.

XIX. *Refutación al humanitarismo en Liddell*. Debido a lo señalado en las Conclusiones XIII a XIX, la obra de Liddell ha sido erróneamente tomada como *humanitarista*, –tesis recogida en las conclusiones VIII y XII de Vidal y que plantea la obra de Liddell como un *ejemplificar con lo negativo*–. Frente a ello, aquí se ha demostrado la conformidad de toda su obra, ya se mueva en la ficción, la confesión o el argumento sociopolítico. Esta unidad se ratifica al compararse con las declaraciones y artículos en los que, al igual que sus personajes de ficción –a los que se ha pretendido enmascarar con el *ejemplificar con lo negativo*–, la propia Liddell promueve, sin ambages: la *filosofía del gánster* como único *método* para la evolución humana, a la vez que denuncia y rechaza la totalidad de la sociedad y a la especie humana misma. Si bien, tanto en su obra como en entrevistas, salva, defiende y ensalza a los *marginales* (enfermos mentales, criminales, psicópatas,

seres humanos que fallecen cruzando el Estrecho), esta afinidad no se construye por razones sociales, sino para amparar a aquellos que le sirven para reivindicar su *status* personal (Conclusión XVI). Sus proposiciones, en ningún caso apuntan hacia una mejora parcial de la *sociedad humana*, sino a *borrar totalmente el Lienzo* a la manera *idealista*. La confusión con el *humanitarismo* en Liddell resulta idéntica a la desmantelada por Popper respecto al plan político de Platón.

Cuando en su conclusión XVI, Vidal se suma y exalta como valor el que Liddell ponga en evidencia la imposibilidad de toda comunicación verbal –y por tanto de toda comunicación *racional*, ya que «En cada una de las obras de Liddell asistimos al fracaso comunicativo del diálogo. Inmersos en sus propios problemas, los personajes no son capaces de interaccionar con el otro» (Vidal, 2010: 586)–, cae en una contradicción interna respecto a su propia conclusión VIII cuando defiende la tesis de *ejemplificar con lo negativo*, ya que ¿cómo es posible mejorar el *entorno* si resulta imposible el diálogo? (La respuesta se completará en nuestra Conclusión XX).

Este punto también refuta la conclusión XIV de Vidal (2010: 584), ya en sí misma contradictoria –al igual que la anterior de Vidal–, al plantear como *humanitaria* la propuesta anti-reproductiva de *Lesiones...* uniéndose a Liddell en el considerar «alarmante que perpetuemos una especie absurda, ignorante y primitiva». Dicha conclusión prosigue afirmando que «Es una negligencia que determinadas personas, inconscientes de sus propios errores y debilidades, dominadas por el ansia de poder y el instinto animal, continúen multiplicando generaciones irremisiblemente unidas por el sufrimiento». Ante un alegato semejante, queda por preguntar ¿a quienes se refiere con esas «determinadas personas»? y ¿quién o quienes decidirán el status de “inconscientes” de esas «determinadas personas»? La respuesta conduce a la reivindicación del Sabio o Comité de Sabios, a los conocedores de la *gnosis*, de lo Bueno y lo Bello capaces de hacer tales asertos, o, siguiendo a Liddell al imitar el *plan político* de Platón, a aquellos capaces de elevarse frente al *populacho* inconsciente «de sus propios errores y debilidades» dominados por «el instinto animal».

De igual modo, cuando Vidal, en su conclusión VIII (p. 578), afirma que «La autora ha apostado por el receptor inteligente. Para ella, el teatro no es solamente un lugar de evasión, debe servir como herramienta para reflexionar sobre las partes más oscuras de la realidad. Enfrentarse juntos –espectador y autora– a los conflictos imperantes en la sociedad actual y promover un compromiso social mutuo», ¿a quién se refiere con el receptor inteligente? ¿Aquel que, siguiendo literalmente a Liddell (o a Platón), conoce lo bueno, lo bello y lo eterno? Y ¿qué es lo bueno, lo bello y lo eterno? Y ¿qué tipo de compromiso social mutuo promueve Liddell si, según Vidal, al mismo tiempo niega la posibilidad de diálogo entre individuos? ¿El aislamiento total? ¿La vida en módulos de aislamiento entre individuos incapaces de relacionarse? Y, finalmente, ¿esas “partes más oscuras de la realidad” que aparecen en cuanto se rompen los límites entre lo personal y lo público, configuran, como propone Liddell –y de manera contradictoria secunda Vidal–, la totalidad de lo humano, ratificando el *axioma apocalíptico*? En conclusión, tanto Vidal como Liddell coinciden en “perpetuar” los *métodos* filosóficos y discursos intelectuales que impulsaron y sostuvieron los regímenes totalitarios del s. XX.

XX. *La Weltanschauung liddelliana*. Para mantener la vivencia en la *irrealidad* del *axioma apocalíptico*, el *módulo marginal* precisa de una *estructura* con un *paradigma político, social y ético* sin ambigüedad alguna y de contenido absoluto. El *líder* impone una panorámica total del mundo que pretende ofrecer respuestas que lo abarquen todo, una ideología mediante la cual se toma posesión del hombre en su *totalidad*: una *Weltanschauung* (Arendt, 2006: 468-69) que les cohesione ante un *entorno* que no entienden, no son capaces de gestionar y que les genera «un sentimiento de andar a la deriva; sentimiento que parece constituir una típica reacción ante la disolución de las antiguas formas tribales de vida social» (Popper, *loc. cit.*), que en el caso de los personajes de Liddell supone, tanto el rechazo *radical* a las *estructuras* familiares que les generaron la incapacidad de integración, como a la repetición de las mismas como búsqueda de *perspectiva vital*, ello debido a su incapacidad para *integrarse* en otras estructuras más *abiertas*. El recorrido de los personajes resulta idéntico al de la propia Liddell, quien, tras pasar de un *entorno privado* cuartelario de organización tribal, a la *sociedad* parcialmente *abierta* de

Madrid a finales del s. XX, afronta la *tensión* generando la compañía Atra Bilis, en donde impera su particular *Weltanschauung* sin oposición alguna. Esta *ideología total* tiene, tanto en sus obras dramáticas como en Atra Bilis, al propio *Yo Individual* de Liddell como epicentro, reduciendo a sus particularidades identitarias el *credo* del *sistema* propuesto. Éste, además, se presenta como única *medicina* frente a los males de una *sociedad humana* que también es prejuizada de manera *total* mediante una visión *apocalíptica*.

XXI. *El dogmatismo invulnerable*. Si bien en sus obras, Liddell critica las intenciones solipsistas de su *estrategia*, el exponer el *método* usado en un alarde de autoreproche, le sirve para rechazar cualquier refutación crítica, con lo que fortalece sus *motivos extrínsecos*: la degradación del *entorno*, que culmina con el *axioma apocalíptico*. Los juicios a priori y el *esencialismo* operan y sostienen toda su obra, razón de que no se contemple la duda en toda la dramaturgia de Liddell, ni en sus planteamientos ni en sus protagonistas. No hay un sólo personaje que dude. Incluso cuando el proyecto marginal fracasa o es rechazado, el *líder* lo justifica con la falta de capacidad del *Otro*, la «roña» (*loc. cit.*), respuesta idéntica a la de los *líderes* totalitarios del s. XX cuando fracasaron en sus proyectos. Así, frente a cualquier discusión crítica respecto al *axioma apocalíptico* o la idoneidad de la ideología del *líder* –ya sea de ficción o autobiográfico–, la autora contrapone lo “inefable” como punto de referencia, eludiendo así cualquier debate *nominalista* y, por tanto, no evasivo. Ante el intento de dar respuesta a los problemas del entorno, se reivindica el *irracionalismo*. Al igual que sus predecesores, la *Weltanschauung* de Liddell se blinda de toda crítica mediante el *dogmatismo invulnerable* (Popper) que ofrece el *idealismo*.

XXII. *El Módulo Marginal y el Estado platónico-hegeliano*. Las bases del *módulo marginal* responden a 5 principios similares a los del Estado ideal platónico (Popper, 2006: 101):

- (i) La división estricta de clases, que en Liddell se reduce al *líder* y el *lacayo*, de ahí el *módulo marginal* de dos personas.

- (ii) La identificación *total* del destino del *módulo marginal* con el del *líder*, asumida de manera absoluta por el *lacayo*, sobre quien no se delegarán *funciones ejecutivas*, excepto en lo que a la *mantenencia* se refiere, reduciéndose éstas a acciones determinadas en el interior del *módulo* o a misiones específicas en el exterior. Tampoco existe propiedad privada en el interior del *módulo marginal*, en donde todo se comparte con fraternidad.
- (iii) El *líder* es el único capacitado para emprender incursiones *subversivas* en el *entorno*. También se encargará de labores de control ideológico y disidente. Por otro lado, la *sostenibilidad* del *módulo*, al ser un trabajo distante de lo “inefable” propio del *líder*, se delegará al *lacayo*, quien poseerá un conocimiento “tangible”, adquirido en una fase previa a su integración al *módulo*, si bien sus *ideas* para la *sostenibilidad* serán reconducidas siempre a la *ideología* totalitaria del *líder*.
- (iv) Se impondrá una severa censura de todas las actividades intelectuales para focalizar únicamente en aquellas que fomenten la asunción de la *ideología*, con una continua propaganda tendente a modular y unificar la mente del *lacayo*. Toda innovación en materia de educación, legislación y religión es impedida o reprimida.
- (v) En todas las obras analizadas, los protagonistas se debaten entre el aislamiento, «abandonar para siempre a la chusma, a los artistas, a los amigos, a la familia» (Liddell, 2003c: 49), y una *integración parcial* a causa de su *insostenibilidad*. Sin embargo, como estipula Platón para la *sociedad cerrada*, esta *integración parcial* es fruto de la *impureza* inherente contra la que Liddell combate y que, según la doctrina, aún les apega a las cosas “tangibles”, por lo que, llegado a cierto punto, el *módulo marginal* deviene insuficiente, tanto en lo *material* como en el *juego ritual* de carácter criminal, de ahí que se requiera de víctimas externas. Esto acelera la degradación de la *pureza* que necesita su *idealismo* para que el proyecto no desaparezca. Este camino inevitable hacia la *impureza* que suponen las *integraciones parciales*, resulta la *anagnórisis* de todos los *líderes* de ficción en las obras aquí analizadas, lo que afianza el *radicalismo* en la persecución de la *pureza idealista*. Por el contrario, desde un plano *racional*, nunca se produce aislamiento

alguno, sino *marginación* bajo un régimen de *filiación reticular* y que, por tanto, la erradicación del proyecto del *líder* nunca es causada por la *impureza* sino por las herramientas del *sistema* para frenar, a corto o a largo plazo, una disidencia que pueda afectar a la expansión de la *sociedad abierta*.

XXIII. *La exposición de lo íntimo*. Apoyándose en demandas *humanitaristas*, y a imitación de las *estrategias idealistas* de Entreguerras, Liddell toma el debate *moral* –y, por tanto, crítico– de la *responsabilidad* del *ciudadano*, desviándolo hacia una ruptura entre la esfera personal y la pública como única solución del conflicto que entre ambas pudiera surgir, sin considerar las consecuencias que esto supuso en el s. XX. Asimismo, la esfera personal es expuesta configurando la anécdota como lo general, lo que en Vidal se considera *ejemplificar con lo negativo*: «Si Liddell busca los sucesos más escabrosos, es para concienciar a la sociedad e impedir que se sigan produciendo.» (Vidal, 2010: 581, conclusión XII), hipótesis ya refutada en nuestra conclusión XIX.

Esta ruptura con la vida privada alimenta la configuración de un *líder* equivalente a los líderes de masas del s. XX. En palabras de Liddell, «la obra tiende a concentrarse en el individuo, se vuelve ferozmente individualista para vislumbrar alguna verdad sobre el hombre, entonces el autor se quita la máscara del tiempo y el espacio ficticios y se presenta desabrigado ante una audiencia que demanda a su vez una confesión única, un punto de vista singular, una vivencia» (Liddell, *loc. cit.*), la del *líder*.

XXIV. *La recepción gánsteriana*. La admiración que Liddell recibe de la prensa tradicionalmente reaccionaria –para desconcierto tanto de la autora como de la crítica–, responde, sin embargo, a un sistema común de *motivos* y *estrategias*. Liddell comparte con ellos la propuesta *gánsteriana* de erradicar a esa «burguesía torpe e ignorante», la ciudadanía, mediante «el robo y la desobediencia civil como fórmula para redistribuir la riqueza» (Liddell, *loc. cit.*). De ahí su éxito en publicaciones aparentemente incompatibles como *Diagonal*, periódico cercano a la CNT, y las cercanas a L.Mª. Anson. En palabras de Arendt, esto se debe a que sus «problemas en una forma elemental e indiferenciada habían llegado a ser los

mismos y anticipaban los problemas y la mentalidad de las masas.» (Arendt, *loc. cit.*)

XXV. *El vanguardismo.* Liddell comparte con la *vanguardia histórica* de Entreaguerras todo un sistema de *motivos* desolador que se expresa a través de *estrategias artísticas* que ya asumen la destrucción como eje fundamental de su génesis en su propio sistema de construcción (Berenguer, 2012). Ambos persiguen el *éxito radical del Yo en tanto que Yo*, lo que supone, en consecuencia, el señalar al *Otro* como enemigo de tal fin, por lo que el uno y el otro participan del *axioma apocalíptico*. En el periodo de Entreaguerras esto tuvo su correspondencia en los *movimientos totalitarios* que, al igual que el *líder liddelliano*, requerían del *credo* del *Otro* como enemigo con el fin de servirse de acólitos para sus fines particulares. Bajo esta *mediación* se explica el deseo por parte de Liddell de una recepción violenta de su obra o, más concretamente, la manifestación de tal deseo. Sin embargo, bajo este interés por el abucheo, el *vanguardista* busca el reconocimiento por el mismo *entorno* al que rechaza. Se busca que *el éxito del Yo en tanto que Yo* sea recompensado con el status de *genio*.

