

1-2007

Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia

Jesús Eguía Armenteros
Universidad de Alcalá

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. (2007) "Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 21, pp. 173-200.

This Article 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.

ANGÉLICA LIDDELL Y LA TRAGEDIA DE LA INDIFERENCIA

Jesús EGUÍA ARMENTEROS
(Universidad de Alcalá)

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo analizar los diferentes *motivos* que han generado la obra teatral de Angélica Liddell y las *estrategias* de las que se ha servido para llevarla a cabo, tomando como obra paradigmática *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y Extinción*. Este análisis se enmarca dentro de la *Teoría de motivos y estrategias* desarrollada por el Dr. Berenguer hasta el año 2006.

Abstract

This essay aims to analyze the different *motives* that have generated Angélica Liddell's theatrical work and the *strategies* which she has used, taking as a paradigmatic work *Monologue necessary for Nubila Walheim's extinction and Extinction*. The analysis places inside the *Theory of motives and strategies* developed by the Dr. Berenguer until the year 2006.

Palabras Clave: Teatro. Motivo. Estrategia.

Key Words: Theatre. Motive. Strategy.

Key Words: Theatre. Motive. Strategy.

INTRODUCCIÓN

Angélica Liddell (Figueres, 1966) nace en plena dictadura franquista. Su vida transcurre bajo continuos traslados geográficos debido al oficio militar de su padre. Según los datos que conocemos, tras una estancia en Figueres, su padre 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. (En Internet, 1)

Posteriormente recaló en Burgos, estudia en un colegio de monjas y, tras finalizar el instituto a mediados de los años 80, se instala en Madrid para cursar Psicología en la Universidad Autónoma de Madrid y Arte Dramático en la especialidad de Interpretación en la

Real Escuela Superior de Arte Dramático, licenciándose en ambas carreras. En 1988 escribe su primer texto teatral, *Greta quiere suicidarse*, que le vale el Premio VIII Certámenes literarios nacionales «Ciudad de Alcorcón». Dos años después escribiría otra, *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990), aun inédita, y que posteriormente sería calificada por su propia autora de «producto de una mala digestión del cine de Peter Greenaway» (En Internet, 1). Vendrían dos obras más, *El jardín de las mandrágoras*, escrita en 1991, y *La cuarta rosa*, en 1992. De éstas, la primera se pondría en pie como primer montaje de la Cía. Atra Bilis, fundada por Angélica González –Angélica Liddell– en 1993 y que serviría de trampolín para toda su creación posterior. (En Internet, 1)

1. LA ETAPA LÍRICA (1993-2002)

1.1. Mediación histórica: la crisis de las ideologías

En 1982, el PSOE gana las elecciones generales por mayoría absoluta y se convierte en el primer gobierno de izquierdas en España tras la dictadura de Franco. Se inicia un plan de estabilización económica a través de un proceso de reconversión industrial que hace posible la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986. Sin embargo, y cambiando su discurso tradicional, el PSOE promueve el ingreso del país en la OTAN. Llega 1986, y Felipe González consigue revalidar la mayoría absoluta. Durante ésta, el gobierno emprende una política económica liberalizadora que da lugar a que los dos principales sindicatos, CCOO y UGT, convoquen una huelga general en diciembre de 1988 (En Internet, 2).

Poco tiempo después, el mundo daría un vuelco cuando 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). El capitalismo comienza a extenderse de una manera global mientras los sectores de la izquierda van perdiendo validez en sus discursos al ir destapándose la verdad en la represión de las dictaduras comunistas (Sirera, 2006). Ese mismo año, Carlos Menem gana las elecciones en Argentina por el partido Frente Justicialista Popular –FREJUPO– (En Internet, 3) y el Partido Republicano de los EEUU consolida su mandato tras la victoria del sucesor de Ronald Reagan, George Bush (En Internet, 4).

En 1990 el PSOE vuelve a gobernar 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–.

A pesar de la imagen de modernización mostrada en eventos como los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, España termina el año 1992 con una crisis económica que aporta la cifra de tres millones de desempleados (En Internet, 2).

En el terreno teatral, el gobierno de González emprende una reforma teatral desde su llegada al poder:

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 *européistas*, que era lo que interesaba a las instituciones. (Sirera, 2000: 89)

Sobre aquellos años se pronuncia uno de los autores que intentaron abrirse camino en la época: «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). Por ello se comprende que una autora 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 (En Internet, 1).

No será hasta ese año olímpico, de crisis económica y de un significativo declive de la ideología socialista, en que Angélica Liddell se matricule en un taller de dramaturgia impartido por el autor chileno Marco Antonio de la Parra que duraría de marzo de 1992 hasta mayo de 1993 (De la Parra, 1993). Al terminarlo, vería la luz la primera publicación de Liddell, *Leda* (1993a), escrita bajo la tutoría de Marco Antonio de la Parra. Al mismo tiempo, Atrabilis, la compañía recién fundada por Angélica, estrenaría su primer montaje, *El jardín de las mandrágoras*, el 27 de mayo de 1993 en la Sala Ensayo de Madrid (En Internet, 5). A partir de esa fecha, Angélica Liddell se dedicará profesionalmente a escribir, dirigir e interpretar sus propias obras, en una ciudad en la que semejante opción sólo podría ser viable dentro de la marginalidad artística, económica y social.

Bill Clinton ganaría las elecciones de EEUU en 1993 e iniciaría un destacado periodo de prosperidad para el Imperio. Durante su mandato, Clinton conseguiría acercar posturas entre Israel y Palestina, y su única intervención bélica significativa sería para frenar el genocidio de Kosovo por medio de la OTAN. Su presidencia se extendería hasta 2001, año que supuso el cambio rotundo en la política internacional (En Internet, 6).

A su vez, Felipe González revalida la presidencia en 1993, pero esta vez sin mayoría absoluta. Tres años más tarde, con la crisis económica, la corrupción y la dura campaña lanzada desde la oposición a sus espaldas, se vería obligado a convocar elecciones. José María Aznar se proclamaría presidente del gobierno en 1996, y lo que había sido un principio en las políticas liberalizadoras en España emprendidas por los socialistas, llegaría a su máxima ortodoxia con el Partido Popular. El paro descendió, la economía se reactivó y España consiguió participar en la entrada del Euro en 1999. Aznar repetiría victoria en el año 2000, pero esta vez con mayoría absoluta. Su segundo mandato traería consigo la radicalización en sus posturas ideológicas y un papel protagonista de España en los principales conflictos bélicos internacionales (En Internet, 2), detonantes fundamentales en la aparición de sectores contestatarios hasta el momento inexistentes, que supondrían, varios años después, el final del mandato Popular.

A partir de la crisis económica de 1992, los teatros estatales españoles sufren un fuerte ajuste presupuestario que entre otras cosas da lugar a la desaparición del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE) en 1994 (En Internet, 7). Sin embargo, y mientras los teatros comerciales caen en picado, un grupo de creadores minoritarios, que con la firme intención de dar cabida a propuestas escénicas que no encontraban lugar habían abierto

distintas salas teatrales –El Teatro Pradillo (1990), Cuarta Pared en la calle Ercilla (1992), Ensayo 100 (1989) y Sala Triangulo (1988)–, fundarían en 1992 la Red de Teatros Alternativos. Esto sería el principio en una expansión de salas alternativas al teatro de gran presupuesto, que irían abriéndose siguiendo el ejemplo de los pioneros. El Canto de la Cabra (1994) o La Nave de Cambaleo (1996) serían dos ejemplos (En Internet, 8).

En conclusión, todos estos acontecimientos histórico-políticos generarían una *crisis de las ideologías* clásicas que verían desfasados sus argumentos ante los nuevos acontecimientos, principalmente la izquierda que entraría en una apatía general. En las tendencias artísticas significaría una renuncia a la posibilidad de incidir, de una manera efectiva, en el *entorno global*. Esto sería importante para comprender el interés de los creadores en una temática centrada en los conflictos del *Yo Individual*. La dramaturgia de los noventa y el teatro de Angélica Liddell no serían una excepción.

1.2. Mediación psicosocial: la crisis de los estamentos del YO

El final del siglo XX trajo consigo «la desarticulación de la idea de progreso, de la emergente fragmentación del sujeto, de la crisis del núcleo familiar, de la noción globalizadora» (Heredia, 2006: 13), es decir, una crisis contra lo que habían sido los estamentos inamovibles hasta la época, ya fuesen planteados desde una corriente ideológica u otra. La crisis se manifestó frente a la misma certeza.

Si trazamos una línea en el teatro de Angélica Liddell desde 1993 hasta el 2002 encontraremos una temática centrada en profundizar en los estamentos familiares en todas sus vertientes –contratos religiosos, padres, hijos, pareja, procreación– que se llevará a cabo subvirtiendo sus órdenes hasta generar ritos desnaturalizados, «crimen». Así será 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), las relaciones incestuosas de SANTIAGO y SOLEDAD en *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2002b), hasta llegar a la obra cumbre de su primera etapa, *El Tríptico de la aflicción* (2004a), escrita entre el 2000 y el 2001, de la que se nos advierte: «Hemos elegido la familia como territorio de la aflicción. Porque en la familia amamos pero también estamos obligados a amar.» (En Internet, 9). De tal manera, podemos decir que la principal *mediación psicosocial* frente a la que reacciona la autora en esta primera época es el *entorno privado* –familia, pareja, contratos sociales, seres cercanos–. Esta *mediación* producirá en Angélica Liddell una *crisis de los estamentos del Yo* que se manifestará obsesivamente en toda su primera etapa. En el dossier de prensa de *Once upon a time in West Asphixia* se leía: «La ausencia de valores y la descomposición de la sociedad hacen del crimen el único acto heroico, el único acto valioso» (En Internet, 10). El *entorno privado* es visto como una entidad agresora que se inicia desde lo más cercano, la familia, cercenando la libertad del YO. A su vez, la imposibilidad de respuesta en un *entorno global*, que sólo puede representar una *agresión* por su indiferencia ante cualquier conflicto y sobre el que no se puede incidir, obligará al *Yo Individual* a refugiarse en la *marginación*. Así encontraremos personajes que estarán como Nubila en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*: «enclaustrada, enquistada, aniquilada por un mundo personal y paroxístico...» (2003c: 23). «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...» (2003c: 22)

Angélica Liddell, en un mundo sin certezas y en la *marginación*, tomará la opción de diseccionar sus propias contradicciones internas poniendo en duda todo lo que había constituido sus cimientos: el *entorno privado*. Aún necesitaría de un proceso de diez años para reaccionar a las *mediaciones históricas* del *entorno global*.

1.3. Mediación estética: tragedia y teatro del exceso

Sobre el teatro de aquellos años, apunta J. L. Sirera:

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 en los noventa se ajusta a este comentario. Por otra parte, es importante decir que aunque su teatro haya recorrido caminos distintos a los 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 la Parra, 1993), unida al hecho de la fundación de la Compañía Atrá Bilis –compromiso definitivo de Angélica Liddell con el desarrollo de su propia creación escénica– al tiempo de participar en el seminario de año y medio que impartió Marco Antonio de la Parra entre 1992 y 1993, nos coloca al dramaturgo chileno como una de las principales *mediaciones estéticas*, si cotejamos el gran número de autores relevantes que salieron de su seminario.

También es importante remarcar la aparición por esas fechas de una serie de espectáculos que, una década después, serían confirmados como hitos fundamentales en el desarrollo de la creación escénica española. Estas obras estaban caracterizadas por el exceso 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, 2003: 314-315). Sin embargo, todo este conglomerado del exceso estaba estructurado con una firme convicción poética, que más tenía que ver con las experiencias de finales de los sesenta del Living Theatre (Liddell, 2005e: 329 / Beck, 2004) o la poesía de Leopoldo María Panero, que con el teatro minoritario y contestatario generado durante la última etapa del franquismo por autores como Rodríguez Méndez o Martínez

Mediero. Esta *estrategia del Teatro del Exceso* respondía a la falta de respuesta de otras opciones teatrales para cuestionar las contradicciones de una recién surgida sociedad del bienestar española blindada frente a cualquier discurso ideológico, y que encontró en los postulados tanto de negación radical ideológica, como de respeto preservador artístico, su campo de acción. Este *Teatro del Exceso*, precisamente por ser la única estrategia válida para subvertir una nueva sociedad del bienestar de la que nadie se quería bajar, 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).

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 Marquerie, fundador del Teatro Pradillo en 1990, dirige por aquellos años espectáculos como *Otoño* (1990), con texto del propio Marquerie o *Comedia en Blanco I. Infierno* (1994), inspirada en la Divina Comedia de Dante (En Internet, 11). Pero no fue hasta 1997, ya separado del Teatro Pradillo, que Marquerie 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, 2005, 128-129) para llevar a escena su obra paradigmática *El rey de los animales es idiota* (Marquerie, 2005), 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 Solana, 1999: 82). Habían pasado ya tres años desde que Angélica Liddell montase su último texto, *Dolorosa* (1993b) cuando el 8 de enero de 1998 estrena *Frankenstein* (1998) en la Sala Cuarta Pared (En Internet, 5).

Con esta enumeración de estrenos, no puedo afirmar que Angélica Liddell asistiese a cada uno de estos espectáculos mencionados, ni mucho menos que todos ellos fuesen imprescindibles en su obra, pero sí nos sirve para indicar que, de alguna manera, la presencia de estos creadores en la escena madrileña abriría propuestas –como la del *Teatro del Exceso* que fue adoptada por Liddell como veremos más adelante– y espacios en la cartelería madrileña para que un teatro de «lo terrible y lo insoportable» (Liddell, 1993: 92) como el de Liddell pudiese desarrollarse. También hay que reiterar, como he afirmado anteriormente, que la elección por su parte de este tipo de teatro, la llevaría inevitablemente a la *marginación artística* ya que, a pesar del número de estrenos de los citados Marquerie y García, la crítica hacia estos 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, 2003: 314). Respecto al público baste decir que, aparte del tiempo reducido en cartel, el aforo de las salas de la Red de Teatro Alternativo del momento rondaba el centenar.

Si tenemos en cuenta las anteriores *mediaciones* históricas y psicosociales de Liddell, veremos cómo la *Tragedia* surge como el mejor género dramático para dar respuesta a la inestabilidad personal que supone el cuestionamiento del *entorno privado* y sus estamentos familiares. Si en la *Tragedia* clásica el *héroe* lucha contra algo que está por encima de sí

mismo, ya sea el «fatum» dictado por los dioses en la tragedia griega, o las pasiones humanas en la isabelina, Liddell trazará una *Tragedia* contemporánea en la que encontrará sus propios agones: «La tragedia tiene que ver ante todo con el dolor íntimo del hombre frente a la masa social indiferenciada...» (En Internet, 9). Liddell pondrá sobre el púlpito el dolor del *Yo Individual* (héroe) frente a un *entorno privado* (fatum) indiferente ante ese dolor. Así, tras someter a sus *héroes* a distintos *juegos rituales del exceso*, creando una *ceremonia de martirio* (Berenguer, 1977) pondrá en evidencia esa indiferencia del *entorno privado* frente a su criatura, a la vez que aliviará ese «dolor íntimo» mediante un proceso de *katarsis* en el que víctima –actriz– y público indiferente se identificarán mediante la *Pasión*. Una muestra explícita de ello es la adaptación de *Frankenstein* (1997), en la que Liddell traspassa todo su «dolor íntimo» a un muñeco que padecerá los síntomas heredados de su creador. «Tal vez sea hija de mi tiempo [...] los huevos que se incuban entre el estiércol dan origen a pollos monstruosos, nosotros, la chusma...» (2003c: 42). Debido a esto, el muñeco de Frankenstein sólo podrá entablar relación frente a la *indiferencia* de su *entorno privado* mediante *juegos rituales del exceso* –asesinatos, mutilaciones– que conducirán finalmente a todos a la misma *Pasión*, una *ceremonia de martirio* final entre creador y ser creado con la que se identificarán. Esta transposición de agones no sería posible en un género como el de la *Comedia* en el que lo «terrible» sólo puede ser sugerido, o en el *Drama*, en el que la trascendencia es rota por la cotidianidad por lo que los *juegos rituales* y *ceremonias de martirio* no se podrían dar. Estas obras tendrán personajes marginados del *entorno global* aún más amenazante y temido que el *privado* por su imposibilidad de acción. Y será esta *marginación* causada por el terror al *entorno global*, lo que conducirá a Liddell a profundizar en sus contradicciones internas surgidas de la confrontación con sus estamentos cercanos, el *entorno privado* –familia/ pareja/ amigos/ extraños cotidianos–. Personajes de obras como *Leda*, *Perro muerto...* o *El Tríptico de la Aflicción* serán sometidos a estas *ceremonias de martirio*. Así, obra tras obra, Liddell irá ajustando y perfeccionando sus conceptos de la *Tragedia* hasta llegar al paradigma final que supone *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*.