XXVI. *La consciencia totalitaria.* Las conclusiones XIII, XV y XVI sobre el *idealismo* en Liddell –respaldadas por el resultado arrojado en la *estructura significativa* de las obras aquí analizadas–, ratifican que la tendencia destructiva en la obra artística de Liddell no persigue la permanencia en la metáfora *inefable*, sino que su mismo planteamiento conlleva –aún cuando no se exponga de manera *explícita*, como es el caso de las piezas de ficción– la exaltación de todo proyecto humano de orden apocalíptico. Esto funciona tanto para las obras aquí tratadas, como para toda la obra posterior de Liddell hasta la fecha, cada vez más radicalizada. Asimismo, la obra de Liddell, como la que en su día generara la *vanguardia histórica* –con quienes comparte una *mediación psicosocial* con fuertes paralelismos y un sistema de *motivos* idéntico–, se edifican bajo propuestas idénticas a las del método *platónico* que sostuvo los *regímenes totalitarios*. Teniendo en cuenta la Conclusión I, las opiniones y propuestas que Liddell envía a los distintos medios de comunicación también resultan similares a las de la *élite* artística en el periodo de Entreaguerras y, cómo para estos, los planteamientos que emanan de la obra artística de Liddell no

son ajenos al *populacho marginal* sino que –en el más ligero de los casos– indirectamente inspiran y dan cobertura intelectual a las acciones disidentes de este tipo de *módulos* e individuos *marginales* que propiciaron las dictaduras europeas del s. XX, como se ha reseñado a través de los ensayos de Arendt y Popper. En definitiva, como Kierkegaard, Liddell propone una *consciencia moral* al *totalitarismo* basada en una exaltación del *Yo Individual* solipsista, una firme creencia en el *axioma apocalíptico* y, en última instancia, una metafísica basada en la *Nada* como valor supremo, con el que todo planteamiento *racional* pierde su sentido y la *filosofía del gánster* impera como único motor de la existencia.

Si bien a día de hoy cualquier acusación de responsabilidad *ejecutiva* de un futuro orden totalitario caería en la misma profecía que el *método idealista* que esta tesis rechaza, no es así respecto a la inspiración que la obra de Liddell ofrece o puede ofrecer «entre quienes sufren excesivamente la *tensión* de la civilización» (Popper, *loc. cit.*) y desean restaurar el *sistema tribal* de *sociedad cerrada*.

Por otro lado, se abren dudas ante la responsabilidad que Liddell –al igual que sus personajes en su mundo de ficción– pudieran tener, considerando que sus acciones estén condicionadas por factores neurológicos como la *disfunción ejecutiva*. Atendiendo a Goldberg se concluye que «Un paciente orbitofrontal puede distinguir lo correcto de lo erróneo y a pesar de todo ser incapaz de utilizar ese conocimiento para regular su comportamiento. [por lo que] Las potenciales implicaciones legales de esta situación son enormes, y el reconocimiento de esta posibilidad representa una frontera legal.» (Goldberg, 2008: 201).

En conclusión, la exaltación del *Yo* en Liddell remite a idénticas conclusiones que las de Adorno sobre Kierkegaard, *i.e.*, que la obra artística de Liddell, en última instancia, allana el camino hacia el *totalitarismo*. En lo que se refiere a la consciencia de la *significación objetiva* de su obra, sin que sea posible aportar una respuesta satisfactoria que, en última instancia, sólo descansa en la propia Angélica González Cano, la evolución de este análisis se inclina al aserto de Adorno sobre Kierkegaard, de quien sostiene que «Jamás hubiera soñado que contribuiría a proporcionar al acentuado oscurantismo de la época totalitaria la buena conciencia

intelectual. Su pensamiento se recomendaba como un pensamiento que virtualmente tacha el pensamiento.» (Adorno, 2006: 221).

XXVII. *El modelo.* El éxito de Angélica Liddell responde al haber generado toda una obra artística de una *coherencia total* en todo su conjunto, algo que no aparece más que raramente y solamente cuando se trata de una obra verdaderamente excepcional (Goldmann, 1959: 23), que proporciona modelos de problemas y soluciones en el plano de la realidad imaginaria, acordes con las *mediaciones* de un momento histórico en el que el moderno capitalismo tecnológico mantiene una incertidumbre sin parangón con otra época, abocando al ser humano a vivir en la continua redefinición de sus *estrategias*. Ante ello, la propuesta de Liddell, bajo una *coherencia total*, moviliza a todos aquellos que ante la incertidumbre actual añoran *sistemas* propios de una *sociedad cerrada*.

VII. BIBLIOGRAFÍA

VII. 1. BIBLIOGRAFÍA DE ANGÉLICA LIDDELL

VII. 1.1. OBRAS DRAMÁTICAS ⁸⁰

- ____ (1989), *Greta quiere suicidarse*. Premio VIII Certámenes literarios nacionales «Ciudad de Alcorcón». Texto inédito. No estrenada.
- ____ (1990), *La condesa y la importancia de las matemáticas*. Texto inédito. No estrenada.
- ____ (1991), *El jardín de las mandrágoras*. Texto inédito. Estreno el 27/05/93 en la Sala Ensayo 100 (Madrid). Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Angélica González (Mirífice), Carlos Arturo Bolívar (Angore), Antonio Varona (Dóleo), Blanca Nicolás (Trevor) y Olalla Aguirre (Margaret). Producción: Atra Bilis Teatro. Lectura dramatizada: Casa del Teatro de Medellín (Colombia) y Escuela de Arte Dramático de Murcia.
- ____ (1992), *La cuarta rosa*. Texto inédito. Estreno el 25/04/96 en Sala Ensayo 100 (Madrid). Dir. Fernando Incera. Intérpretes: Carmen Manager, Concepción Guerrero, Chus Patón, Jesús Blanco y Carlos Arturo Bolívar. Producción: Atra Bilis Teatro.
- ____ (1993), *Leda*, Madrid: Ministerio de Cultura / Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Colección Nuevo Teatro Español. Estreno el 04/06/96, proyecto final de carrera de Oscar G. Villegas en la RESAD (Madrid).
- ____ (1994), *El amor no se atreve a decir su nombre*. Becado por la Comunidad Autónoma de Madrid. Texto inédito. No estrenado.
- ____ (1996), *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas*. [URL] <http://www.fundaciromea.org/adjunts/docs/pdfs/trenzas.pdf> [Consulta 28/10/06] Estrenada el 10/05/02 en la Sala la Grada (Madrid). Dir. Mateo Feijóo.
- ____ (1997a), *Menos muertos*. Texto inédito. No estrenado. Perteneciente a *La trilogía de los desechables*.
- ____ (1997b), *La negrita de cartón*. Texto para marionetas inédito. (No existen datos salvo la propia declaración de Puche y Liddell en (Liddell, *Entrevista personal*, 2007). Estreno en la primavera de 2007, Jardines del Buen Retiro (Madrid). Ficha técnica: Gumersindo Puche, clarinete; Angélica Liddell manipuladora de una marioneta de cartón.
- ____ (1997c), *La historia de los angelitos*. Texto para marionetas inédito. (Aparece como montaje de Atra Bilis dentro del currículum de Angélica Liddell que acompaña la publicación de *El matrimonio Palavrakis* en *El Pateo*, nº 7, p. 16. Posteriormente desaparece de cualquier reseña. Estreno en 2007, Jardines del Buen Retiro (Madrid).

⁸⁰ Salvo que se indique lo contrario, el año entre paréntesis corresponde a la fecha de redacción final. Las piezas que a fecha de redacción de este trabajo aún permanezcan en el repertorio de la Cía. Atra Bilis se indicarán como «En Repertorio».

- ____ (1998a), *Ramargo y Recordada y la voluntad de los insectos*. Texto inédito. No estrenado. Perteneciente a *La trilogía de los desechables*.
- ____ (1999a), *Agua y limonada en el Madison Square Garden*. Texto inédito. No estrenado. Perteneciente a *La trilogía de los desechables*.
- ____ (2001a), *El matrimonio Palavrakis –El Tríptico de la Aflicción–*. Escrito en el 2000. En *Revista El Pateo* nº7, Madrid: ARTEMAD; *Acotaciones, revista de investigación teatral* nº12, Madrid: Fundamentos, 2004, pp. 67-99; [URL] <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/autora/aliddell.htm> [Consulta 28/10/06]; edición bilingüe portugués/español en *Incomunidade* nº4, janeiro-febreiro 2004 [URL] <http://martelo.com.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20El%20Matrimonio%20Palavrakis.htm> [Consulta 27/10/06]. Estreno el 21/02/01 en Sala Pradillo (Madrid), Festival Escena Contemporánea de Madrid. Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Angélica González y Gumersindo Puche. Voz en off: Concha Guerreiro. Escenografía y Vestuario: Angélica González. Iluminación: Óscar Villegas. Banda sonora: José Carreiro. Fotografía: Jaime Ortín. Producción: Atra Bilis Teatro, Iaquinandí S.L. Participa en Intersecciones 2004, en Colegiata de Gijón (Asturias), 26/05/04.
- ____ (2001b), *Haemorroísa*. En *Ophelia, revista de teatro y otras artes*, nº 5, Madrid, pp. 26-33. Estreno el 19/07/01 en Café Candilejas (Madrid). Dir. Óscar G. Villegas. Intérpretes: Jesús Barranco y Mateo Feijóo. Cía. El Armadillo. Reposición el 12/10/01 en Sala Triángulo (Madrid) y el 20/09/02 en Sala Pradillo (Madrid).
- ____ (2001c), *Haemorroísa hasta el polo Norte o Haematuria survivor killer*. En *Ophelia, revista de teatro y otras artes*, nº 5, Madrid, pp. 34-43. No estrenado.
- ____ (2002a), *Suicidio de amor por un difunto desconocido*. Escrita en 1996. Lisboa: Tema & Teatro da Trindade. También disponible en *Incomunidade* nº1, maio setembro 2003 [URL] <http://incomunidade.home.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20Suicidio%20de%20Amor%20Por%20Um%20Defunto%20Desconhecido.htm> [Consulta: 28/10/06]. Lectura Dramatizada el 08/11/99 en SGAE (Madrid). Dir. Ernesto Caballero. V Ciclo de lecturas de la SGAE. Del prólogo [URL] <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/suicidio/suicidio.htm> [Consulta: 10/05/07]
- ____ (2002b), *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. (Versión de 1999). [URL] *Banco de Textos del Romea*, 2002, <http://www.fundaciromea.org/index.html> . [Consulta: 28/10/06]. No estrenado.
- ____ (2002g), *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*. Escrito en 2002. Copia personal cedida por el actor Jesús Barranco.
- ____ (2002h), *La Pecatriz*. Texto inédito. Escrito para el proyecto fin de carrera de estudios de producción para Mateo Feijóo.
- ____ (2003a), *Dolorosa*. Escrito en 1993. Lisboa: Edições Fluviais, editorial do Departamento Literário da Sociedade Guilherme Cossoul. Tr. A. Miranda. Disponible en *Incomunidade* nº1, maio-setembro 2003 [URL] <http://incomunidade.home.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20Dolorosa.htm> [Consulta: 28/10/06]. Estreno el 03/10/94 en Sala Mirador (Madrid), VI Muestra Alternativa de Madrid. Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Angélica González, Gumersindo Puche y Carlos Arturo Bolívar. Producción: Atra Bilis Teatro. Par-

tifica en II Festival Internacional de Teatro de Barranquilla, Universidad de Antioquía, Casa de Teatro de Medellín, (Colombia).

____ (2003b), *La Falsa Suicida*. Escrito en 1998. Brasil: *Revista Etcétera* nº 1; Portugal: Ediciones do Buraco, editorial do Departamento Literário da Sociedade Guilherme Cossoul, 2005. Tr. A. Miranda. Edición disponible en *Incomunidade nº1*, maio-setembro 2003 [URL]

<http://incomunidade.home.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20A%20Falsa%20Suicida.htm> [Consulta: 28/10/06]. Estreno el 07/01/00 en la Sala Cuarta Pared (Madrid). En cartel hasta el 30/01/00. Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Gumersindo Puche, Angélica González. Producción: Atra Bilis Teatro. Participa en el Fórum de Teatro Experimental de Olot (Girona).

____ (2003c), «Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción» en *Teatro Americano Actual, I Premio Casa de América Festival Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora*, Madrid: Casa de América, pp. 13-123. Estreno el 07/09/2007 en versión de Adolfo Simón, Sala Triángulo (Madrid).

____ (2003d) *Lesiones incompatibles con la vida*. Escrito en 2002. Lisboa: Edições do Buraco, Dep. Literario da Sociedade Guilherme Cossoul. Ed. bilingüe. Disponible en *Incomunidade nº1*, maio-setembro 2003 [URL]

<http://incomunidade.home.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20Lesiones%20Incompatibles%20Con%20La%20Vida.htm> [Consulta: 28/10/06];

en *Textos para acciones: Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita* en Valencia: *Revista Acotaciones en la Caja Negra*, nº 12, Marzo, 2006; en *La desobediencia hágase en mi vientre*, Colección Pliegos de Teatro y Danza, número 26, año 2008, Madrid: Aflera Producciones SL. pp. 5-13. Estreno el 15/02/03 en La Casa Encendida, Festival Escena Contemporánea de Madrid, Ciclo perfil: Angélica Liddell. Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. En repertorio.

____ (2003e), *Y tu mejor sangre*. Estreno el 22/02/03 en la Sala Pradillo, Madrid. Intérpretes: Angélica Liddell y Gumersindo Puche.

____ (2003f), *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, en *Incomunidade nº1*, maio-setembro 2003 ed. Bilingüe español/portugués. Tr. A. Miranda, [URL]

<http://incomunidade.home.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20Y%20los%20peces%20salieron%20a%20combatir%20contra%20los%20hombres.htm> [Consulta 26/10/06];

en Madrid: *Revista El Pateo* nº 20; en *políticas de la palabra: Graset, Marqueire, Molina y Liddell*, O. Cornago (ed.), Madrid: Fundamentos, pp. 331-356; en *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, Gutierrez Carbajo, F. (ed.), Madrid: UNED Ediciones, 2006, pp. 111-130; y en *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao: Artezblai, 2007. Estreno el 31/10/03 en Teatro Rigoberta Menchú, Leganés (Madrid). Festival Teatro Madrid Sur. Dir: Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Gumersindo Puche y Angélica Liddell. Diseño de escenario y vestuario: Angélica Liddell. Iluminación: Carlos Marquerie. Realización vestuario: Gabriela Hilario y Benjamín Fernández. Realización de Cruz: Factoría la FAM. Banda sonora: José Carreiro. Fotografía: Jaime Ortín. Técnico: Eduardo Vizquete. Producción: Iaquinandi S.L. Programada en Teatro Nuria Espert, Fuenlabrada (Madrid), Sala Cuarta Pared (Madrid), Festival Internacional de Sitges (Barcelona), Panorama Escena

(Olot), Festival Autores Contemporáneos (Alicante), Teatro Cánovas (Málaga), Teatro Alhambra (Granada), Teatro Central. (Sevilla).

____ (2004a), *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno –El Tríptico de la Aflicción–*. Escrito en 2000. En *Acotaciones, revista de investigación teatral* nº12, Madrid: Fundamentos, pp. 101-132; en ed. bilingüe en *Incomunidade* nº6, abril-mayo 2004 [URL] <http://martelo.com.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20Once%20Upon%20A%20Time%20In%20West%20Asphixia.htm> [Consulta: 28/10/06]. Estreno el 19/09/02 en Sala Pradillo (Madrid). Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Gumersindo Puche, Angélica González y Leonardo Fuentes. Intérpretes de vídeo: Elisa Sanz, Jesús Barranco, Álvaro Alcalde, Mateo Feijóo, Pilar Blasco. Foto de Simón: Natxo Laborda. Escenografía: Angélica González. Vestuario: Gabriela Hilario. Iluminación: Óscar Villegas. Banda sonora: José Carreiro. Edición de vídeo: Salva Martínez. Producción: Atra Bilis Teatro. Repuesto el 20/02/03 en Ciclo Perfil: Angélica Liddell del Festival Escena Contemporánea 2003.

____ (2004b) *Hysterica passio –El Tríptico de la Aflicción–*. Escrito en 2002. En *Acotaciones, revista de investigación teatral* nº12, Madrid: Fundamentos, pp. 133-170; en ed. bilingüe en *Incomunidade* nº4, janeiro-febreiro 2004 [URL] <http://martelo.com.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20Hysterica%20Passio.htm> [Consulta: 28/10/06]; Cuba: Editorial Alarcos, 2005; Tr. al francés por Christilla Vasserot. Francia: L'Atelier Européen de la Traduction, 2007 [URL] <http://www.ateliertraduction.com/index.php?rubrique=624> [Consulta: 18/04/07] Estreno el 22/02/03 en Sala Pradillo, Madrid. Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Leonardo Fuentes, Gumersindo Puche y Angélica González. Escenografía y vestuario: Angélica González. Iluminación: Óscar Villegas. Banda sonora: José Carreiro. Producción: Atra Bilis Teatro.

____ (2004c), *Y como no se pudo... Blancanieves* en *Revista La Ruta del Sentido Miedo* nº8; en *Periódico Diagonal* nº 5, Madrid, 2005; en *Políticas de la palabra*, O. Cornago (ed.), Madrid: Fundamentos, 2005, pp. 357-369; y en *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao: Artezblai, 2007. Estreno el 15/01/05 en Sala La Fundación, Bilbao. Dir: Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Gumersindo Puche, Angélica Liddell y colaboradores especiales: Virtudes Esteban, Elia Sáez. Diseño de espacio y vestuario: Angélica Liddell. Diseño de iluminación: Carlos Marquerie. Edición de vídeo: Salvador Martínez y Vicente Rubio. Banda sonora: José Carreiro. Fotografía: Jaime Ortín. Técnico: Eduardo Vizuite. Producción: Iaquinandí S.L. con el apoyo de la Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deporte. Programada en Sala Nasa (Santiago de Compostela), Festival Escena Contemporánea 2005 Casa Encendida (Madrid), Feria de Donostia 2005 (San Sebastián), Sala Cuarta Pared (Madrid), Palacio de Revillagigedo (Gijón) y en la Muestra de Autores contemporáneos de Alicante 2005.

____ (2005a), *Mi relación con la comida*. Escrito en 2004. Premio SGAE de teatro 2004. Madrid: SGAE. Estreno el 30/03/06 en El Canto de la Cabra Teatro (Madrid). Realización: Fernando Renjifo, Alberto Núñez y Marta Azparren. Cía. La República. Voz: Alberto Núñez. Fotografías: Marta Azparren. Montaje: Francisco Slade. Producción: La República.

- ____ (2006a), *Boxeo para células y planetas*. [URL] , http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/242/angelicaliddell_boxeocelulas.pdf. [Consulta: 02/02/2013]. Estreno el 01/04/06 en el MUSAC (León). Dir: Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Angélica Liddell, Gumersindo Puche. Intérpretes del vídeo: Gumersindo Puche (padre), Virtudes Esteban y los integrantes del taller de memoria del Centro Social de Mayores Joaquín María López de Villena, Alicante. Festival Invertebrados de Casa de América (Madrid), Festival Panorama de Olot (Girona), Ciclo Cárnicos (Barcelona). En repertorio
- ____ (2006b), «La Peste del caballo» en *Periódico Diagonal* nº26, Marzo, Madrid. [URL] : www.diagonalperiodico.net/article389.html?var_recherche=enero+angelica+liddell [Consulta: 04/12/06]; en *Tren, Revista literaria de este Sur*, nº 19, España: El Gaviero Ediciones.
- ____ (2006c), «Broken Blossoms», en *Textos para acciones: Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita*, Valencia: Acotaciones en la Caja Negra, nº12, Marzo; en *La desobediencia hágase en mi vientre*. Colección Pliegos de Teatro y Danza, número 26, Madrid: Aflera Producciones SL. pp.15-17. Estreno el 09/09/04 en Casa de América (Madrid). Dir: Angélica Liddell. Intérpretes: Angélica Liddell y Gumersindo Puche. Cía. Atra Bilis. En repertorio.
- ____ (2006d), «Yo no soy bonita», en *Textos para acciones: Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita*, Valencia: Acotaciones en la Caja Negra, nº12, Marzo, 2006; en *La desobediencia hágase en mi vientre*. Colección Pliegos de Teatro y Danza, número 26, Madrid: Aflera Producciones SL. pp. 19-24. Estreno el 13/04/05 bajo el título *Confesión Nº 3 (Acción)* en el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), producido por MNCARS y Iaquinandí S.L. En repertorio.
- ____ (2007a): «El año de Ricardo». Escrito en 2005. En *Premio Caja España de Teatro Breve 2005*, León: Caja España; y en *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao: Artezblai, 2007. Estreno el 15/12/05 en Teatro de los Manantiales (Valencia). Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Gumersindo Puche y Angélica Liddell. Diseño de iluminación: Carlos Marquerié. Realización Jabalí: Taxidermia Navahermosa. Banda sonora: José Carreiro. Fotografía: Jaime Ortín. Técnico: Eduardo Vizuete. Producción: Iaquinandí S.L. Participa en Escena Contemporánea 2007 (Madrid). En repertorio.
- ____ (2007b), *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Versión del 2006. Madrid: Ateneo de Madrid y Universidad de Alcalá de Henares.
- ____ (2007j), *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Madrid: Centro Dramático Nacional. Estreno de esta versión el 08/11/2007 en Sala Francisco Nieva, Teatro Valle Inclán-CDN (Madrid). Texto, dirección, espacio y vestuario: Angélica Liddell, Interpretación: Nasima Akaloo, Miguel Ángel Altet, Carlos Bolívar, Violeta Gil, Angélica Liddell, Vettius Valens (Gumersindo Puche), Esculturas: Enrique Marty, Iluminación: Carlos Marquerie. Producción: Centro Dramático Nacional, en colaboración con Atra Bilis.
- ____ (2008a), *Belgrado*. Accésit del Premio Lope de Vega de 2007. Bilbao: Artezblai. No estrenada.

- ____ (2008b), *El sobrino de Rameau* (Diderot. Tr. A.M. Patrón) / *Perro muerto en tintorería*, Madrid: Nórdica Libros.
- ____ (2008c) *La desobediencia hágase en mi vientre*, recopilación con «Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita, Enero y Ni siquiera el fuego goza de salud». Colección Pliegos de Teatro y Danza, número 26, Madrid: Aflera Producciones SL.
- ____ (2009a), *Venecia*. Texto independiente inédito. Pasa a formar parte de Liddell, 2011a. Estreno en *Las noches salvajes* Festival LP'09, CCCB. Barcelona 06/03/2009.
- ____ (2009b), *Frankenstein y La Historia es la domadora del sufrimiento*. Escrito en 1997. Madrid: Eugenio Cano Editor. Estreno el 08/01/98 con funciones hasta el 01/02/98 en la Sala Cuarta Pared (Madrid). Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Intérpretes: Angélica González y Gumersindo Puche. Producción: Atra Bilis Teatro. Participa en el XIII Festival Internacional de Teatro visual y Títeres de Barcelona. Festival Internacional de Puerto de la Cruz. Semana Cultural de La Laguna.
- ____ (2010a), «Savannah y Maurice» en *03 ARS DRAMICA, 2010, REVISTA*, Asturias: Escuela Superior de Arte Dramático del Principado de Asturias y Profesional de Danza, pp. 65-67.
- ____ (2010b), «Antes de los trece años ya habré leído a Wittgenstein» en *03 ARS DRAMICA, 2010, REVISTA*, Asturias: Escuela Superior de Arte Dramático del Principado de Asturias y Profesional de Danza, pp. 68-72.
- ____ (2011a), *La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota y Anfaegtelse*, Segovia: La Uña Rota. *La casa de la fuerza*: estreno el 16/10/09 en La Caja Mágica del Teatro de La Laboral de Gijón (Asturias). Cía. Atra Bilis. Dirección: Angélica Liddell. Interpretación: María Morales, Lola Jiménez, Getsemaní de San Marcos, Angélica Liddell, Perla Bonilla, Cynthia Aguirre y María Sánchez. Iluminación: Carlos Marquerie. Vestuario: Josep Font y Angélica Liddell. Violonchelo: Pau de Nut. Mariachis: Orquesta Solis. Campeón de Strongman: Juan Carlos Heredia. ATS: Rocío Carrasco. Producción Ejecutiva: Gumersindo Puche; *Te haré invencible con mi derrota*: estreno el 24/07/09 en Citemor, XXI Festival de Montemor-o-Velho (Portugal). Creación: Angélica Liddell. Iluminación: Carlos Marquerie, Producción ejecutiva: Gumersindo Puche, Música: Concierto para violoncelo de Elgar interpretado por Jacqueline Du Pré. Co-producción: Atra Bilis y Citemor; *Anfaegtelse*: estreno el 13/09/08 en DT Espacio Escénico (Madrid) para La Noche en Blanco 2008. Creación e Intérprete: Angélica Liddell. Prod. Atra Bilis. En repertorio.
- ____ (2011b), *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert i altres peces*. Texto en español, con Tr. al catalán B. Nuño y M. Albaladejo; y al inglés de J. Ingle; ilustraciones de O. Trabal y Barcelona: Dramangular.
- ____ (2011c), *San Jerónimo*. Texto inédito. Estreno 13/06/2011 en Kunsthalle Wien project Space Karlsplatz, Viena (Austria), Wiener Festwochen. Creación: Angélica Liddell. Interpretación: Angélica Liddell y Vicente Rubio. Violinista: Gregor Reinberg. Diseño de luces: Carlos Marquerie. Vídeo: Vicente Rubio. Producción ejecutiva: Gumersindo Puche, Coproducción: Wiener Festwochen y Iaquinandí, S.L

____ (2011d), *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabetisation*, Bilbao: Artezblai. Estreno el 19/05/2011 en Naves del Español, Matadero Madrid, sala 1. Actores: Fabián Augusto Gómez, Lola Jiménez, Angélica Liddell, Carmen Menager, Johannes de Silentio. Acróbatas: Xiaoliang Cao, Jihang Guo, Sichen Hou, Haibo Liu, Changsheng Tian; Voz en OFF: Christilla Vasserot. Las niñas: Ana Boston, Alba Braybrooke, Florence Braybrooke, Alicia Díez, Lara Lussheimer, Carmen Montplet, María Morales, Paloma Paniagua y Blanca Torrado. Escultura: Enrique Marty (Pieza cedida por Deweer Gallery - Otegem, Belgium). Producción y logística: Mamen Adeva. Producción Ejecutiva: Gumersindo Puche. Escenografía, vestuario y dirección: Angélica Liddell. Producción: Iaquinandí S.L.. Coproducción: Festival de Otoño en primavera y Festival d'Avignon. En repertorio.

____ (2013), *Ping Pang Qiu*, texto inédito en 2013. Los fragmentos leídos pertenecen a *El libro de un hombre solo* de Gao Xingjian (Tr. Xin Fei y J.L. Sánchez, Madrid: Planeta. Estreno el 22/11/2012 en El Canal (Coma Cros) (Girona). Intérpretes: Lola Jiménez, Fabián Augusto Gómez Bohórquez, Sindó Puche, Angélica Liddell. Escenografía, vestuario, texto y dirección: Angélica Liddell. Diseño de iluminación: Carlos Marquerie. Ayudante de producción: Mamen Adeva; Producción ejecutiva: Gumersindo Puche. Producción: Iaquinandí, S.L. Coproducción: Comédie de Valence, Centre dramatique national Drôme-Ardèche y Festival Temporada Alta 2012. Con el apoyo de: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – INAEM y Comunidad de Madrid. En repertorio.

VII. 1.2. NARRATIVA

____ (1995), *En el suspiro*. Texto inédito.

____ (1998b), *El lucernario embozado*. Texto inédito.

____ (1999b), «Camisones para morir». Premio X certamen de Relatos “Imágenes de Mujer” del Ayuntamiento de León. En *Certamen de relatos breves “Imágenes de mujer”*, Ayuntamiento de León.

____ (2002c), *Cuentos*. Texto inédito.

VII. 1.3. POESÍA

____ (2004e), «Enero», en Madrid: *Revista La Ruta del Sentido*, nº 8, Miedo; en *Periódico Diagonal*, nº 5, Madrid, 2005, pp. 8; en *La desobediencia hágase en mi vientre*. Colección Pliegos de Teatro y Danza, número 26, Madrid: Aflera Producciones SL. pp. 25-35.