1.4. Conclusiones. Reacción, actitud y perspectiva: la Etapa Lírica

Si tomamos en consideración todas las *mediaciones* que *agreden* a la autora y las contrastamos con su teatro desde *Leda* en 1993 hasta *El Tríptico de la Aflicción* en 2002, vemos que la principal mediación manifiesta en su teatro es la *psicosocial* –lo que hemos venido a llamar como *crisis de los estamentos del Yo*–. Respecto a la *mediación histórica* –teniendo como protagonista la *crisis de las ideologías* con la consecuente pérdida de fe en la posibilidad de incidir en el *entorno global* –Liddell reaccionará marginándose de ella. Será el *entorno privado* en colisión con el *YO Individual* frente a lo que responderá en estos años y lo hará utilizando una *perspectiva radical* que irá desarrollando poco a poco, primero por un teatro social inutilizado ante los nuevos acontecimientos históricos –Buro, Olmo, Martín Recuerda, Sastre...– (Sirera, 1994) y segundo por un teatro comercial y estatal que no responde a las inquietudes psicosociales de la artista. Y es aquí donde su *mediación estética* toma partido en el desarrollo de una *estrategia* de expresión imaginaria que parte

del *Teatro del Exceso* (García, Marquerie, Lera) y que posteriormente irá depurándose en un estilo propio, como la manera más efectiva de reacción frente a su *entorno privado*: «Convertí la exageración en una estrategia personal, me sentía libre en la exageración [...] El exceso me permitía liberar el dolor». (2003c: 36). Así mismo, esa *estrategia* del exceso de lo terrible frente al conflicto entre el *Yo Individual* y el *entorno privado*, el género dramático de *Tragedia* responderá a su *formalización estética*.

Es importante subrayar la importancia que tendrá esta *perspectiva radical* del arte en su obra posterior al 2002 ya que, si en un principio el *Teatro del Exceso* le llevará a fomentar su marginalidad, más adelante ese mismo teatro pasará a convertirse en un «teatro clónico» de «mercado alternativo» y «sin ideología» (Heras, 2003), en el que sus autores son *consagrados* –premios, institucionalización...–, lo que obligará a Liddell a desmarcarse de sus postulados y seguir expandiéndose dentro de una *perspectiva radical* propia.

Dentro de lo que supone la formalización estética o *actitud* en esta etapa de su obra, hay que señalar también el uso dramático de *personajes*, que una pieza tras otra irán representando diferentes caras de la misma moneda: el *Yo Individual* de la autora. Comparándolo con las obras que producirá a partir del 2003, resulta contradictorio pero consecuente en su evolución dramática, que en una segunda etapa posterior a esta, en la que la preocupación central virará hacia el *entorno global*, deseche el uso de personajes y utilice una dramaturgia de monólogo discursivo personal. Por todo esto y debido al protagonismo del *Yo Individual* –contraposición de lo que será en su segunda etapa– hemos venido a denominar el grupo de obras generado hasta el 2002, de *Etapas Líricas*.

2. NUBILA WAHLHEIM: PARADIGMA Y TRANSICIÓN

2.1. La tragedia de un diario: Premio Casa de América 2002

A finales del 2002, Angélica Liddell presenta al I Premio Casa de América de Dramaturgia Innovadora la obra *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*. A los pocos meses, el Festival Escena Contemporánea la consagra dedicándole un Ciclo Perfil a su obra (En Internet, 12). El texto salió premiado y con él se cerró un capítulo en la literatura dramática de Angélica Liddell.

En *MNPLEDNWYE*¹, la autora reúne lo que han sido todas sus obsesiones dramáticas hasta el momento, desenmascarándolas en un monólogo de corte biográfico en el que se lleva hasta el límite un teatro centrado en el *Yo Individual*. Sin embargo, este *exceso* marcará a su vez una continuación imposible de la vía del «egocentrismo» (Liddell, 2003c: 23), negando todo lo anterior y con la necesidad de evolucionar hacia otros preceptos. Y es el concepto de *negación radical* el que en nuestra opinión articula *MNPLEDNWYE*, separándola y uniéndola a la vez con lo pasado y lo porvenir de su obra. La obra parte de la *Tragedia* con los mismos agones que en la *Etapas Líricas*: el dolor íntimo del hombre –en este caso la propia autora– frente a la «masa social indiferenciada», un *entorno privado* ya ampliado por su reciente consagración artística. Pero dentro de esa estrategia de *negación radical*, esta vez el *juego ritual del exceso* no se producirá por la representación de la obra

¹ A partir de ahora el texto será nombrado por sus siglas.

de teatro *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* dentro de una *convencionalidad* teatral, sino por la escritura/narración de un monólogo/prólogo a modo de explicación de la obra de teatro, en un proceso necesario para «liberar el dolor» (2002c: 36), calificado de «autocomplacencia» (2003c: 23), expuesto frente a los otros, a la «masa social indiferenciada», al público que la ha consagrado:

Y si cometí el error de escribirla, si cometí el error de escribir *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*, debería haberla escrito sólo para mí, no para los demás, no para toda esa gente a la que odio y que me odia, sólo para mí, no hubiera fracasado si la hubiera escrito sólo para mí. ¿O sí? (2003c: 39).

La necesidad inevitable de confrontar el «dolor íntimo» del *Yo Individual* con esa masa indiferente producirá una vez más la *Tragedia*. Su misma escritura es su fracaso: «*LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* es solamente un fracaso, uno más, un fracaso que no está ligado ni a la exigencia ni al perfeccionismo, es un fracaso natural, obvio, el fracaso de los inútiles.» (2003c: 19).

2.2. Una historia de amor

La obra tiene dos detonantes, uno ficticio y otro aparentemente biográfico. El ficticio es el referido a la segunda parte de la obra, titulada «*LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*», en el que dos asesinos, tras torturar, matar y violar a una chica llamada Nubila Wahlheim en un pajar, encuentran su diario, un diario «terrible» sobre el dolor amoroso. Y será su lectura que producirá en los asesinos la identificación con la víctima, unidos todos por el mismo dolor de no ser amados. Desde este punto de vista, la primera parte de la obra titulada «¿Cómo explicarle *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* a un bebé?» (2003: 15), sería el intento de la autora de explicar lo que habría dentro del diario del personaje Nubila Wahlheim que se nos presentará en la segunda parte ya muerta. Pero si tomamos como detonante la primera parte de la obra, la más extensa, y atendemos al sentido «egocéntrico» del texto, el resultado es otro. A las 36 páginas, este detonante es desvelado: una persona le dice a la autora del monólogo «con un desprecio escalofriante, PUEDO VIVIR PERFECTAMENTE SIN TI, PUEDO VIVIR PERFECTAMENTE SIN VERTE, PUEDO VIVIR PERFECTAMENTE SIN TI.» (2002c: 55). Y más tarde nos amplía la información sobre el suceso: «Puedo vivir perfectamente sin ti, de alguna manera tendrás que encauzar toda esa pasión, y me pongo a escribir *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*, y mi dolor es insoportable, y nadie lo sabe.» (2003c: 73). Toda esa pasión encauzada sería lo que al final da lugar al libreto de *MNPLEDNWYE* y el detonante, el rechazo amoroso. Debido a la manifestación teórica de la autora sobre la necesidad del teatro como confesión íntima y la negación de la ficcionalidad (2005c: 69), añadido a lo que su formalización estética nos muestra, tomaremos este suceso como motivo principal del desarrollo de la obra. «Pero era yo la que no era amada», como constantemente se nos recuerda en la obra. De Nubila podríamos decir lo que dice el personaje de Príncipe de Blanquita en *Suicidio de amor por un difunto*: «A ti tampoco te han querido nunca ni te querrán. Y todo porque no te diste cuenta de que Príncipe estaba enamorado [...]». Sin embargo, *MNPLEDNWYE* será una reacción a muchos otros motivos como veremos más adelante, de la que el desprecio amoroso por

parte del ser amado no es sino metáfora: «[...] apartó su boca de mi boca, y provocó el exterminio, y al día siguiente pasó de largo, y [...] me puse a escribir *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*» (2003c: 84).

2.3. Los motivos de Nubila: la violencia y el amor

El argumento que sirve de excusa para todo el desarrollo del monólogo, «dos seres brutales asesinan a una mujer en un gallinero y encuentran su diario» (2003c: 49) es puesto en símil con otro a las pocas líneas de enunciarse: «Louis es un joven 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...*» (2003c: 50). A pesar de la distancia entre una y otra parábola, entre ambas se haya no sólo la clave de *MNPLEDNWYE* sino de todo la *Etapas Lírica* de Angélica Liddell.