____ (2007f), *Los deseos de Amherst*. Escrito en el 2002. Valencia: Ediciones Trashumantes.

____ (2007i), «El monstruo sufre». Escrito en 1997. En *Nayagua, Revista Literaria*. Madrid: Centro de Poesía José Hierro, pp. 68. [Extracto de 2009b]

____ (2009c), «Cuaderno de la crueldad», obra gráfica en www.angelicaliddell.com [URL]

VII. 1.4. ARTÍCULOS

- ____ (1998c), «Una reflexión dramaturgica del presente», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, Nº 272, Madrid, pp. 43.
- ____ (2002d), «Llaga de nueve agujeros», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, Nº 295, Madrid, pp. 132-137.
- ____ (2002e), «Información sobre el TRÍPTICO DE LA AFLICCIÓN» en *ars theatraica contemporánea – STICHOMYTHIA - Monografías de autores españoles contemporáneos* [URL] , <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/matrimonio/triptico.htm> [Consulta: 28/10/06]
- ____ (2002f) «Dossier de prensa de Once upon a time in West Asphixia », en *ars theatraica contemporánea – STICHOMYTHIA - Monografías de autores españoles contemporáneos* [URL] <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/westasphixia/programa/programa.htm> [Consulta: 28/10/06]
- ____ (2003g) «El mono que aprieta los testículos de Pasolini», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, Nº 300, Madrid, pp. 104-108; en bilingüe español/portugués. Tr.de A. Miranda, en *Incomunidade* nº2, outubro 2003 [URL] <http://incomunidade.home.sapo.pt/Teatro/Angelica%20Liddell%20-%20El%20Mono%20Que%20Aprieta%20Los%20Testiculos%20De%20Pasolini.htm> [Consulta: 29/10/06]
- ____ (2004d), «La cocina de Sócrates», en *Indisciplinas: artes y políticas del cuerpo*, Madrid: Universidad Complutense.
- ____ (2005b), «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo», en J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y Tiempo*, Madrid: Visor, pp. 67-75.
- ____ (2005c), «El mercado desplaza el teatro a la esfera de lo banal», en *Cambio 16*, Nº. 1731 (FEB 7), 2005, p. 63.
- ____ (2006f), «Programa de mano» de *Mi relación con la comida* producción Cía. La República.
- ____ (2006g), «Y si nada les puede conmovier?», en Gutierrez Carbajo, F. (ed.), *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, , Madrid: UNED, pp. 110-111.
- ____ (2006h), «Un tiempo para la diferencia», en *Valencia: Revista Acotaciones en la Caja Negra*, nº12.
- ____ (2006i), «La taza de té de Wittgenstein», en *Pausa, Cuaderno de Teatro Contemporáneo*, Barcelona: Sala Beckett, pp. 27-34.
- ____ (2007c), «La historia es la domadora del sufrimiento (I)», en *Periódico Diagonal* nº49, Madrid, [URL] http://diagonalperiodico.net/article3253.html?var_recherche=LIDDELL [Consulta: 02/03/07]
- ____ (2007d), «La historia es la domadora del sufrimiento (II)», en *Periódico Diagonal* nº50, Madrid.

- ____ (2007e), «La historia es la domadora del sufrimiento (y III)», en *Periódico Diagonal* nº51, Madrid. [URL] ,
http://diagonalperiodico.net/article3497.html?var_recherche=LIDDELL [Consulta: 05/04/07]
- ____ (2007g), «El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres» en *Teatro: revista de estudios escénicos*, nº 21, Madrid: Ateneo de Madrid / Universidad de Alcalá.
- ____ (2007h), «La indignidad hace versos: La crisis estética en tiempos de catástrofe» en A. García Tirado y J.E. Checa Puerta (coords.), *50 años de teatro contemporáneo: temática y autores.*, Madrid: Ministerio de Educación, pp. 39-45.
- ____ (2008d), «Abraham y el sacrificio dramático» en *Pausa, Cuaderno de Teatro Contemporáneo* nº 30, Barcelona: Sala Beckett, pp. 25-37; en M. Bellisco, Mª J. Cifuentes y A. Écija (eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación.*, Murcia: Centro Párraga y CENDEAC, 2011, pp. 243-252.

VII. 2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANGÉLICA LIDDELL

VII. 2.1. ARTÍCULOS EN PRENSA GENERALISTA Y ENTREVISTAS

- ANÓNIMO. (2010), «Avignon découvre le théâtre de la douleur de l'Espagnol Angélica Liddell», en *Le Point*, Francia, 11/07/2010, [URL]
http://www.lepoint.fr/culture/avignon-decouvre-le-theatre-de-la-douleur-de-l-espagnol-e-angelica-liddell-11-07-2010-1213391_3.php [Consulta: 20/01/2011]
- ANÓNIMO, (2002), «Angélica Liddell: "En mis obras retrato la parte más tóxica del hombre"», en *El Cultural* de *El Mundo*, Madrid, 22/05/02, p. 40.
- ANÓNIMO, (2011), «Lugares que me inspiran (Cien soldados y un piano)», en *El Viajero* de *El País*, España, 23/04/2011.
- ANÓNIMO (2008), «Entrevista a Ángelica Liddell», en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Junio. Bilbao: Artezblai. [URL]
<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm> [Consulta: 27/07/08]
- ANSON, L. M. (2007), «Angélica Liddell o el teatro», en *El Cultural* de *El Mundo*, Madrid, 22/11/2007. [URL]
http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/21730/Angelica_Liddell_o_el_teatro [Consulta: 20/01/2008]
- ____ (2008), «Angélica Liddell y el bufón», en *El Cultural* de *El Mundo*, Madrid, 06/11/2008. [URL]
http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/24206/Angelica_Liddell_y_el_bufon [Consulta: 06/11/2008]
- ____ (2009), «La domadora del sufrimiento, Angélica Liddell se llama», en *El Cultural* de *El Mundo*, Madrid, 15/05/2009. [URL]

- http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/25258/La_domadora_del_sufrimiento_Angelica_Liddell_se_llama [Consulta: 16/05/2009]
- ____ (2011), «Burdel de mierda, sin ternura», en *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 24/06/2011. [URL]
http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/29412/Burdel_de_mierda_sin_ternura [Consulta: 06/07/2011]
- ARMADA, A. (2009), «Rickie Lee Jones, la emoción verdadera», en *ABC*, Madrid, 20/11/09.
- ÁVALOS, A. (2013), «Angélica Liddell: “Soy una hooligan, una salvaje”», en *SModa en El País*, Madrid: 27/07/2013. [URL]
http://smoda.elpais.com/articulos/angelica-liddell-en-el-escenario-rompo-el-pacto-de-la-hipocresia/3671 [Consulta: 27/07/2013]
- AYANZ, M. (2000), «Las máscaras de Ophelia», en *Metrópoli, El Mundo*, Madrid: El Mundo, 08/01/00. [URL]
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/lafalsa/prensa/resenyas.html> [Consulta: 12/10/06]
- ____ (2004), «Y los peces salieron a combatir contra los hombres», en *La Razón*, Madrid, 13/04/2004, p. 69.
- ____ (2011), «Liddell contra todos», en *La Razón*, Madrid, 20/05/2011. [URL]
http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_376928/9986-liddell-contra-todos#.Uixg5BwjVJk [Consulta: 21/05/2011]
- ____ (2013), «Angélica Liddell: China es la cárcel más grande del mundo», en *La Razón*, Madrid, 13/07/2013. [URL]
http://www.larazon.es/detalle_normal/noticias/1073480/angelica-liddell-china-es-la-carcel-mas-gran#.UixhKRwjVJk [Consulta: 21/07/2013]
- BARRENA, B. (2004), «Angélica Liddell denuncia sin tapujos en un montaje la España patriota y racista», en *El País*, Madrid, 02/06/2004, p. 48.
- ____ (2013), «Método Liddell. Angélica Liddell ofrece en 'Ping Pang Qiu' un docudrama performático de denuncia sobre China», en *El País*, Madrid, 24/11/2012 [URL]
http://ccaa.elPaís.com/ccaa/2012/11/24/catalunya/1353789963_862383.html, [Consulta:18/01/2013]
- BATALLA, V. (2010), «DEBUTA EN AVIÑÓN», entrevista para *El Periódico*, Barcelona, 10/07/2010. [URL]
http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20100710/angelica-liddell-trabajo-para-que-gente-vaya-del-teatro/379169.shtml [Consulta: 22/11/2010]
- BORGA, R. (2013), «Il Riccardo in cerca di condanna di Angélica Liddell», en la web *Krapps Last Post*, 15/08/2013 [URL]
http://www.klpteatro.it/il-ricardo-in-cerca-di-condanna-di-angelica-liddell [Consulta: 16/08/2013]
- CARUANA, P. (2002), «Liddell: “Busco rebajar al espectador al nivel de los monstruos”», en *La Razón*, Madrid, 18/09/02. [URL]

- <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/westasphixia/prensa/prensa2.htm> [Consulta: 22/01/07]
- CENTENO, E. (1996), «El magisterio de Artaud», en *Diario 16*, Madrid, 03.06.1996, p. 39.
- ____ (2000), «El teatro de la nada», en *Diario 16*, Madrid, 10/01/2000, p. 57.
- ____ (2011), «Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabetisation», en *blog de Enrique Centeno teatro crítica*, 26/05/2011. [URL] <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2011/05/maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el.html> [Consulta: 04/01/2012]
- CORTINA, A. (2012), «En torno al último lustro de Angélica Liddell», en blog *Desde el patio de butacas de El Mundo*. [URL] <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/desdeelpatiodebutacas/2012/11/10/en-torno-al-ultimo-lustro-de-angelica.html> [Consulta: 03/01/2013]
- DE DIOS, E. (2001), «La extraña pareja: "El matrimonio Palavrakis" de Angélica Liddell en la Pradillo», en *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 21/02/01, p. 40.
- DE FRANCISCO, I. (2001), «Cabaret Canalla», en *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 12/09/01, pp. 44-45
- ____ (2002), «Inocencia brutal», en *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 19/09/02, p. 43.
- ____ (2003), «El teatro actual está lleno de pacatería», en *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 16/01/03. [URL] : http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/6255/Angelica_Liddell/ [Consulta: 28/10/06]
- ____ (2003b), «Rodrigo y sus hermanos», en *El Cultural. Diario El Mundo*, 18/12/2003.
- ____ (2004), «Angélica Liddell: El teatro es un corral lleno de gallinas resentidas», en *El Cultural. Diario El Mundo*, 01/04/2004.
- DEUS, J. C. (2011), «Una cierta impostura, señora González, por J.C.Deus», en *Guía Cultural, alimento intelectual para mentes inquietas*, [URL] <http://blogs.periodistadigital.com/arte.php/2011/05/20/patetica-impostura-senora-gonzalez-por-j> [Consulta: 20/06/2011]
- FERNÁNDEZ, D. (2004), «La rebelión de Angélica Liddell», en *M2 El Mundo/Revista diaria de Madrid* en *El Mundo*, Madrid, 23/04/2004, p. 13.
- FERRÁN, B. (2002), «Autores de 6 países asisten en La Valldigna al Encuentro de Dramaturgia», en *El País*, Valencia, 13/07/2002.
- FONDEVILA, S. (2004), «El teatro más radical llegó al STI con la denuncia antirracista de Angélica Liddell», en *La Vanguardia*, Barcelona, p. 37.
- GALLEGO, F. (2005), «La belleza a través de la crueldad», en *Periódico Diagonal* nº14, Madrid, [URL] , http://diagonalperiodico.net/article1055.html?var_recherche=LIDDELL [Consulta: 29/10/06]

- 695

- LUCAS, A. (2008), «En primera fila: Angélica Liddell», en *El Mundo*, Madrid: 03/02/08, p. 52.
- MAYO, M.J.S. (2007), «Angélica Liddell y su irritante experimento escénico», en la web *El Confidencial*, 24/11/2007. [URL] : http://www.elconfidencial.com/cache/2007/11/24/10_irritante_experimento_escenico.html [Consulta: 23/02/2010]
- MCCAUSLAND, E.G. (2008), «Cuando las niñas crecen...», en *Revista Profesiones* nº 111, enero-febrero 2008, Madrid: Unión Profesional, pp.. 60-61.
- MOLINA, M. (2004), «Angélica Liddell critica en una obra la indiferencia ante la tragedia del Estrecho», en *El País*, Sevilla, 02/12/2004. [URL] http://elpais.com/diario/2004/12/02/andalucia/1101943350_850215.html [Consulta 30/10/07]
- MOCINHO, P., «“El año de Ricardo”, el baile de la ignominia», [URL] <http://thelesbiansisters.blogspot.com/2008/05/el-ao-de-ricardo-el-baile-de-la.html>, [Consulta 30/10/08].
- MONTERO, E. (2003), «El Teatro del dolor», en *El Mundo*, Madrid, 17/02/03, [URL] <http://www.elmundo.es/papel/2003/02/17/madrid/1337964.html> [Consulta: 28/10/06]
- MONTERO, ROSA, (2011), «Elogio a la familia (con algunos gritos aterrados al fondo)», en *El País*, Madrid, 26/06/2011. [URL] http://elpais.com/diario/2011/06/26/eps/1309069621_850215.html [Consulta: 28/06/11]
- MORENO, S. (2005), «Escena Contemporánea se despide con los autores más esperados del festival», en *El País*, Madrid, 20/02/2005.
- MUÑOZ-ROJAS, R. (1998), «Estreno de un musical y una obra de títeres. Dos montajes sobre Frankenstein ofrecen visiones diferentes del mito», en *El País*, Madrid, 08/01/98. [En línea] <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/frankenstein/prensa/prensa3.htm> [Consulta: 05/12/06]
- NAVARRO, I. (2013), «Angélica Liddell: “Quiero contar historias de amor, pero acabo hablando de lo que odio”», entrevista para *Mujeres de hoy*, 02/02/2013. [URL] <http://www.mujerhoy.com/Hoy/mujeres-hoy/Angelica-Liddell-Quiero-contar-711916012013.html> [Consulta: 05/02/13]
- OJEDA, A. (2009), «Angélica Liddell: "Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo"», en *El Cultural* de *El Mundo*, Madrid, 13/03/2009. [URL] http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/504046/Angelica_Liddell-_Gracias_al_teatro_organizo_el_dolor_y_lo_comprendo [Consulta: 14/03/09]
- ORDÓÑEZ, M. (2004), «Sesión continua en la Cuarta Pared», en *El País*, Madrid, 17/04/2004. [URL] http://elpais.com/diario/2004/04/17/babelia/1082156779_850215.html [Consulta: 14/05/09]
- PASCUAL, I. (1998), «Alma de látex. Atra Bilis resucita el monstruo de Shelley con la técnica Buraca», en *Metrópoli*, enero nº 397, *El Mundo*, Madrid, p. 28.

- PERALES, L. (2007), «Angélica Liddell: “En esta obra, día tras día, he trabajado con ganas de morir”», en *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 08/11/2007. [URL]
http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/21646/Angelica_Lidell [Consulta: 14/05/11]
- ____ (2009), «Angélica Liddell: Tengo una inclinación natural a hablar de la parte podrida de las cosas», en *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 16/10/2009. [URL]
http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/26009/Angelica_Liddell [Consulta: 14/05/11]
- ____ (2011), «Angélica Liddell: Funciono por oposición, es mi motorcito», en *El Cultural de El Mundo*, Madrid, 13/05/2011. [URL]
http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/29186/Angelica_Liddell-_Funciono_por_oposicion_es_mi_motorcito [Consulta: 14/05/11]
- PÉREZ GIL, L. (2000), «El grupo Atra Bilis representa la negación de la propia identidad», en *El País*, Madrid, 07/01/2000, p. 7.
- PIQUERO, A. (2009), «La vida al límite» en la web *elcomercio.es*. 17.10.09 [URL]
<http://www.elcomercio.es/20091017/cultura/vida-limite-20091017.html> [Consulta: 22/07/2011]
- REQUENA, E. (2003), «Angélica Liddell lleva al Teatro Cánovas la tragedia del Estrecho», en *Diario Sur*, Málaga, 20/03/03, [URL] ,
<http://estrecho.indymedia.org/andalucia/newswire/display/11070/index.php> [Consulta: 29/10/06]
- RIAÑO, P. (2013), «Angélica Liddell mantiene intactas sus lesiones incompatibles con la vida después del Nacional», en la web *El Confidencial*, 12/02/2013. [URL]
<http://www.elconfidencial.com/cultura/2013/02/12/angelica%2Dliddell%2Dmantiene%2Dintactas%2Dsus%2Dlesiones%2Dincompatibles%2Dcon%2Dla%2Dvida%2Ddespuess%2Ddel%2Dnacional%2D114721/> [Consulta: 12/02/2013]
- RUIZ-GÁLVEZ, J. J. M. (2007), «Entrevista desayuno con Angélica Liddell “El teatro es lo que me impide pegarme un tiro”», en *El País*, Madrid, 27/12/2007.
- RUIZ MANTILLA, J. (2010), «Es normal estar en el mundo del teatro y detestarlo» en *El País*, Madrid, 07/11/2010.
- SALAS, R. (2008), «Cuatro rostros para “Nubila”», en *El País*, Madrid, 19/03/2008.
- SALINO, B. (2010), «Un espagnol en colère, Angélica Liddell, entre au Festival d’Avignon», *Le Monde*, Paris, 13/07/2010.
- SOLIS, R. (2010a), «Liddell en jeu de maux», en *Libération*, Paris, 06/07/2010. [URL]
<http://www.liberation.fr/theatre/0101645311-liddell-en-jeu-de-maux> [Consulta: 14/02/2012]
- ____ (2010b), «Comment transformer la douleur en autre chose?», en *Libération*, Paris, 06/07/2010. [URL]
<http://www.liberation.fr/theatre/0101645310-comment-transformer-la-douleur-en-autre-chose> [Consulta: 14/02/2012]
- ____ (2010c), «Aux Carmes, la puissance et la rage», en *Libération*, Paris, 12/07/2010. [URL]

- ____ (2000), «Crueldad y limpieza», en *El Mundo*, Madrid, 23/01/00. [URL] <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/lafalsa/prensa/resenyas.html> [Consulta: 05/11/06]
- ____ (2004), «Y los peces salieron...», en *El Cultural* en *El Mundo*, Madrid, 15/04/2004. [URL] http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=9335 [Consulta: 23/06/2007]
- ____ (2005), «Angelica Liddell diatriba contra todo», en *El Mundo*, Madrid, 17/05/05. [URL] http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/11388/Angelica_Liddell_diatriba_contra_todo [Consulta: 23/06/2007]
- ____ (2011), «Venganza, belleza y triunfo de la Liddell», en *El Mundo*, Madrid, 24/05/11.
- VÍLLORA, P. (2000), «La falsa suicida, de Angélica Liddell», en *ABC*, Madrid, 10/01/00, p. 46.
- ____ (2001), «Consolidación de una gran autora», en *ABC*, Madrid, 26/02/01, p. 129.
- ____ (2002), «El dolor de crecer», en *ABC*, Madrid, 30/09/02, p. 58.
- VIZCAÍNO, J. A. (2000), «Sexo en fotocopias», en *La Razón*, Madrid, 28/01/00. p. 61.
- ____ (2001) «Los límites del asco y la belleza», en *La Razón*, Madrid, 24/02/01. [URL] <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/matrimonio/prensa/prensa3.htm> [Consulta: 23/06/2007]
- ____ (2001b), «El Clítoris de los hombres», en *La Razón*, Madrid, 30/10/2001. [URL] <http://elmeteoritodelteatro.blogspot.com.es/2010/07/el-clitoris-de-los-hombres.html> [Consulta: 23/06/11]
- ____ (2002), «Los verdugos del sueño», en *La Razón*, Madrid, 29/09/02. [URL] <http://elmeteoritodelteatro.blogspot.com.es/2010/06/los-verdugos-del-sueno.html> [Consulta: 23/06/11]

VII. 2.2. ARTÍCULOS Y ESTUDIOS EN PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS

- ABUÍN, A. (2011), «Poetry and Autofiction in the Performative 'Field of Action': Angélica Liddell's Theater of Passion», en Cornelia Gräbner y Arturo Casas (ed.), *Performing Poetry: Body. Place and Rhythm in the Poetry Performance*, Ámsterdam-Nueva York: Rodopi.
- ALBA PEINADO, C. (2009), «Nubila y los monstruos fecales de Angélica Liddell», en F. López Criado (coord.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, España: Andavira Editora, pp. 447-456.
- ÁLVAREZ, B. (2002), «"Once upon a time in west asphixia" de Angélica Liddell: expresionismo llevado al límite», en *Gatos en Escena* nº 1, octubre, Madrid, p. 15.
- AMO SÁNCHEZ, A. (2013), «Angélica Liddell : "Les blessures disent la vérité"», en *Écritures théâtrales du traumatisme - esthétiques de la résistance*, Arras: Artois Presses Université (por aparecer).

- ANÓNIMO (2000), «La falsa suicida», en *El Cartel nº5*, enero, Madrid. p. 82.
- AYANZ, M. (2007), «APOCALYPSE LIDDELL», en *Notas desde la fila siete, el blog de crítica teatral de Miguel Ayanz*, [URL]
<http://notasdesdelafilasiete.blogspot.com.es/search/label/Angélica%20Liddell> [Consulta: 27/02/2012]
- BEAUCHAMP, H. (2011a), «communication présentée au colloque *Violence du quotidien dans le théâtre et le cinéma contemporains*», organisé par Florence Thérond les 27, 28 et 29 janvier 2011 à l'université Paul Valéry-Montpellier III, (por aparecer).
- ____ (2011b), «Sarah Kane/Angélica Liddell: violence compassionnelle et éthique du théâtre», communication présentée au colloque *Violences du quotidien dans le théâtre et le cinéma contemporains*, organisé par Florence Thérond les 27, 28 et 29 janvier 2011 à l'université Paul Valéry-Montpellier III (por aparecer).
- BÉLY, P. (2011), «Espectador de *La Casa de la fuerza* en 2010 en Aviñón». [URL]
<http://www.festivalier.net/2010/07/para-angelica-liddell/> [Consulta el 10/10/2011].
- BOTTIN, B. (2012), «Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell», en *Bulletin hispanique*, Vol. 114, Nº 2, Francia, 2012, pp. 775-98.
- CARUANA, P. (2001), «Desde dos lados sombríos», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, Nº 288, II, Madrid, pp. 132-33.
- ____ (2007), «CRÓNICA - Três acções uma noite, Angélica Liddell», en *citemor.blogspot.com*. 05/08/07. [URL]
<http://citemor.blogspot.com.es/2007/08/pblico-trs-aces-uma-noite-anglica.html>
<http://www.tea-tron.com/pablocaruana/blog/2011/02/14/tres-acciones-y-un-camino/>
- ____ (2009), «LA MISMA ESTRELLA NEGRA» en web *Teatron*, [URL]
<http://www.tea-tron.com/pablocaruana/blog/2011/02/11/la-misma-estrella-negra/>
 [Consulta: 12/01/2012]
- ____ (2011a), «“La casa de la fuerza”, Angélica Liddell», en *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación*, España: CENDEAC, pp. 243-252 / 351-362.
- CAMPANARI, J. (2006), «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», en J. Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 615-624.
- CANALE, M. (2006), «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», en J. Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 369-382.
- CHECA PUERTA, J. (2011), «Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)», en *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, Vol. 36, Nº 2, pp. 85-112
- COHEN, M. N. (1996), *Lewis Carroll: A Biography*, U.K.: Vintage Books.
- CORCUERA, L. (2009), «Una visión de "La casa de la fuerza", de Angélica Liddell: Vayámonos a Moscú, vayámonos a México», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº 308, Madrid, pp. 123-125.

- CORNAGO, O. (2005a), «La voz de los autores», en O. Cornago (ed.), *políticas de la palabra*, Madrid: Fundamentos, 317-329.
- ____ (2005b), «Atra Bilis o el rito de la perversión», en *Archivo Virtual de las Artes Escénicas*, CSIC, 20/11/2005. [URL]
<http://artescenicassic.uclm.es/index.php?sec=texto&id=25&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>. [Consulta 08/08/2011]
- ____ (2005c), «La poesía escénica de Angélica Liddell: el rito de la perversión», en *Salina: revista de lletres*, Nº. 19, 2005, pp. 125-38.
- ____ (2009), «Mi muerte a cambio de tu pelo», en *Archivo Virtual de las Artes Escénicas*, CSIC, 29/07/2009. [URL]
<http://artescenicassic.uclm.es/index.php?sec=texto&id=253> [Consulta: 04/01/2012]
- ____ (2010), «Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad», en ARTEA/ Cornago (coords.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 117-151.
- ____ (2011), «Dramaturgias para después de la historia», en M. Bellisco, Mª J. Cifuentes y A. Écija (eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia: Centro Párraga y CENDEAC, pp. 263-285.
- ____ (2012), «Reflexiones sobre violencia y sociedad. A partir de San Jerónimo, de Angélica Liddell», en *Archivo Virtual de las Artes Escénicas*, CSIC, 24/05/2012. [URL]
<http://artescenicassic.uclm.es/index.php?sec=texto&id=381> [Consulta: 25/05/2012]
- CUADROS, C. (1994), «Teatro de la Necesidad y el Deseo», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, Nº 264, Madrid, pp. 140-143.
- DE FRANCISCO, I. (2002b), «"Mi elección dramática es el dolor humano": ciclo "Perfil" del festival Escena Contemporánea», en *Primer Acto* nº296, Madrid: Primer acto, pp. 130-140
- DE NUT, P. (2010), *Mi relación con la comida de Angélica Liddell*, Dossier de promoción. [URL] , <http://es.scribd.com/doc/13759660/Dossier-Mi-relacion-con-la-comida> [Consulta: 10/11/2011]
- DESASTRE, C. (2006), «Políticas de la palabra. Esteve Grasset, Carlos Marquerié, Sara Molina, Angélica Liddell», en *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, Nº 15-17, 2004-2006, pp. 565-70.
- DODGSON COLLINGWOOD, S. (2010), *The Life and Letters of Lewis Carroll*, USA: Kessinger Publishing.
- EGUÍA ARMENTEROS, J. (2007a), «Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia», en *Teatro. Revista de estudios escénicos*, nº 21, Alcalá de Henares: Ateneo de Madrid / Universidad de Alcalá, pp. 173-200
- ____ (2007b), «La República frente a la humanidad», en A. Liddell, *Perro Muerto en Tintorería: los fuertes*, Colección Textos Teatro nº 9, Alcalá de Henares: Ateneo de Madrid / Universidad de Alcalá, pp. 7-12,

- ____ (2008a), *Entrevista personal entre Jesús Eguía y Oscar Villegas*. Audio. 15/12/2008.
- ____ (2008b), *Entrevista personal entre Jesús Eguía y Jesús Barranco*. Audio. 20/12/2008.
- ____ (2008c), «Angélica Liddell y su espejo», en *Teatro. Revista de estudios escénicos*, nº 22, Alcalá de Henares: Ateneo de Madrid / Universidad de Alcalá, pp. 338-340.
- ____ (2009), «Tiempo y Espacio en *Hysterica Passio* de Angélica Liddell», en *Voz y Letra Revista de Literatura*, nº20, Vol. 1, La Rioja: Universidad de La Rioja / Arco Libros, pp. 91-113.
- ____ (2013), «La desaparición del personaje en el teatro de Angélica Liddell: el paradigma Nubila Wahlheim», en *Voz y Letra Revista de Literatura*, nº24, U La Rioja / Arco Libros, pp. 77-98.
- FERNÁNDEZ, J.R. (2000), «"La falsa suicida" de Angélica Liddell», en *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, Nº 282, Madrid, pp. 24-25.
- FIASCHETTI, A. (2009), «Taller 4º dirección 2009: Mi relación con la comida de Angélica Liddell», en *03 ARS DRAMICA, 2010, REVISTA*, Asturias: Escuela Superior de Arte Dramático del Principado de Asturias y Profesional de Danza, pp. 30-32.
- GALHÓS, C (2007), «CRÓNICA - A noite sem fim da infância», en *citemor.blogspot.com* 09/08/2007. [URL], <http://citemor.blogspot.com.es/2007/08/crnica-noite-sem-fim-da-infncia.html>
- ____ (2009), «Entrevista a Ángelica Liddell», audiovisual para *CITEMOR, 31º Festival de Montemor-o-Velho*. [URL] <http://youtu.be/7CTyiAUuDkA> [Consulta: 27/07/2011]
- GALICIA, R. & YÉPEZ, G. (2011), *Casi muerte, casi vida (Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México)*, México: Conaculta / INBA-CITRU / Libros de Godot.
- GARCÍA MANSO, L. (2011), «Teatro, inmigración y género: la identidad del otro en *Victor Bevch*, de Laila Ripoll, y *Los peces salieron a combatir contra los hombres*, de Angélica Liddell», en *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, Vol. 26, nº 2, Colorado (USA), pp. 113-149.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, C. (2012), «La (com)pasión de Angélica Liddell o la imposibilidad del erotismo», en J. Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del s. XXI*, Madrid: Visor, pp. 163-177.
- ____ (2013), «Teatro e Internet, diagnóstico terminal de una sociedad líquida (A de Santos, J. Campos, A. Liddell, D. de Paco y J. Escabias)», en J. Romera Castillo (coord.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid: Verbum, pp. 327-387.
- GARCÍA TEJEL, R. (2008), «Simplemente dolor» en *La Calle Mayor.net*. [URL] , http://www.lacallemayor.net/dyn/cultura/teatro-y-danza/criticas-de-teatro/?action=WzIxNztbMTI7W25hbWU7ZGVtdWVzdHJhYXJ0aWN1bG87XV1d&217_demostraarticulo_0_12=2600 [Consulta: 27/02/2009]
- GARNIER, E. (2007), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, París: Carnières-Moranwelz: Lansman.