Al igual que en obras anteriores, el *entorno* es planteado como un agresor:

Y PENSAR QUE VIVO ENTRE EXTRAÑOS / ES UNA FORMA DE SER CIEGO / ES UNA
FORMA DE TERROR / ES EL EFECTO QUE CAUSA EN MÍ EL MUNDO / AQUÍ ESTÁ
MI CEREBRO / MADRIGUERA DE IDEAS MUERTAS / CAMINO DEL TIGRE VA LA
ALEGRÍA / MI VOZ LLENA DE SARRO / DICE UNA MUJER QUE SE LE PUSO UNA
PELOTA DE LUZ EN LA BARRIGA / EXTRAÑOS. (2003c: 22).

Aplicando las mediaciones descritas en la *Etapas Lírica*, recordaremos que la principal causa de *reacción* es lo que hemos denominado *entorno privado*, que habiendo generando una *crisis de los estamentos del YO*, será tratado por Liddell con una *estrategia* del *exceso* como única forma de respuesta/relación/representación frente a esa «masa social indiferenciada» ante el dolor.

Partiendo de una *perspectiva preservadora* de lo psicosocial, el *entorno privado* tiene como función la de servir de principal apoyo al *Yo Individual* y no la de ser su principal agresor. El hecho de que Liddell reaccione ante él es una prueba de una interrelación contraria. Una de las frases que se repiten continuamente en *MNPLEDNWYE* es «... pero era yo la que no era amada». Lo contradictorio de esta frase es que aparece siempre para cerrar un discurso de rechazo al *entorno*: «... no puedo satisfacer los deseos de toda esa gente a la que odio y que me odia. [...] Los que no son amados, los que no son amados, pero era yo la que no era amada.» (2003c: 37). Una vez más queda de manifiesto que el *entorno privado*, el que mantiene una relación directa con sus personajes —en este caso teniendo a Nubila como un desdoblamiento de la propia Liddell—, ataca a estos y la única posible interrelación es por medio de la *agresión*. A pesar de todo, es a esta sociedad a la que «sin embargo me gustaría satisfacer» (2003c: 24) declara. Por ello se produce una contradicción que la autora contempla de la siguiente manera:

...debo hacer bello lo terrible, pensé, vaya manera estúpida de pensar, la forma de esta idea debe ser bella y debe conmovir, pensé, pero debe seguir siendo terrible, pensé, todos mis pensamientos eran obtusos, no hay nada que rebaje tanto a un hombre como la conciencia de no ser amado. (2003c: 41).

Aunque su intención inicial era «escribir algo bueno, algo bello» (2003c: 19) que satisficiera «a toda esa gente», no lo consigue y fracasa, volviendo a relacionarse con ellos por medio de la *agresión* que conlleva la *estrategia del exceso* de lo «terrible». Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esta agresión al espectador/ lector, acaba convirtiéndose en la única manera posible de amor entre ellos. Es cruel porque «alguien va a ser cruel conmigo...» (2003c: 70) dice. La crueldad, la *agresión*, es la única manera posible, dadas las circunstancias de las diferentes *mediaciones*, para conseguir la atención de ese *entorno privado* tanto íntimo como general, de esa «masa social indiferenciada»: «... y le pregunto a la gente, ¿por qué no me quieres?, y la gente dice, podemos vivir perfectamente sin ti...» (2003c: 88) o «Esta obsesión malsana por ti, que eres lo bello, me inclina constantemente hacia lo opuesto, hacia lo pútrido. / He desarrollado una pasión mefítica por las cosas más horrendas del mundo.» (2003c: 111). Y es aquí donde consideramos que los dos argumentos, las dos parábolas son símbolos de su relación con el teatro. En la historia de Nubila, los dos asesinos, ante la imposibilidad de conseguir afecto por los cauces del «amor», «de lo bueno y lo bello», se ven obligados a recurrir a la violencia, a la *agresión* como única forma de relación con el entorno, con el otro. Esta misma relación es la que entabla la autora con su público si atendemos a la frase «pero era yo la que no era amada» y a la *crisis de los estamentos del Yo Individual*. Pero la metáfora continúa con el Diario de Nubila Wahlheim, ya que sitúa la palabra escrita de ese diario, la expresión artística, como la única vía posible para la comprensión e identificación de víctimas y verdugos, hacia el amor entre ambos, dándonos un reflejo de lo que para ella se produce en la representación teatral. Y es aquí donde encuentra su sitio la *estrategia* artística del *exceso*, ya que el diario, la obra artística, «aventaja en crueldad al asesinato, un amor no correspondido, es la Pasión, LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM, los hombres leen el diario de Nubila Wahlheim, descubren que no son amados, igual que ella...» (2003c: 46) y se produce la *katarsis* gracias a esa «Pasión», a esa *ceremonia de martirio* que son la violación y lectura del diario. Y todo sucede en el marco de un gallinero: «Metí el diario de Nubila Wahlheim en un gallinero. Quería ver ese diario en el lugar más sórdido y detestable de la tierra...» (2003c: 77). Esta imagen nos da la idea de un lugar en el que todos opinan y juzgan al otro. Liddell deja su confesión más íntima al gallinero de los lectores, críticos y espectadores.

El texto *MNPLEDNWYE*, al igual que el resto de la obra de Liddell en la *Etapa Lírica*, tiene como detonante la necesidad de ser «amada», hecho que podemos ver en los principales personajes de todas sus obras. Como límite dentro de un plano performativo del texto, la autora/intérprete llega a ofrecer su cuerpo al público: «¿por qué no?, follármelos a todos, cobrar el triple por la entrada y a cambio satisfacer todos sus deseos.» (2003c: 67). Esto nos recuerda a otros personajes que en su necesidad de ser amados acaban entregando su cuerpo a desconocidos, como Incubatriz en *Leda*, Blanquita en *Suicidio de amor por un difunto* o Soledad de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2002b-2006i). Es destacable también el hecho de que tras producirse esta declaración tan explícita en Nubila, se nos recuerde seguidamente que este monólogo va dirigido a un bebé, subvirtiendo el concepto de maternidad, otra de las constantes de Liddell.

El hecho de que sea por medio del teatro y no con otra manifestación artística que Angélica Liddell reaccione al *entorno* agresor, tiene su explicación en la parábola del trompetista. El trompetista no sabe hablar, por lo que no puede relacionarse con los otros, pero en el momento en que el padre roba una trompeta para él, éste encuentra una manera

de comunicarse, que además se produce en clave no figurativa, veraz como la música, pero en un lenguaje propio, metafórico. Hay que recordar que Angélica Liddell es autora y además principal interprete de sus obras. Ella misma se confronta con el público a través de su palabra poética, la relación es directa. De tal manera que el proceso de «amor» se culmina en la representación teatral en el que víctima (la actriz) y verdugo (la masa, el espectador, el entorno privado ampliado por la consagración artística) se identifican por medio de la «Pasión», *ceremonia de martirio* al que se somete la actriz desnudando su dolor más íntimo. Frente a la *Sociedad Cerrada* (Popper, 1981) que tiende a taponar los conflictos mediante la estrategia de la indiferencia, Angélica Liddell los expone una y otra vez hasta que su exceso insoportable conlleve la explosión que los destapone en dirección a la *Sociedad Abierta*.

2.4. La negación como perspectiva radical

Si el detonante de la obra es el rechazo amoroso, la construcción de la obra será el rechazo a todas las convenciones teatrales, una absoluta subversión de las *perspectivas preservadoras* del teatro.

MNPLEDNWYE funciona desde el prólogo, es decir, que su principal núcleo no es la obra de teatro llamada *Extinción*, sino la explicación que de ella se hace, es decir *La pasión anotada de Nubila Wahlheim*. El texto comienza negándose a sí mismo al tener necesidad de explicarse, no es suficiente con sí mismo. En «Llagas de nueve agujeros» dirá:

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... (2002f: 134)

Por ello, los parámetros teatrales son negados uno por uno creando una nueva formalización estética, una *actitud «egocéntrica»* del teatro.

La primera *negación radical* es la del teatro como fábula enmarcada en un espacio y un tiempo. Sobre ello reflexionará posteriormente la autora en una ponencia en un seminario organizado por la UNED en estos términos:

La definición de sufrimiento usurpa la definición del espacio y el tiempo. [...] Ni la acción ni la palabra necesitan ya el espacio y el tiempo. [...] La acción no se cuenta por horas, ni días, ni años, y el espacio no es un lugar. No existe una referencia a lo físico sino a lo moral, a lo ético. Lo más importante es el discurso acerca de las miserias del hombre, el compromiso con el sufrimiento humano, con la soledad, con la desorientación en un mundo en el que la destrucción no cesa en todas sus formas. (2005c: 67-68).