- ____ (2009), «Théâtre espagnol contemporain de femmes : par-delà la déconstruction, le réenchantement du monde ?», en Alina Crihana (ed.), *Représentations de la féminité dans la culture européenne du XXe siècle*, Galati: Université Dunarea de Jos, pp. 159-170.
- ____ (2010), «Teatro de mujeres: una dramaturgia de la desorientación », en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* (nº 15), XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 61-74.
- ____ (2012a), «El espíritu de lo grotesco en el teatro de Angélica Liddell», en *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI, Monográfico de la revista Signa*, Revista de la Asociación Española de Semiótica, Raquel García-Pascual (ed.) Madrid: UNED, 21, pp. 115-136.
- ____ (2012b), «El año de Ricardo de Angélica Liddell: de la scène au texte, essai de 'logocentrisme à l'envers' », en Carole Egger, Isabelle Reck et Edgar Weber (éd.), *Textes dramatiques d'Orient et d'Occident: 1968-2008*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 199-216.
- ____ (2012c), «Le débordement cathartique dans *Te haré invencible con mi derrota*», comunicación presentada en Journée d'Etude: *Le jeu du spectateur dans le théâtre d'Angélica Liddell*, en Emmanuelle Garnier (ed.), *Le jeu du spectateur dans le théâtre-performance d'Angélica Liddell*, Toulouse, por aparecer.
- ____ (2012d), «“Seul le corps engendre la vérité”: une approche du théâtre-performance d'Angélica Liddell», coloquio de Estrasburgo 30 y 31 de marzo de 2012, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg (por aparecer).
- ____ (2012e), *Lo trágico en femenino: dramaturgas españolas contemporáneas*, Bilbao: Artezblai.
- ____ (2013a), «Angélica en el país de los conejos o El papel de los animales en “Maldito sea el hombre que confía en el hombre”: un projet d’alphabétisation», en *Ficciones animales / Animaux de fiction en la literatura española e hispanoamericana*, Gabriela Cordone (ed.), Genève (por aparecer).
- ____ (2013b), «De los dos lados de la webcam: Venecia, una performance de Angélica Liddell», en J. Romera Castillo (coord.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid: Verbum, pp. 403-419.
- ____ (2013c), «Angélica Liddell et sa « pornographe de l’âme», en *Mozaicul SERIE NOUĂ, ANUL XVI, NR. 3 (173)*, Rumania, pp. 20-1.
- ____ (2013d), «Entre autoficción y documental: el teatro-performance de Angélica Liddell», en A. Abuín González (coord.), *Revista Ínsula*, Universidad de Santiago de Compostela (por aparecer).
- ____ (2013e), «Teatro performativo y dispositivo: una aproximación a Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy) de Angélica Liddell», en M. Martínez y E. Gobbé-Mévellec (dir.), *Dispositivos: hacia una nueva aproximación a las artes*, Madrid: Ñaque. En prensa.
- ____ (2013f), «La poética de los dispositivos en el teatro performativo de Angélica Liddell: el ejemplo de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*», presentado en el coloquio de Vigo, noviembre de 2013.

- ____ (2013g), «Rapports de force dans Yo no soy bonita, de Angélica Liddell», en *Théâtralité de la scène érotique dans la littérature et dans les arts de l'image et du spectacle de 1970 à nos jours*, Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2013, pp. 225-235..
- GAURIER, B. (2010), «Angélica Liddell, la rage en offrande d'amour», 13/11/2010. [URL], <http://www.festivalier.net/article-angelica-liddell-la-rage-en-offrande-d-amour-60856806.html> [Consulta: 21/06/2012]
- GIL ZAMORA, C. (2006), «El año de Ricardo/Angélica Liddell», en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, 24/04/2006. [URL] , <http://www.artezblai.com/artezblai/el-ano-de-ricardo-angelica-liddell.html> [Consulta: 21/10/2006]
- ____ (2007), Programa del Centro Dramático Nacional para *El año de Ricardo* [URL] , http://cdn.mcu.es/pdf/cdn0708_7.pdf, [Consulta: 21/10/2006]
- ____ (2008), «Boxeo para células y planetas/Angélica Liddell», en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, 21/04/2008. [URL] , <http://www.artezblai.com/artezblai/boxeo-para-celulas-y-planetas-angelica-liddell.html> [Consulta: 21/06/2008]
- ____ (2011), «Te haré invencible con mi derrota/Angélica Liddell: Las cuerdas del corazón» n *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, 22/10/2011. [URL] , <http://www.artezblai.com/artezblai/te-hare-invencible-con-mi-derrotaangelica-liddell.html> [Consulta: 21/11/2011]
- ____ (2013), «Una china en la China», en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, 21/02/2013. [URL] <http://www.artezblai.com/artezblai/ping-pang-quiangelica-liddell.html> [Consulta: 21/02/2013]
- GOROSTIZA, J. (2008), «Un personaje desestabilizado por la agonía de un ser querido» n *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao. [URL] <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez132/estrenos/UnPersonajeDesestabilizado.htm> [Consulta: 21/02/2013]
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (ed.) (2006), *Seis manifestaciones artísticas: Seis creadores actuales: (Iciar Bollain, Almudena Guzmán, Angélica Liddell, Carmen Linares, Clara Sánchez, Ana Torralva)*, Madrid: UNED.
- ____ (2007), «Transgresión y subversión en Angélica Liddell (*¿Y si nada les puede conmovir / Los peces salieron a combatir contra los hombres*)», en Roswita/E. Garnier (eds.), *Transgresiones et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Carnières-Morlanwelz (Belgique): Lansman Ed. pp. 159-171.
- ____ (2009), «Más allá de Proteo. Dostoievski, Arrabal, Liddell», en Alba y González (Eds.), *Motivos y Estrategias, estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*, España: Universidad de Granada e Instituto Politécnico de Leiria.
- ____ (2010a), «El animal no humano en algunas obras teatrales actuales» en *Anales de la literatura española contemporánea*.34.2. USA: Society of Spanish an Spanish-American Studies, pp 67-92.

- ____ (2010b), «La deconstrucción de los mitos en el teatro de A. Liddell», en M. Almeida Boix, H. Guzmán García, B. Leguen Peres y M. Sanfilippo (coords.), *Tejiendo el mito*, Madrid: UNED, pp. 69-90.
- HARTWIG, S. (2003a), «La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García)», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 28, nº 2 en Madrid: Anales de la Literatura Española Contemporánea, pp. 305-330.
- ____ (2003b), «¿Alteridad monstruosa? La estética de Angélica Liddell», en Hartwig, S. y Pört, K. (eds.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Alemania: Frankfurt am Main, pp. 61-71.
- ____ (2004), «Erinnerung speichern? Medien, Gedächtnis und Erinnerung aus systemtheoretischer Perspektive», en *Iberomania*, 60, Alemania: Nyemeyer Verlag, pp. 1-16.
- ____ (2005), *Chaos und System: Studien zum spanischen Gegenwartstheater*. Alemania: Vervuert, Frankfurt am Main, pp. 245 - 263
- ____ (2006), «Ante los monstruos: la “estética de feria” en el teatro contemporáneo», en J. Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 211-223.
- ____ (2007), «Como es lo que (no) fue: el presente entre historia e imaginación», en Floeck/Fritz/García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Alemania: Olms, pp. 67-86.
- ____ (2008), *La voz de los dramaturgos: el teatro español y latinoamericano actual*, Tübingen (Alemania): Max Niemeyer.
- HENRÍQUEZ, J. (2004), «“El teatro y la “cruzada censora”. Tiempo de manifestación ciudadana», en *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*. Madrid, nº 21, pp. 10-13.
- ____ (2007), «Entramos a vivir y morir en el escenario», en *Revista Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, Madrid, Nº321, pp. 21-30.
- LADRA, J. (2009), «Angélica Liddell en el Matadero», en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, 19/11/2009. [URL]
<http://www.artezblai.com/artezblai/la-casa-de-la-fuerza-angelica-liddell-festival-de-otono-2009.html> [Consulta: 23/02/2012]
- ____ (2011), «Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d’alphabétisation/Angélica Liddell/Festival de Otoño en Primavera: Los restos del naufragio», en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, 30/05/2011. [URL]
<http://www.artezblai.com/artezblai/maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre-un-projet-daalphabetisationangelica-liddelfestival-de-otono-en-primavera.html> [Consulta: 23/02/2012]
- LEONARD, C. & GENDRICH, G. (2004), «February in Madrid: Contemporary Politics and Theatre», en *PAJ: A Journal of Performance and Art*; PAJ 76 (Volume 26, Number 1), January 2004, USA: The MIT Press, pp. 71-80.

- LÓPEZ MOZO, J. (2001), «El matrimonio Palavrakis» en *Reseña* nº 326, abril, Madrid: CESI-JESPRESS, p. 36.
- ____ (2003), «Retrato irascible de la familia: El Tríptico de la aflicción», en *Reseña*, nº 348, abril, Madrid: CESI-JESPRESS, pp. 12-13.
- ____ (2004), «Y los peces salieron a combatir a los hombres», en *Reseña*, nº 360, mayo, Madrid: CESI-JESPRESS, pp. 10-11.
- LORENZO ZAMORANO, S. (2005), «Heterotopías femeninas: análisis del espacio teatral en clave neomoderna», en J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del s.XX. Espacio y tiempo*, Madrid: Visor, pp. 453-464.
- MALLICK, P. (2004), « "Y los peces salieron a combatir contra los hombres" de Angélica Liddell », en *Gatos en Escena*, nº 12, abril, Madrid, p. 14.
- MANZANO FRANCO, J. (2011), «Análisis de *El matrimonio Palavrakis*, de Angélica Liddell », en *ActivArte*, nº4, España: Asociación cultural ActivArte, pp. 44-58
- MICU, A. (2005), «Angélica Liddell: el teatro, la violencia y la lucidez», en *Primer Acto cuadernos de investigación teatral*, nº 308, Madrid, pp. 105-09.
- MIRANDA, A.A. (2003), «Angélica Liddell: Antígona no Século XXI», en *Incomunidade* nº1, maio-setembro 2003 [URL] <http://incomunidade.home.sapo.pt/Leituras/liddell.htm> [Consulta 30/10/06]
- MONLEÓN, J. (1993), «El teatro español que viene», en *Primer Acto*, nº249, pp. 32-48.
- MONTERO, JAVIER (2008), «A partir de ahora», en *Revista Letras Libres*. Marzo, España: Editorial Vuelta, pp. 68-9.
- MONTERO, JOSU (2008), «Angélica en el país del horror», en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Febrero. Bilbao, p. 10.
- MUÑOZ, R. A. (2009), «Angélica Liddell», en *03 ARS DRAMICA, 2010, REVISTA*, Asturias: Escuela Superior de Arte Dramático del Principado de Asturias y Profesional de Danza, pp. 63-64.
- MUSCINÉSI, F. (2007), «Les Forts (Madrid). Les Forts temblent de peur», en www.ruedutheatre.eu. 05/12/2007, [URL] <http://www.ruedutheatre.info/article-14385758-6.html> [Consulta: 05/12/12]
- NUT, P. DE (2011), «Montaje de Mi relación con la comida», [URL] http://www.nauivanow.com/HTMLTextArea/Mi%20relaci%C3%B3n_1.pdf. [Consulta 02/07/2011]
- OBLÉD, L. (2012), *Le théâtre de la Rédemption d'Angélica Liddell: une approche de 'La Casa de la Fuerza'*, tesina de máster bajo la dirección de E. Garnier y J. L. Rivière, Lyon: École Normale Supérieure.
- OLIVAS FUENTES, M. (2013), «Anfaegtelse y La casa de la fuerza: ejemplos de autoficción en la obra de Angélica Liddell», Comunicación en Congreso: *La autoficción hispánica en el siglo XXI. I Congreso Internacional sobre Narrativa Actual*, Universidad de Alcalá de Henares y Institut Français de Madrid, 7-9 de octubre de 2013.
- PÉREZ RASILLA, E. (2000), «"La falsa suicida": innecesariamente alargado» en *Reseña* nº 314, marzo, Madrid: CESI-JESPRESS, p. 38.

- ____ (2011), «Maldito sea el hombre. A. Liddell. Crítica», en la web *Madrid Teatro*. [URL] ,
http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2250:maldito-sea-el-hombre-a-liddell-&catid=208:critica&Itemid=185 [Consulta: 02/01/2012]
- PUCHE, G. (2007), «Mirar el daño», en A. García Tirado y J. E. Checa Puerta (coords.), *50 años de teatro contemporáneo*, Madrid: Ministerio de Educación, pp. 27-38.
- RAGUÉ-ARIAS, M. J. (2010), «Avignon: Angélica Liddell», en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao. [URL]
<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez160/iritzia/raguearias.htm> [Consulta: 29/07/2011]
- RECK, I. (2007), «Teatro síquico: “entre fantasma, delirio y muerte”, Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», en Garnier, E., Carnières-Moranwelz (eds.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Lansman, pp. 171-84.
- RELAÑO, B. (2011), «Angélica Liddell: 'Soy una sociópata bajo control'», entrevista en *Artez, Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, 16/05/2011. [URL] ,
<http://www.artezblai.com/artezblai/angelica-liddell-soy-una-sociopata-bajo-control.html> [Consulta: 29/10/11]
- SEBASTIÁN LAGO, A. (2012), «Angélica Liddell: una ética para supervivientes», en *Tesis Doctoral: La responsabilidad de la lectura ante el holocausto*, dirigida por M. Iglesias Santos, Madrid: Universidad Carlos III, pp. 194-214.
- SIMÓN, A. (2008), «Los que no son amados... Nubila», en *ADE. Teatro nº 119* (enero-marzo), pp. 113-117.
- SANTAFÉ, A. (2010), «Festival de Avignon: El mundo de hoy», en *El Duende*. [URL]
<http://www.duendemad.com/elduende%20-%20Copy/index.php?q=node/1718> [Consulta: 15/11/2011]
- TOPOLSKA, E. (2011), «La hija de la enfermedad: Angélica Liddell», en *La Piel en la palestra, Estudios corporales II*, A. del Pozo y A. Serrano (eds.), Barcelona: U.A.B y Ed. UOC, pp. 293-300.
- VASSEROT, C. (2010), «Entretien avec Angélica Liddell», para el *Festival de Avignon*. [URL]
<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force/ensavoirplus/> [Consulta: 23/05/2011]
- VÉCSEI, A. (2012), *Angélica Liddell: dráma és performansz*, (diplomamunka), Színház és Filmművészeti Egyetem, 30/04/2012.
- VIDAL, A. (2010), *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, tesis doctoral dirigida por F. Gutiérrez Carbajo, Madrid: UNED. [URL]
http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html [Consulta: 23/005/2011]
- ____ (2011), «Las acciones en el teatro de Angélica Liddell», en J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo y Marina Sanfilippo (coords.), *El teatro breve en los inicios del si-*

glo XXI, Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, pp. 289-297.