En el momento en el que el teatro se hace discurso, el *Yo Individual* queda en primer plano, por lo que se genera «una reafirmación feroz del individuo, que desembocará en la desaparición del personaje a favor de la voz del propio autor...» (2005c: 69). Esta actitud discursiva del *Yo Individual* que aparece por primera vez con *MNPLEDNWYE* será la tóni-

ca de las posteriores obras: «A partir de ahora ausencia total de personajes, lo asquerosamente confesional, solamente.» (2003c: 94) y «*LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* no permite el desarrollo psicológico de los personajes. Su expresividad es plana y directa, sin ambigüedad» (2003c: 57)

Como repercusión a la negación del espacio, el tiempo y el personaje, surge una cuarta: la del teatro como *ficcionalidad*. Siguiendo la tesis de «la definición de sufrimiento» como único marco posible del teatro, el uso del testimonio privado es su consecuencia:

Se experimenta el hambre de lo íntimo, la necesidad de una historia de la vida privada. La destrucción provoca que busquemos la máxima identidad como hombres únicos y no como 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. (2005c: 69).

Sin embargo, esta idea llevará consigo una serie de contradicciones latentes que formarán parte explícita del teatro posterior de Liddell. Una de ellas es la imposibilidad de hablar de «LO BUENO Y LO BELLO» (2003c:19), de la verdadera obra de arte construida por los espíritus nobles y la imaginación. «Apoyarse en el dolor para suplir la ausencia total de imaginación» (2003c: 33) escribirá Liddell para reafirmar su derrota. La siguiente contradicción vendrá como consecuencia de la negación del teatro como problemática colectiva: la inutilidad del arte. Esta negación del arte como generador de algún tipo de acción será la portadora de otra de la siguiente contradicción que la autora hace explícita en la obra: «¿Para qué diablos escribo?» (2003c: 23), algo que seguirá manifestándose de una manera u otra a partir de *MNPLEDNWYE*. Obviamente, toda esta *negación radical* de las convenciones teatrales tiene mucho de deuda con Samuel Beckett, pero mientras otros autores teatrales actuales se limitan a imitarlo en lo superficial –la *forma* condensada de sus diálogos–, Angélica asume sus parámetros filosóficos, la ruptura con el espacio/tiempo por el marco del sufrimiento como medida, y los supera haciéndolos propios al generar, dentro del mismo marco, un lenguaje del *exceso* que responde a sus propias inquietudes. En su primera obra narrativa en francés, en la que Samuel Beckett analiza la experiencia amorosa, el narrador omnisciente dirá: «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 del artículo.)

Si hemos visto la *perspectiva radical* que plantea la obra en lo formal, la misma suerte correrá la visión del arte como espejo de una problemática colectiva, una idea propia de una *perspectiva preservadora*. En *MNPLEDNWYE* se niega esta idea:

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).

Y es precisamente esto, el exceso de «egocentrismo» manifiesto, lo que supone a su vez la negación la negación de la *Etapa Lírica*. Si en aquella etapa Liddell ha explotado el

«dolor íntimo» del *YO Individual*, será con *MNPLEDNWE* al llevarlo al *exceso* absoluto, al final de la vía, lo que le obligará a cambiar el foco fuera de sí misma: «[...] es necesario hablar de *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*. / Es necesario insistir en *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM*. / Hasta que *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* me extinga.» (2003c: 469).

2.5. Ruptura con el «teatro clónico» (final de una etapa)

En la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos 2003 en Alicante, Guillermo Heras, padre del *teatro alternativo* en España, realizó una ponencia (Heras, 2003) titulada *En la Muerte de la Oveja Dolly: Réquiem por los Rescaldos de un Teatro Clónico*, en la que criticó abiertamente una forma de espectáculos «clónicos» que bajo la etiqueta de «alternativos» se dedicaban a imitar patrones ya gastados que él mismo acuñó en otro tiempo. Ese mismo desencanto e «institucionalización» de lo «alternativo» fue algo también que cayó sobre los hombros de Angélica Liddell y que ella misma plasmó en forma de autocrítica en *MNPLEDNWE* bajo la *estrategia del exceso* de acusación contra ella misma, víctima vapuleada por sí misma para tras el martirio final, resucitar:

Pertenezco a esa chusma que para llamar la atención ensucia los escenarios con huevos, pollos y mierda, mierda, toneladas de mierda, cuanta más mierda mejor, cuantas más pollas, más coños, más tetas y más culos mejor, sí, yo pertenezco a esa chusma, a esos artistas que sueñan con cagarse y mearse en el escenario y llenar de esperma los jodidos huevos Kinder y correrse en la boca del público y obligarles a follar unos con otros mientras el protagonista le corta los pezones a la actriz con un cuchillo mal afilado. (2003c: 29).

La crítica feroz a la mediocridad del teatro actual y lo que han sido sus preceptos hasta la fecha se hace reiterativa: «... todos escribimos *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* porque todas las obras mediocres se parecen, son de una semejanza pasmosa.» (2003c: 42). Su obra ha comenzado a pisar el límite de *vanguardia de convención – Sociedad Cerrada–* y se ha transformado en «palabras babas que a fuerza de repetirse han perdido el sentido» (2003c: 43), idea que plasma mediante la magnífica metáfora de «*LA OREJA DE VAN GOGH*» cortada día tras día hasta convertirse en «*LA OREJA FÁCIL/ LA OREJA TÓPICO/ LA OREJA MANOSEADA*» (2003c: 76). Su capacidad de expansión ha mermado, pero frente a ello, Liddell reacciona con Nubila aplicándose su misma medicina, el exceso, para virar el rumbo. Después de ella, el camino del «egocentrismo» de este primer *Teatro del Exceso* «clónico» no podía continuar. Y es llamativo que en el mismo párrafo en que la metáfora de la oreja de Van Gogh se manifiesta, el texto continúe en la dirección que en una segunda etapa será protagonista:

ME CORTO LA OREJA Y LA FRÍO EN LA SARTÉN COMO UN ALA DE POLLO/ DEBE EXISTIR UNA MONTAÑA DE OREJAS CORTADAS EN ALGÚN SITIO/ PODRÍAMOS ALIMENTAR CON ELLAS A LOS NIÑOS DEL TERCER MUNDO.

Así, a fuerza de negarse a sobremanera, Angélica Liddell consigue extinguir toda una *Etapa Lírica* centrada en el *Yo Individual* y su *entorno privado*: «es necesario hablar de

LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM. / Es necesario insistir en *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM.* / Hasta que *LA PASIÓN ANOTADA DE NUBILA WAHLHEIM* me extinga.» (2003c, 46)

3. LA ETAPA ÉPICA (2003-)

3.1. Mediación histórica: la consciencia global

El 11 de septiembre de 2001 dos aviones impactan contra el World Trade Center de New York. El segundo impacto es retransmitido en directo por la gran parte de las cadenas de televisión del mundo. Al día siguiente, en España el diario *El País* abre con el titular «El mundo en vilo a la espera de las represalias de Bush» (En Internet, 13). Precisamente serían estas represalias las que producirían la mayor reacción sociopolítica desde la II Guerra Mundial. Cinco días después del atentado, el Congreso de los EEUU daría plenos poderes a George W. Bush para «hacer la guerra» (En Internet, 14). El domingo 7 de octubre, tres semanas después, EEUU bombardea Afganistán (En Internet, 15). Al otro lado del mundo, la política neo-liberal de los noventa daría sus frutos un par de meses más tarde. El 19 de diciembre «Argentina declara el estado de sitio para frenar la violencia en las calles» (En Internet, 16) debido a las restricciones bancarias. Unos meses antes, el 3 de julio, Carlos Menem, el presidente que había abanderado la economía sudamericana de los noventa, es condenado a prisión preventiva por enriquecimiento ilícito (En Internet, 3). Ese mismo día 19 de diciembre, un gobierno provisional toma posesión de Afganistán bajo la protección de EEUU (En Internet, 16). Los conflictos en Oriente Próximo se recrudecen y EEUU proclama la cruzada contra un denominado «Eje del mal» (En Internet, 17). Las libertades ciudadanas se recortan en aras de la «seguridad nacional» y EEUU inaugura el campo de concentración de Guantánamo al que son trasladados supuestos terroristas vinculados a la organización Al-Qaeda sin ningún tipo de marco legal (En Internet, 18).

Con Argentina sumida en una crisis económica por los desbarajustes de la política de liberalización, Sudamérica comienza un viraje hacia la izquierda que tendría su inicio con la victoria, el 27 de Octubre de 2002, de Lula da Silva a la presidencia de Brasil con el Partido de los Trabajadores (En Internet, 19). En España, un mes y medio más tarde de la victoria de Lula, el gobierno del Partido Popular afrontaría su primera crisis. El 15 de noviembre un barco petrolífero es remolcado dejando «una gran mancha de fuel frente a Galicia» (En Internet, 20). Cinco días más tarde, el «Prestige» se hunde en alta mar con 60.000 toneladas de fuel (En Internet, 21). Un par de días antes, el Ministerio de Defensa español incluye «la inmigración ilegal masiva» entre las amenazas para la seguridad nacional dentro de la línea de políticas de seguridad internacional promovidas tras el 11S, (En Internet, 22).

El domingo 16 de marzo del 2003, los presidentes de EEUU, UK, Portugal y España – G. W. Bush, A. Blair, J. D. Barroso y J. M^a Aznar– se reúnen en las islas Azores bajo la denominación de «Gabinete Internacional de Guerra» (En Internet, 23). A pesar de que hacía un mes, el 15 de febrero, millones de personas habían respaldado en 600 ciudades del mundo la mayor manifestación de la era de la globalización contra la guerra de Irak (En Internet, 24), el 20 de marzo EEUU bombardea Bagdad con la excusa de paralizar un

armamento de «destrucción masiva» que, según los servicios secretos británicos y norteamericanos, esconde la dictadura de Sadam Hussein, dando inicio a una invasión que todavía en el 2006 seguirá copando las portadas de los periódicos por el número de muertos (En Internet, 25).

Cinco meses después del inicio de la guerra, se halla el cadáver de David Kelly, un científico inglés que había revelado a la BBC las mentiras de Blair sobre las armas de Irak (En Internet, 26). Ha comenzado el verano del 2003 y en España, el gobierno del Partido Popular reconoce que ha perdido el rastro de 23.700 toneladas de fuel soltadas por el barco Prestige (En Internet, 27). Unas semanas antes, *El País* abría su portada con otro «problema» en nuestras costas: «Diez inmigrantes mueren en otro naufragio en Fuerteventura / La muerte de 10 inmigrantes eleva a 25 las víctimas de pateras en dos noches en Canarias / Interceptados 120 'sin papeles' en Fuerteventura y Lanzarote y 17 en la costa de Granada» (En Internet, 28). Este titular viene acompañado de una foto de varios cadáveres sobre una playa. Tres meses más tarde, Angélica Liddell estrenaría *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2005a), «un grito de la autora contra la pobreza y la situación de los emigrantes en España» (En Internet, 29), su primer texto de la *Etapa Épica*.

Al año siguiente, las consecuencias de los frentes abiertos desencadenados tras el 11S, trajeron el terrorismo internacional a España y el 11 de marzo del 2003, unos asesinatos hicieron explosionar tres bombas en varios trenes de cercanías de Madrid causando 194 muertos y más de 1000 heridos (En Internet, 30). A los tres días, el PSOE derrotó al PP en las elecciones generales y José Luis Rodríguez Zapatero anunció la retirada inmediata de las tropas españolas de Irak (En Internet, 31). Ese año, Angélica Liddell escribiría *Y como no se pudo Blanca nieves* (2004c), «poema dramático en el que Angélica Liddell aproxima al público el tema apocalíptico de los niños soldado» (En Internet, 32). Luego vendrían diferentes acciones como *Broken Blossoms*, *Yo no soy bonita* (2005g) y *Confesión N° 3* (2005f) y el texto de *Mi relación con la comida* (2005b) —obra en la que se utilizaría la imagen de un restaurante de lujo para reflexionar sobre las diferencias del mundo globalizado «intentando resolver el desprestigio de la utopía y la reconstrucción ética.» (2006a)—. Por ella, recibirá el Premio SGAE 2004 al mejor texto teatral. A finales del 2005 estrenaría *El año de Ricardo* (2005c) y ya en el 2006 vendría su último montaje hasta la fecha, *Boxeo para células y planetas* (2006b), partiendo del miedo a la muerte de un personaje llamado Pascal Khan que decide realizar collages de periódicos en los que se muestra los contrastes sociales derivados del capitalismo global. Este uso del collage lo podemos rastrear hasta *Suicidio de amor por un difunto*, en el que Blanquita, el personaje principal, los compone con fotos de un hombre al que tomó por marido después de muerto y titulares de prensa, como un medio de perder el miedo a la muerte, al igual que Pascal Khan. Este mismo año reescribe una obra de 1999, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, inédita en publicación, pero que tras una copia facilitada por la autora (2006i), diremos que se trata de una obra completamente nueva, que aunque rescata personajes y anécdotas similares a la versión de 1999, se sustenta en cimientos distintos. Con ella, al igual que con *Boxeo para células y planetas*, podemos afirmar que Angélica Liddell habría alcanzado su madurez artística coincidiendo con sus cuarenta años, fusionando las obsesiones individuales que habían marcado su primera etapa, con los problemas urgentes a los que se enfrenta el *entorno global*.

3.2. Mediación psicosocial: el Yo Transindividual

Si en la *Etapá Lírica* Angélica Liddell se había marginado del *entorno global* ante la imposibilidad de una perspectiva de acción, en esta segunda etapa la *mediación histórica* será la principal causa de reacción en sus textos, encontrando así la salida al callejón del «egocentrismo», venido tras Nubila. Sus *agones* cobrarán amplitud. Del *Yo Individual* pasa a privilegiar el *Yo Transindividual* que no llegará a ser un *Yo Colectivo*, ya que Liddell no tratará de ser portavoz de grupo o ideología alguna, sino de hacerse eco del *otro lejano*, de los que padecen injusticia, pero desde su propia consciencia por medio del personaje *Angélica Liddell*, por lo que su individualidad seguirá manifestándose con igual fuerza que en la *Etapá Lírica*. En lo referente al *entorno*, de la confrontación con lo privado pasará a la dialéctica que plantea en el ciudadano del *primer mundo* la injusticia practicada por el *entorno global*, manteniendo el mismo nivel de lo «terrible» en su indiferencia. Si en la *Etapá Lírica* vemos individuos marginados diseccionando su mundo privado, ahora los personajes de sus fábulas estarán integrados en la globalización capitalista, paso que se produce en su obra al permitirse, debido a la *tensión* generada por las nuevas perspectivas históricas, una voluntad de acción frente a esta. En *Mi relación con la comida* afirmará: «Hoy en día, la miseria es el gran genocidio consentido» (2005b: 26). Esta *tensión* seguirá planteándose desde el monólogo discursivo personal, en el que Angélica Liddell tomará la voz de ese *Yo Transindividual* para dirigirse a la masa indiferente del *entorno global*, consiguiendo así «encauzar toda esa pasión» de la que había hablado insistentemente en su obra de transición *MNPLEDNWYE* hacia algo por encima de su individualidad.

3.3. La mediación estética: teatro urgente y contradicción mesiánica

Los acontecimientos históricos que en el corto periodo de tres años sacuden al mundo, hace que Angélica Liddell comience a generar respuestas. En un periodo más bien pequeño se gesta una obra como *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2005a), pieza corta en la que la *formalización estética* alcanzada con Nubila o *El tríptico de la afluencia* retrocede en aras de una estructura de discurso directo en el que prima el contexto del momento sobre la elaboración poética y la polisemia, aunque manteniendo los mismos preceptos de *Tragedia* del pasado con los *agones* nuevos. Igual sucede con su siguiente obra, *Y como no se pudo Blanca nieves*, estrenada en un momento en que la Guerra de Irak pasaba por su periodo de mayor virulencia.

Si ya en Nubila había tomado la opción de la «ausencia total de personajes, lo asquerosamente confesional solamente» (2003c: 94), ese «confesional» en esta segunda etapa pasa a ser lo *testimonial*, un testimonio contado desde la *estrategia* del *teatro del exceso*, que ya, sumamente depurada con los años, cobra grado sumo al servirse de un contexto de actualidad histórica y su consecuente relación de indiferencia por parte de la masa, ayudada por la información mediática:

Quando propones una obra, la realidad se duplica: por una parte está la realidad del espectador, y por otra la de aquello que estás contando. Ese conflicto de realidades es fundamental para entenderse uno mismo y para entender el mundo. Lo que ocurre es que la gente no se relaciona con

el mundo y con los acontecimientos que le rodean a través del arte, sino a través de la información. El arte está para proporcionar conocimiento. Esa diferencia entre la información y el conocimiento está convirtiendo nuestra sociedad en una sociedad absolutamente idiotizada, sin ningún crecimiento ni moral ni ético. (2005e: 322)

Si la *información* no permite la confrontación, el teatro en Liddell se servirá de los mismos acontecimientos para, al llevarlos al terreno de lo poético con los *juegos rituales del exceso*, llevar al espectador a una saturación que rompa su indiferencia: «es necesario amenazar la existencia de los hombres para que los hombres tengan ganas de vivir» (2003c: 55). Si el enemigo a batir ha cambiado de una etapa a otra, lo que no ha cambiado es su causa: luchar contra la indiferencia de la masa social. «La apoteosis de la burguesía consiste en no reconocer la melancolía en el resto de los hombres [...] Lo que pudre la sociedad es que nadie se avergüenza de sí mismo» (2005a: 339).