VILCHES DE FRUTOS, M.F. (2009), «Representaciones de género en las artes escénicas: Angélica Liddell y el discurso de la transgresión», en *Hispanística XX, Transmission / transgression: culture hispanique contemporaine*, nº 27, Francia, pp. 261-276

VÍLLORA, P. (1999), «Frankenstein el monstruo distante», en *AjoBlanco*, nº105, enero, Madrid. [URL]

<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/frankenstein/prensa/prensa2.htm> [Consulta: 28/11/06]

____ (2004), «El dolor de ser Angélica (Liddell)», en *Acotaciones, revista de investigación teatral* nº12, Madrid: Fundamentos, pp. 47-62.

____ (2009), «Ayer y hoy de Angélica Liddell», en *Frankenstein*, A. Liddell, Guadalajara: Eugenio Cano editor, pp. 7-11.

VINUESA MUÑOZ, C. (2012), «La scène espagnole contemporaine et le « supraphéâtre » d'Angélica Liddell : un défi pour la sociocritique ?», en *Études littéraires, Lectures sociocritiques du théâtre*, Vol. 43, nº 3, automne, pp. 109-124.

____ (2013), «Liddell et Folguera : écritures mutantes et scène périssable... ou de quelques « furies » de la scène madrilène.», en *INCERTAINS REGARDS : CAHIERS DRAMATURGIQUES*, nº 2, Marseille: Presses universitaires de Provence.

VINUESA MUÑOZ, C. & CABRERIZO ROMERO, S. (2012), «De una erótica impuesta (Angélica Liddell) a una erótica mutilada (María Folguera)», en J. Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del s. XXI*, Madrid: Visor, pp. 179-190.

VII. 3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABROMONT, C. & MONTALEMBERT, E. (2005), *Teoría de la música*. Tr. Pérez Sáez, México: Fondo de Cultura Económica.

ADORNO, TH. W. (1984), *Crítica cultural y sociedad*. Tr. M. Sacristán, Madrid: Sarpe.

____ (2006), *Kierkegaard. Construcción de lo estético. Obra Completa II*. Tr. por Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal.

ALCÁZAR-CÓRCOLES, M. A. (2008), «La neuropsicología forense ante el reto de la relación entre cognición y emoción en la psicopatía», en *Revista de Neurología*, 47 (11), Barcelona: Viguera Editores, pp. 607-612.

APPIA, A. (1983), *Ouvres Complètes*, vol. I, Berne: L'âge d'homme.

____ (1986), *Ouvres Complètes*, vol. II, Paris: L'âge d'homme.

ARENDT, H. (2006), *Los orígenes del totalitarismo*. Tr. G. Solana, Madrid: Alianza Editorial.

ARISTÓTELES (2011), *Poética*. Tr. T.M. Manzano y L.R. Duplá, Madrid: Editorial Gredos.

- ARMADA, A. (1998), *Cuadernos africanos*, Barcelona: Península.
- ARTAUD, A. (1978), *El teatro y su doble*. Tr. E. Alonso y F. Abelenda, Barcelona: Edhasa.
- AUDEN, W.H. (2007), *Los Señores del Límite: Selección De Poemas Y Ensayos (1927-1973)*. Tr. J. Doce, España: Galaxia Gutenberg.
- BADURA-TRISKA, E. & KLOCKERT, H. (2011), *Wiener Aktionismus: Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Wien: Verlag Der Buchhandlung König.
- BARBA, E. (2000), *La tierra de cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia: Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Tr. L. Masgrau, Barcelona: Ediciones Octaedro, S.L.
- BARRIE, J. M. (2001), *Peter Pan*. Tr. M. Armiño, Madrid: Valdemar.
- BECKETT, S. (1951), *Malone Meurt*, Paris: Les Éditions de minuit.
- ____ (1970), *Premier amour*, Paris: Les Éditions de minuit.
- ____ (1978), *Obras escogidas*. Tr. Pere Gimferrer, Madrid: Aguilar.
- ____ (2006), *Samuel Beckett, The Grove Centenary Edition, Volume II, Novels*, introduction by Salman Rushdie, New York: Grove Press.
- BENEDICTO XVI, (2007), *Jesús de Nazaret. Primera Parte, Desde el Bautismo a la Transfiguración*. Tr. C. Bas Álvarez, Madrid: La esfera de los libros.
- ____ (2011), *Jesús de Nazaret. Segunda parte, Desde la entrada de Jerusalén hasta la Resurrección*. Tr. J.F. Del Río, Madrid: Encuentro.
- BERENGUER, A. (1977), *L'exil et la cérémonie. Le premier théâtre d'Arrabal*, Francia: Union Générale d'Éditions.
- ____ (1992a), «El teatro y la comunicación teatral», en *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, nº 1, Universidad de Alcalá, pp. 155-179.
- ____ (1992b), *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, col. Hª crítica de la Literatura Hispánica, nº 24, Madrid: Taurus.
- ____ (1996), *Teoría y crítica del teatro*, Madrid: Universidad de Alcalá.
- ____ (2007), «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», en *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, nº 21, Alcalá de Henares: Ateneo de Madrid, pp. 13-29.
- ____ (2012): «Reflexiones teóricas sobre Vanguardias históricas y lenguajes artísticos», en *Teatr@: Revista de Estudios Culturales*, nº 24, Alcalá de Henares: Ateneo de Madrid, pp. 3-38.
- ____ (2013), *Una Transición Intransitada: La Teoría de Motivos y Estrategias en los Lenguajes escénicos contemporáneos*. Curso de doctorado en la Universidad de Granada, Febrero de 2013.
- BERGUER, J. (1986), *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Tr. P. Vázquez Álvarez, Madrid: Hermann Blume, Madrid.
- BERNHARD, T. (1963), *Helada*. Tr. M. Sáenz, Madrid: Alianza.

- BOCCACCIO, G. (1983), *Genealogía de los dioses paganos*. Tr. y ed. M^a.C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, Madrid: Editora Nacional.
- BOLZEK, O. (2011), *Sarah Kane's Role in the In-Yer-Face Theatre*, U.K. : GRIN Publishing.
- BORIE, M. (1989), *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Paris: Gallimard.
- BORKENAU, F. (1940), *The Totalitarian Enemy*, Londres: Faber and Faber.
- BOTO, A. (2005), «Entrevista: GIACOMO RIZZOLATTI. Neurobiólogo», en *El País*, Madrid, 19/10/05. [URL] http://elpais.com/diario/2005/10/19/futuro/1129672806_850215.html [Consulta: 19/12/07]
- BOUNAN, M. (2012), *El arte de Céline y su tiempo*. Tr. D. Sanromán, Logroño: Pepitas de Calabaza.
- BRADBURY, R. (2007), *Fahrenheit 451*. Tr. F. Abelenda. Colección: Biblioteca de autor Bradbury. Barcelona: Ed. Minotauro.
- BRECHT, B. (1928), *Die Dreigroschenoper (The Beggar's Opera)*, Wien: Universal-Edition A. G.
- ____ (2006), *Teatro Completo*. Tr. M. Sáenz, Madrid: Cátedra.
- BRETON, A. (2002), *Manifiestos del surrealismo*. Tr. A. Bosch, Madrid: Visor Libros.
- BROCH, H. (1992) *Pasenow o el romanticismo; Esch o La anarquía; Huguenau o el realismo*. Tr. M^a A. Grau, Barcelona: Lumen.
- BRONFEN, E. (2000), *Cindy Sherman: Selected Works: 1975-1995 (Schirmer art books on art, photography & erotics)*, Munich: Schirmer/Mosel.
- BROOK, P. (1986), *El Espacio Vacío*. Tr. R. Gil Novales, Barcelona: Península.
- BÜCHNER, G. (1992): *Obras completas*. Tr. C. Gauger, Madrid: Editorial Trotta.
- BURN, G. (2000), *Felices como asesinos*. Tr. A. Resines y H. Beria, Barcelona, Anagrama.
- CABAL, F. (1996), «Epílogo» a E. Centeno, *La escena española actual (crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid: SGAE.
- CASTELLET, M. A. (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral.
- CIRLOT, L. (1993), *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*, Barcelona: Labor.
- CÉLINE, L. F. (1955), *Entretiens avec le professeur Y*, París: Gallimard.
- ____ (1994), *Viaje al final de la noche*. Tr. C. Manzano. Barcelona: Edhasa.
- ____ (2002), *Cartas de la cárcel*. Tr. C. Manzano, Barcelona: Lumen.
- COCTEAU, J. (1999), *Los niños terribles*. Tr. J.I. Velázquez, Madrid: Cátedra.
- COPE, G. (1942), *Christians in the Class Struggle*, U.K.: Council of Clergy & Ministers for Common Ownership.

- DAMASIO, A. (1996), *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*. Tr. J. Ros, Barcelona: Crítica.
- DAMASIO AR., ADOLPHS R. & TRANEL D. (2003), *Dissociable neural systems for recognizing emotions* en *Brain and cognition*, Junio, 52(1), New York: Academic Press, pp. 61-9.
- DEBORD, G. (1967), *Œuvres*, Paris: Gallimard.
- DE DIEGO OTERO, E. (2000), «A propósito de Henry (Darger)», en *Arte y parte: revista de arte* nº 25, España, pp. 70-76.
- DE LA PARRA, M. (1993), *Para un joven dramaturgo*, Madrid: CNNTE.
- DERRIDA, J. (1998), *The secret Art of Antonin Artaud*, Cambridge (Mass.): MIT Press.
- DICKINSON, E. (1987): *Poemas*. Tr. M. Ardanaz, Madrid: Cátedra.
- DIELS, H. (1960), *Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch*, 10ª edición, ed. Por K. Walter, Berlin : Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- DONOSO, J. (1993), *Casa de campo*, Barcelona: Plaza & Janés.
- ESQUILO (2000), *Tragedias III*. C. García Gual (Intro. Tr. y ed.), Madrid: Gredos, 2000.
- EUGENIDES, J. (1994): *Las vírgenes suicidas*. Tr. R. Berdaguer. Barcelona: Anagrama.
- EURÍPIDES (2000): *Tragedias III*. C. García Gual (Intro. Tr. y ed.), Madrid: Gredos.
- FARIAS, V. (2010). *Heidegger y su herencia. Los neonazis, el neofascismo y el fundamentalismo islámico* (1ª edición), Madrid: Tecnos. (Grupo Anaya).
- FIX, F. (2010), *La Violence au théâtre: Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss (Littérature comparée)*, France: Presses Universitaires de France - PUF.
- FERNÁNDEZ-CARVAJAL, F. (1997), *Vida de Jesús*, Madrid: Ediciones Palabra.
- FLOECK, W. (2004). «El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad» en *Revista Iberoamericana*, IV, 14. pp. 47-67.
- FOUCAULT, M. (1976), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard.
- FULLAT, O. (2002), *El siglo postmoderno (1900- 2001)*, Barcelona: Crítica.
- FREYER, H. (1935), *Pallas Athene. Ethik des politischen Volkes*, Alemania: Jena Diedrichs.
- GARCÍA GUAL, C. (1983), «Prólogo», en EURÍPIDES, *Tragedias*. Madrid: Edaf, pp. 9-27.
- ____ (2000), «Bacantes. Introducción», en EURÍPIDES, *Tragedias III*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA LORCA, F. (1987), *Obras Completas: Tomo III*, Madrid: Aguilar.
- GARCÍA MONTERO, L. (1987), *Poesía, cuartel de invierno*, Granada: Diputación de Granada.
- GOETHE, J. W. (2009), *Las desventuras del joven Werther*. Tr. M. J. González, Madrid: Cátedra.
- GOLDBERG, E. (2006), *La paradoja de la sabiduría: cómo la mente puede mejorar con la edad*. Tr. J. L. Riera, Barcelona: Crítica.

- ____ (2008), *El Cerebro ejecutivo, Lóbulos frontales y mente civilizada*. Tr. J. García Sáenz, Barcelona: Crítica.
- GOLDMANN, L. (1959), *Le dieu caché; étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, París: Gallimard.
- ____ (1959b), *Recherches dialectiques*, París: Gallimard.
- ____ (1966), *Sciences humaines et philosophie. Suivi de structuralisme génétique et création littéraire*, París: Gonthier.
- ____ (1971), *Sociología de la creación literaria*. Tr. H. Acevedo, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ (1975), *Marxismo y ciencias humanas*. Tr. Florito de Labruno, Biblioteca de Filosofía, Antropología y Religión, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- ____ (1980), *Recherches dialectiques*, París: Gallimard.
- GRAY, M. (2011), *Claves y estrategias metateatrales*, Madrid: Ogrelo Producciones.
- GRISSEMAN, S. (2012), «Frame By Frame: Peter Kubelka», en *Film Comment*, Sep/Oct 2012, Vol. 48 Issue 5, USA: Film Society of Lincoln Center, p. 75.
- GROTOWSKI, J. (1999), *Hacia un teatro pobre*. Tr. M. Glantz, Madrid: Siglo XXI de España.
- GRUPO SURREALISTA DE CHICAGO. (2008), *Textos y declaraciones del Movimiento Surrealista de los Estados Unidos (1967-1999)*, Logroño: Pepitas de calabaza Ediciones.
- HARPUR TJ, HARE RD, HAKSTINA, AR. (1989), «Two-factor conceptualization of psychopathy:construct validity and assessment implications» en *Psychological Assessment: A Journal of Consulting and Clinical Psychology*, Vol 1(1), Marzo, 1989, 6-17.
- HAWTHORNE, N. (1994), *The Scarlet Letter*, London: Penguin Classics.
- HEGEL, F.G.W. (1929), *Hegel: Selections*, J. Loewenberg (ed.), New York: C. Scribner's Sons.
- ____ (1984), *El arte poética*. Tr. M. Granell, Buenos Aires: Austral, 1984.
- HEIDEGGER, M. (2003): *¿Qué es Metafísica?* Tr. X. Xubiri. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2009), *La autoafirmación de la universidad alemana: El rectorado, 1933-1934: entrevista del Spiegel / Martin Heidegger*. Tr. y ed. R. Rodríguez García. Madrid: Tecnos, 3ª edición.
- HERÁCLITO, (2012), *Los límites del alma*. Tr. C. Eggers Lan y V.E. Juliá, Madrid: Gredos.
- HERAS, G. (2003), «En la muerte de la oveja Dolly. Réquiem por los rescoldos de un teatro clónico», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea nº8*, Alicante: Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 23-29.
- ____ (2006), «Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del s. XXI», en J. Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 75-86.