Sin embargo, toda esta voluntad de acción cobra una tensión adicional ante la contradicción de la inutilidad del arte, algo de lo que esta etapa heredaré de Nubila:

La creación jamás evita el exterminio de los hombres a manos de otros hombres. [...] ¿Qué sentido tiene la creación? La primera obra creada debería haber acabado con siglos de dolor. [...] Atticus Finch repite su discurso, Eduardo II repite su discurso, María Estuardo repite su discurso, Nora repite su discurso, Hamlet repite una y otra vez su discurso, y los hombres se cagan una y otra vez en la creación y después se exterminan los unos a los otros. (2003c: 82-83).

Y esta contradicción no será obviada en ningún modo, sino que añadirá aún más fuerza a los *juegos rituales del exceso* a los que se somete al espectador. La contradicción cobrará sentido de adición en la *estrategia* para quebrar la indiferencia del espectador. «¿Cómo escapar de la demagogia y de la estúpida responsabilidad mesiánica del escritor?» (2005a: 349) se preguntará el propio personaje de «Angélica» en su primera obra de esta etapa. *Estrategia* y sinceridad tendrán estas obras de Liddell. «El silencio o el acto» (2003c: 83), así lo plantea Nubila. Pero esta idea de *negación radical* no será posible a la sensibilidad de la autora ante los nuevos conflictos que plantea el *entorno global*: «Si la angustia frunciera todos los orificios de mi cuerpo. Siendo yo una cosa cerrada, cosida, sellada, el pensamiento alcanzaría la máxima importancia. Si mi cuerpo no intercambiara nada con el exterior...» (2003c: 82). Pero esta petición biológica tendrá en su imposibilidad la respuesta que la obra artística de Angélica Liddell significa. Por ello, la contradicción de la inutilidad del arte permanecerá, pero también los objetivos hacia el espectador:

... nuestro deber es buscar nuevas formas para la tragedia, porque la tragedia es el máximo baluarte de la individualidad humana, contra apetencias estatales y masas indiferenciadas, la tragedia es el único medio de reafirmar al individuo, la única manera de oponerse a los horrores anónimos y colectivos, al horror del exterminio. (2002c: 134).

3.3. Una perspectiva radical en continua expansión

Como hemos visto, a partir del 2002 el teatro de Angélica Liddell cobra interés principal en dar testimonio de los sucesos históricos. Nos encontramos ante una *Etapa Épica*

cuyas obras se desarrollan entre la injusticia que produce el *entorno global* y el testimonio prestado a ese *Yo Transindividual*. El cambio de la *Etapas Lírica* a la *Etapas Épica* tiene sus causas marcadas. Por un lado, la *reacción* a un primer *Teatro del Exceso* (Marquerie, García, Lera) con parámetros centrados en lo privado, ya caducos, devenidos en «teatro clónico» y que Angélica Liddell ya habría agotado con *MNPLEDNWEY*. Por otro lado, la tremenda *mediación histórica* que le genera una *reacción* de la que no puede eludir y que, a día de hoy, continúa en expansión. Sin embargo, en el paso de la *Etapas Lírica* a la *Etapas Épica* hay un eslabón de continuidad que no es otro que los hallazgos encontrados en *MNPLEDNWEY*, su obra paradigmática. Si la formalización estética de la *Etapas Lírica* se había planteado mediante *personajes*, será ya en el principio de la *Etapas Épica* cuando estos sean sustituidos por el *monólogo discursivo personal* heredero de Nubila, siendo Angélica Liddell, en persona explícita, la protagonista.

Otro rasgo importante que caracterizó el primer *Teatro del Exceso*, como fue la *marginación del entorno*, también será suplantado tras Nubila hacia una *estrategia de acción* frente al *entorno global*.

En el 2006 da un paso más en su teatro con las obras ya mencionadas *Boxeo para células y planetas* y *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Si en *Boxeo...* la autora fusiona por primera vez los temas de la *Etapas Lírica* con los de la *Etapas Épica* –miedo a la muerte, maternidad, relaciones familiares subvertidas con injusticia global, indiferencia social, crítica a la información mediática, contextualización histórica –, en *Perro muerto...* volverá al uso de personajes. Aunque con un claro desarrollo discursivo, estos personajes plantearán una complejidad psicológica que a diferencia de los de la *Etapas Lírica*, no será producida por agresiones del *entorno privado* sino por el global de una sociedad «República» que a fuerza de cumplir sus ideales ha destruido al ser humano, privilegiando los valores democráticos capitalistas a la propia vida humana: «LÁZARO.- Escuchadme, niños, escuchadme [...] República pero conquista. República pero invasión. Libertad y guerra. Lo que nos ha hecho fuertes. Fuertes y seguros.» (2006i: 9). En ella de nuevo se retoma la *marginación* como única manera posible de convivir ante tanto dolor:

SOLEDAD.- Hacemos una cosa. Deja el gas abierto y la ventana entreabierta. Y luego nos dormimos. Lo echaremos a suertes. A ver qué pasa mañana. Si nos despertamos tendremos que ser más fuertes. Mucho más fuertes. Y ya no nos saldremos nunca. Nunca. No nos volverán a humillar nunca. (2006i: 42).

Visto este nuevo trabajo, habrá que esperar un tiempo para confirmar que con esta obra se abre una nueva etapa en la obra dramática de Angélica Liddell, que tendría como nexo *Boxeo para células y planetas*.

Queda demostrado que Angélica Liddell ha sabido mantener una *perspectiva radical* a través de 13 años de trayectoria y que en ningún momento ha sido cortada. Incluso frente a la *consagración*, ha sabido reaccionar hallando nuevos puntos de partida ajenos a los que la habían consagrado. *Mi relación con la comida* es el texto más significativo de esto. La continua búsqueda de contradicciones temáticas, parateatrales y estructurales a las que Angélica Liddell somete su literatura dramática, ha generado tal apabullante *tensión*, que hace de su creación una obra teatral de resonancia infinita.

ANEXO: ENTREVISTA CON ANGÉLICA LIDDELL (25-27 de octubre del 2006)

J.- *En tus espectáculos das prioridad a la relación directa con el público frente a la «representación» de la historia, los personajes... Naciste en Figueres, como el creador de la performance, Salvador Dalí. ¿Es casualidad o una influencia geográfica?*

A.- La casualidad de ser hija de un militar. Carezco de sentimiento de territorio o de nación, empezando por el lugar de nacimiento o mi propio cuerpo. No tengo apego por el origen. Como mucho tengo las costumbres propias de una cultura común. De eso te das cuenta cuando viajas. Pero lo importante no es el origen, sino el punto final. El lugar donde vas a morir. Además, Dalí no me gusta.

J.- *En vuestro último espectáculo, Boxeo para células y planetas, Pascal Kahn queda absolutamente paralizado al imaginarse a sí mismo no existiendo. La obsesión con la muerte es una constante desde tus primeras obras. Antes de tu venida a Madrid para estudiar Psicología y Arte Dramático, viviste entre militares. ¿Ha tenido esto algo que ver?*

A.- Creo que la conciencia de mortalidad no puede reducirse a lo biográfico ni a las experiencias vividas. Sería muy simple. Tiene más que ver, aunque parezca desproporcionado, con la herencia genética de la angustia del primer hombre, con las preguntas fundamentales del ser humano.

J.- *Empezaste a escribir porque te encantaban las teleseries. Tu teatro no ha podido ser más opuesto. ¿Podríamos aplicarte el dicho tradicional de que «no hay nada peor que un converso»?*

A.- Imagínate, estudié en un colegio de monjas.

J.- *En 1992 Marco Antonio de la Parra comienza un taller de dramaturgia en la calle Londres de Madrid, al que asistís entre otros José Ramón Fernández, Juan Mayorga y tú. ¿En que medida ha influido en tu carrera aquel taller con De la Parra?*

A.- Dio origen a mi primera publicación: *Leda*. Una obra que detesto. Después estuve casi diez años escribiendo, pero sin publicar.

J.- *Al contrario que tus coetáneos, desde pronto te decantaste por un teatro marcadamente poético. ¿Estás de acuerdo en que el teatro debe ser territorio de poetas?*

A.- Lo poético es poner al lenguaje en una situación de crisis ética y estética. Esta crisis hace visible lo invisible, es decir, se produce una revelación. Esa es una de las misiones del teatro. Si es que el teatro ha de tener una misión.