- HEREDIA, M. F. (2003), «La poética de Daniel Veronese: metáfora dramática de un mundo devenido animal», en Veronese, *Del maravilloso mundo de los animales: cor-deros*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 13-22.
- HÖHN, CH. (2005), *La cohésion sociale face aux défis démographiques : bilan analyti-que des travaux du Comité européen sur la population 2001-2004*, Volumen 48 de Etudes démographiques, Bruselas: Council of Europe.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. (1944), *Dialéctica del Iluminismo*, www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Universidad de Chile. [URL] : http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/a20021241549iluminismoadorno.pdf
- HORMIGÓN, J. A. (2009), «Algunas reflexiones sobre el personaje femenino en el teatro del siglo XXI», en J. Romera Castillo (ed.), *El personaje teatral: la mujer en las dra-maturgias masculinas en los inicios del siglo XXI.*, Madrid: Visor, pp. 91-99
- HUMMEL, J. (ed.) (2012), *Amor, Psyche, Action - Vienna : the feminine in Viennese ac-tionism, Collection Hummel Vienna*, Praga: DOX Centre for Contemporary Art; Nu-remberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.
- HUXLEY, A. (2007). *Un mundo feliz*. Tr. R. Hernández, Colección Diamante, Barcelona: Edhasa.
- IBSEN, H. (1998), *Casa de Muñecas; Hedda Gabler*. Tr. A. Adell, Madrid: Alianza Edi-torial.
- JAMES, H. (1999): *Otra vuelta de tuerca*. Tr. A. Desmonts, Barcelona: Plaza & Janés.
- JASPERS, K. (1967), *Psicología de las concepciones del mundo*. Tr. M. Marín Casero, Madrid: Gredos.
- KANE, S. (2001), *Complete plays*, London: Methuen, 2001.
- KANT, I. (2001), *Lógica: un Manual de lecciones*. Tr. M^a J. Vázquez Lobeiras. Madrid: Ediciones AKAL.
- KIERKEGAARD, S. (1982), *El Concepto de la Angustia*. Tr. J.L.L. Aranguren, Madrid: Espasa Calpe.
- ____ (1984), *La enfermedad mortal*. Tr. D.G. Rivero, Madrid: Sarpe.
- ____ (1997), *Temor y temblor*. Tr. y notas de V. S. Merchán, Barcelona: Ediciones Alta-ya, S.A.
- KIRK, C. S., RAVEN, J. E. & SCHOFIELD, M. (2008), *Los filósofos presocráticos: historia crítica con selección de textos*. Tr. J. García Fernández, Madrid: Gredos.
- KOLNAI, A. (1938), *The War Against the West*, Nueva York: Viking Press.
- KUHN, T. S. (2001), *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- KRISTOF, A. (2007), *Claus y Lucas*. Tr. A. Herrera y R. Berdaguer. Barcelona: El Aleph.
- LAYTON, W. (1990), *¿Por qué? El trampolín del actor*, Madrid: Fundamentos.
- LEE, H. (1999), *To Kill a Mockingbird*, USA: Harper Collins.

- LEONARD, C. & LAMARTINA-LENS, I. (2001), *Nuevos manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, tomo 1, Otawwa: Girol Books.
- LEONARD, C. & GABRIEL, J. P. (1996), *Panorámica del teatro español actual*, Madrid: Fundamentos.
- LEVINAS, E. (1998), «Existence and Ethics» in *Kierkegaard: A Critical Reader*, Jonathan Rée and Jane Chamberlain, eds. Oxford: Blackwell, pp. 26-38.
- LESKY, A. (1969), *Historia de la Literatura Griega*. Tr. Díaz Regañon y Beatriz Romero. Madrid: Gredos.
- LIMA, A. (DVD, 2003), *Alejandro y Ana: lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*, Barcelona: D.L.
- LINARES ALÉS, F. (1997), «El estructuralismo genético» en *Sociología de la literatura*, A. Sánchez Trigueros (ed.), Madrid: Síntesis, pp. 123-31.
- LONGO DE LESBOS (1982), *Dafnis y Cloe*. Tr. M. Briosó Sánchez y E. Crespo Güemes. Madrid: Gredos.
- MACGREGOR, J. M. (2002), *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*. New York: Delano Greenidge Editions.
- MÁRAI, S. (2009), *Los rebeldes*. Tr. M. Komlósi, Barcelona: Salamandra.
- MARCUSE, H (1968), *El hombre unidimensional*. Tr. A. Elorza, Barcelona: Seix Barral.
- MARLOWE, C. (1997), *Edward II*. London: Nick Hern Books.
- MARTIN PATINO, B. (2013), *15-M: Libre te quiero*, documental, DVD, Madrid: La Linterna Mágica.
- MARX, K. (2003), *El 18 de brumario de Luis Bonaparte*, Madrid: Fundación Federico Engels.
- MCCARTHY, C. (2001a), *Hijos de Dios*. Tr. P. Ferrández Aranda. Madrid: Debate.
- ____ (2001b), *Meridiano de Sangre*. Tr. L. Murillo. Madrid: Debate, 2001.
- MCEWAN, I. (1982), *El jardín de cemento*. Tr. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Tusquets.
- MEDINA GONZÁLEZ, A. (1977), «Introducción general a Eurípides», en EURÍPIDES, *Tragedias I*. Madrid: Gredos, pp. 7-97.
- MEDINA VICARIO, M. (2000), *Los géneros dramáticos*. Madrid: Fundamentos.
- ____ (2003), *Veinticinco años de Teatro Español (1973-2000)*, Madrid: Fundamentos, 2003.
- MELERO, A (1988), «El drama satírico», en *Historia de la literatura griega*, J.A. López Férez (ed.), Madrid: Cátedra, pp. 406-430.
- MERCHÁN, V. S. (1987), «Estudio preliminar» en *Temor y Temblor* de Kierkegaard, Madrid, Tecnos, pp. 9-36.
- MICHEL, R. (2000), *Posséder et détruire, stratégies sexuelles dans l'art d'occident*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- NABOKOV, V. (1997), *Lolita*. Tr. E. Tejedor. Barcelona: Círculo de lectores.

- NIETZSCHE, F. (1973), *El crepúsculo de los dioses o Cómo se filosofa con el martillo*. Tr. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- ____ (1994): *Ditirambos dionisiacos*. Tr. por Guillermo Teodoro Schuster y Juan Carlos Prieto Cané. Buenos Aires: Ed. Los libros de Orfeo.
- ____ (2000): *El nacimiento de la tragedia*. Tr. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial.
- OCAÑA, J.C. (2011), «La transición política. La Constitución de 1978 y el Estado de las Autonomías.», en *HistoriasigloXX.org*. [URL] , <http://www.historiasiglo20.org/HE/16b.htm> [Consulta:28 de octubre 2006]
- O'CONNOR, F. (1990), *Sangre sabia*. Tr. M. Broncano. Madrid: Cátedra.
- PABLO VI (1964), *Carta encíclica «Ecclesiam Suam»*, Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. [URL] http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_06081964_ecclesiam_sp.html [Consulta: 23/06/2013]
- PANERO, L. M^a. (2004), *Poesía Completa 1970-2000*, T. Blesa (ed.), Madrid: Visor.
- PARETO, V. (1977), *The Mind and society: a treatise on general sociology*, New York: AMS Press.
- PAVIS, P. (1996), *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Tr. F. de Toro, Barcelona: Paidós Ibérica.
- PEPE DE SUÁREZ, L. E. A. (2001), «Invocación trenética y rituales de muerte: Esquilo y Tolkien» en *Revista: Synthesis* 8, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Lenguas Clásicas. Área de Filología Griega, pp. 155-171.
- PETRONIO, G. (1990), *Historia de la literatura italiana*. Tr. M. Carrera y M^a N. Muñiz, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 666–690.
- PIAGET, J. (1987), *El lenguaje y el pensamiento en el niño pequeño*, Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- PLATÓN (1986), *Diálogos II*. Tr. C. García Gual. Madrid: Editorial Gredos.
- ____ (1986b), *Diálogos IV: República*. Tr. Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos.
- POPPER, K. R. (2002), *La miseria del historicismo*. Tr. P. Schwartz. Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (2006), *La Sociedad Abierta y sus enemigos*. Tr. E. Loedel y A. Gómez Rodríguez. Barcelona: Paidós.
- RICHARDS, T. (2005), *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Tr. M. Rosich y E. Villalonga, Barcelona: Alba.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J. (2008), *Historia de la literatura fascista española*, 2 Vol. Madrid: Akal.
- PUNSET, E. (2005), *Cara a cara con la vida, la mente y el Universo. Conversaciones con los grandes científicos de nuestro tiempo*, Barcelona: Circulo de Lectores.

- RIVERA DE LA CRUZ, M. (2005), «La casa de los horrores», en *El País*, Madrid, 14/08/05. [URL]
http://www.elPaís.com/articulo/portada/casa/horrores/elpeputec/20050814elpepspor_6/Tes [Consulta: 15/04/07]
- RIZZOLATTI G. & SINIGAGLIA C. (2006), *Las neuronas espejo*. Tr. B. Moreno Carrillo, Barcelona: Paidós.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.), (2005), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y Tiempo*, Madrid: Visor.
- SÁNCHEZ MONTES, M^a J. (2004a), *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ____ (2004b), «Teoría teatral del siglo XX: el cuerpo y el ritual», en *Teatro: revista de estudios teatrales*, Nº 20, pp. 87-101
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (ed.) (1997), *Sociología de la literatura*, Madrid: Síntesis.
- ____ (2005), *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Salobreña (Granada): Alhulia.
- ____ (2007), «La poética escénica del silencio», en *Dioniso: Revista de investigación, creación y crítica teatral*, Nº. 1, 2007, pp. 11-24.
- ____ (2008), *Teatro y escena: la poética del silencio y otros ensayos*, Salobreña, Granada: Alhulia.
- ____ (2009), «Un capítulo de la historia del concepto de literatura: el discurso contra el sujeto», en S. Crespo Matellán (coord.), *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 401-08.
- SANTOLARIA SOLANO, C. (1999), *Anuario Teatral 1997*, Madrid: Centro de documentación teatral.
- SCHIELLER, F. (1998), *María Estuardo*. Tr. M. Stuart y W. Tell. Madrid: Club Internacional del Libro.
- SCHOPENHAUER, A. (1993), *Los dos problemas fundamentales de la ética*. Intro. Tr. y notas de P. López de Santa María, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- ____ (2002), *Parerga y paralipómena*. Tr. P. López de Santa María, Madrid: Trotta.
- SHAKESPEARE, W. (2007), *Hamlet*, U.K.: Penguin Classics.
- SHERMAN, C. (2003), *The Complete Untitled Film Stills*, New York: The Museum of Modern Art,
- SEWALL, R. B. (1974), *The Life of Emily Dickinson*, Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux.
- SIERZ, A. (2001), *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- SIRERA, J. L. (2000), «La escritura teatral de los ochenta y noventa » en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº5. Alicante: Muestra de teatro español de autores contemporáneos, pp. 87-106.
- SOLO, A. (2004), *Río Negro*, Madrid: Teatro del Astillero.

- SONTAG, S. (2004), *Ante el dolor de los demás*. Tr. de Aurelio Major, Madrid: Suma de Letras.
- SPANG, K. (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.
- SPENGLER, O. (1993), *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. Tr. M. G. Morente, Madrid: Planeta Agostini. 2 vol.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (1988), «Lírica Coral», en *Historia de la literatura griega*, J.A. López Férez (ed.), Madrid: Cátedra, pp. 206-242.
- TYTELL, J. (1999), *The Living Theatre: Arte, exilio y escándalo*, Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo.
- TZARA, T. (1979) *Siete manifiestos Dada*. Tr. H. Haltter. Barcelona: Tusquets Editores.
- ÜBERSFELD, A. (1989), *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.
- VALLE-INCLÁN, R. M^a (1994), *Luces de Bohemia*, Madrid: Espasa Calpe.
- WATZLAWICK, P. , BEAVIN BAVELAS, J. & JACKSON, D.D. (1991), *Teoría de la comunicación humana*. Tr. Pragmatics of human communication, Barcelona: Herder.
- YOURCENAR, M. (1995), *Fuegos*. Tr. E. Calatayud. Madrid: Alfaguara.
- YU, J. (2004), *In the realms of the Unreal, the mystery of Henry Darger*. Documental, DVD, New York: Diorama Films

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La publicación de esta revista es bianual, primavera y otoño, y se aceptan artículos en español, portugués, francés e inglés. La extensión de los artículos será de entre 5000 y 7000 palabras y la de las reseñas entre 1000 y 1500.

Para todos los trabajos de la revista se seguirá el [estilo MLA](#). Algunas guías básicas se pueden encontrar en el sitio [web MLA](#).

CRITERIOS DE CALIDAD

Los artículos enviados a la revista Teatro deberán ser originales e inéditos. Asimismo, tampoco se aceptarán aquellos en proceso de valoración en otra revista o publicación de cualquier tipo. [El comité científico evaluador](#) de los originales valorará su intrínseco científico para la comunidad de investigadores del ámbito de las Ciencias Humanas.

SISTEMA DE ARBITRAJE

La revista TEATR@ cuenta con un sistema de arbitraje para la valoración de los artículos formado por dos evaluadores que analizarán la originalidad, novedad, relevancia y calidad metodológica de los trabajos.

PROCESO DE EVALUACIÓN DE ARTÍCULOS

Cuando la revista TEATR@ reciba los originales enviará un acuse de recibo a los autores y someterá los artículos a la evaluación de dichos evaluadores que dispondrán de un plazo de no más de dos meses para emitir su informe. Una vez emitido, se enviará a los autores la aceptación, o en su caso, las razones de la negación de la publicación del artículo para que el autor pueda realizar las enmiendas pertinentes. En cualquier caso, los originales deben cumplir las normas editoriales ([estilo MLA](#)) para que puedan ser sometidos al proceso de evaluación y posterior publicación.

ENVÍO DE ORIGINALES

Las colaboraciones deben ser remitidas a:

[Luis M. González](#), Associate Professor of Hispanic Studies (Connecticut College)

lmgon@conncoll.edu

[Rubén D. Parra](#), PhD. Candidate (University of Arizona)

ruben.parra@revistateatro.com