J.- *¿Es el dolor el principal detonante para la expresión artística de Angélica Liddell?*

A.- A la hora de escribir me planteo dos cosas fundamentales. Primero, qué parte del ser humano quiero revelar, y segundo qué parte de mi dolor, de mi angustia, quiero aportar a esa revelación.

J.- *Tus personajes viven en un continuo miedo al entorno que les rodea, un miedo que les hace reaccionar en directa confrontación, como en Mi relación con la comida o mar-*

ginándose del entorno como en Soledad y Octavio en Perro muerto en tintorería. ¿Qué miedos recorren tu obra?

A.- El miedo a la muerte reúne el resto de los miedos. Ya sabes, según Unamuno la esencia del hombre es el esfuerzo que el hombre realiza para seguir siendo hombre, es decir, para no morir. Según esto todas las acciones del hombre estarían destinadas a la supervivencia, a no-morir. Sí, creo que mis personajes se esfuerzan por perseverar «en su ser», por no-morir. Aunque a veces ese no-morir les lleve hacia la autodestrucción.

J.- *En tus obras, el estamento familiar es continuamente trasgredido. En el texto presentación del Tríptico de la aflicción escribes: «Hemos elegido la familia como territorio de la aflicción. Porque en la familia amamos pero también estamos obligados a amar.» ¿Cómo ves esta cruzada que se ha producido en España a favor de la «familia» tradicional?*

A.- Es terrible que estos grupos se apropien de la moral, y que esgriman esa misma superioridad moral y apelen a la libertad de expresión para condenar los derechos civiles. Utilizan el «amor» como instrumento de dominación civil. ¡Hipócritas!

J.- *En Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción –I Premio Casa de América de Dramaturgia Innovadora–, convergen todos tus temas anteriores pero despojados de sus máscaras, casi como una confesión. ¿Qué te llevó a escribir este monólogo y posteriormente presentarlo a un concurso? ¿Por qué aun no lo has estrenado?*

A.- He presentado las obras a los concursos para ganarme la vida, es decir, para pagar el alquiler. Con respecto a la segunda pregunta, hay veces que me gusta comportarme estrictamente como dramaturga, LPADNW es uno de esos casos.

J.- *En una primera etapa, tus textos han girado en torno al dolor del Yo Individual frente a su entorno cercano, pero a partir del 2002, y creo que Nubila fue el punto y aparte, tu palabra ha expandido su atención hacia un yo colectivo mutilado por un sistema injusto e indiferente. Tu entorno se amplía en obras como Y los peces salieron a combatir contra los hombres o Y como no se pudo: Blancanieves. ¿Podríamos decir que has puesto tu teatro al servicio del dolor de los otros? ¿Teatro social? ¿A que se ha debido este cambio?*

A.- Fue una transición inevitable, en el sentido de que me resultaba imposible, absolutamente imposible, escribir acerca de otra cosa. Era un «dolor-humanidad» que se me imponía de una manera atroz.

J.- *De tu obra se desprende una contradicción entre desesperanza y acción. ¿Has renunciado a toda fe en el ser humano, o en realidad forma parte de una estrategia «trágica» de lo terrible, la «medicina» como elemento purificador?*

A.- Cuando deseas mantener un reto ético asociado a lo estético, a la creación, las contradicciones son innumerables e insalvables, empezando por la dicotomía «literatura o acción». Auden decía que ninguna palabra está a la altura del sufrimiento humano. Es un camino sembrado de incertidumbres y sobre todo de impotencia. ¿Fe en el ser humano? Creo que existe algo en el hombre que garantiza la catástrofe. De cualquier modo, prefiero mantener una actitud ética cargada de contradicciones que mirar hacia otro lado. Trivializar o relativizar el sufrimiento humano es una forma de totalitarismo.

J.- *En una entrevista dentro del libro Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell de Óscar Cornago, afirman: «Hemos hecho el trabajo sucio, nos han vapuleado, para que ahora lleguen los rompedores institucionales y gracias a un buen nivel de producción y a unos medios favorables se aprovechen sin problemas de todo ese riesgo que las pequeñas compañías hemos asumido trabajando en medio de una precariedad indecente.» ¿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 obsceno 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 élites y la base. El clasismo cultural. El respeto hacia las élites, 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.

J.- *Retomando lo que ha sido el último trabajo de ATRA BILIS, ¿cómo fue el proceso de creación de Boxeo para células y planetas? ¿Qué vino primero ¿el texto que tú narras o las acciones de Pascal Khan? ¿De dónde te surgió la idea de unir «células y planetas» del periódico? ¿Las acciones de Pascal Khan surgieron por medio de improvisaciones o son trabajo de mesa?*

A.- Primero fue el cuento, casi siempre es primero el cuento. Y siempre es primero un *story board* previo. Dibujo las acciones. Naturalmente cuando empiezo los ensayos se improvisa con ese material de mesa. ¿Utilizar el periódico? Quería trabajar con lo precario y transformar la información en conocimiento.

J.- *En el «Festival Invertebrados 06», Boxeo para células y planetas dio la impresión, sobre todo en tus intervenciones, de no tener un texto fijo sino de ser una improvisación con algunas directrices apuntadas en tus cartulinas. ¿Estaba fijado?*

A.- Sí, claro, hay un guión a seguir, pero me dejo llevar, se me ocurren cosas sobre la marcha.

J.- *¿Existirá un texto de Boxeo... que recoja el espectáculo con la descripción de las acciones incluidas o sólo quedará el cuento?*

A.- De momento solo quedará el cuento. No me gusta describir las acciones.

J.- *Y por último, con Beckett encima de la mesa, te pregunto, ¿hay algo que hacer?*

A.- Bueno, Beckett estaba obsesionado con el ano. Decía que el ano es el final de la boca. Decía también que el último aliento se expulsa por ese orificio. Malone desea que a la hora de morir, la enfermera le ponga un tapón en el culo. En fin, tal vez haya que seguir defecando, eso será señal de que todavía estamos vivos. O seguir amando a Beckett, con el que no se puede evitar tener sueños eróticos. Pura tanatofilia.

OBRAS DE ANGÉLICA LIDDELL

- (1989), *Greta quiere suicidarse*. Premio VIII Certámenes literarios nacionales «Ciudad de Alcorcón». Texto inédito. Estrenada el 4 de julio de 1993.
- (1990), *La condesa y la importancia de las matemáticas*. Texto inédito. No estrenada.
- (1991), *El jardín de las mandrágoras*. Texto inédito. Estrenada el 27/05/93 en la Sala Ensayo 100 (Madrid). Dir. Angélica Liddell. Cía Atra Bilis. Interpretes: Angélica González, Carmen Quintana, Carlos Arturo Bolívar, Antonio Varona, Blanca Nicolás. 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. Estrenado el 25/04/96 en la Sala Ensayo 100 (Madrid). Dir. Fernando Incera.
- (1993), *Leda*. Madrid: Ministerio de Cultura / Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Colección Nuevo Teatro Español. Estrenado 04/06/96.
- (1994), *El amor no se atreve a decir su nombre*. Becada por la Comunidad Autónoma de Madrid. Texto inédito. No estrenado.
- (1995), *En el suspiro*. Narrativa. Texto inédito.
- (1996), *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas*. En www.fundaciromea.org/cas/bancdetextos.html. Estrenada el 10/05/02. Dir. Mateo Feijóo.
- (1997a), *Menos muertos*. Texto inédito. No estrenado.
- (1997b), *Frankenstein*. Texto inédito. Estrenado el 8/01/98 en la Sala Cuarta Pared (Madrid). Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Interpretes: 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.
- (1998a), *Ramargo y recordada y la voluntad de los insectos*. Texto inédito. No estrenado.
- (1998b), *El lucernario embozado*. Narrativa. Texto inédito.
- (1999a), *Camisones para morir*. Narrativa. Premio X certamen de Relatos «Imágenes de Mujer» del Ayuntamiento de León. Publicado en *Certamen de relatos breves «Imágenes de mujer»*, Ayuntamiento de León.
- (1999b), *Agua y limonada en el Madison Square Garden*. Texto inédito. No estrenado.
- (2001a), *El matrimonio Palavrakis –Tríptico de la Aflicción–*. Escrito en el 2000. Madrid: *Revista El Pateo* nº7; Madrid: *Revista Acotaciones* nº12, 2004, 67-99. y en la web: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/autora/aliddell.htm> Estrenado el 22/02/01 en la Sala Pradillo (Madrid) dentro del Festival Escena Contemporánea de Madrid. Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Interpretes: Angélica González y Gumersindo Puche. Voz en off: Concha Guerreño. 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 (Gijón).

- (2001b), *Haemorrois*. Madrid: *Revista Ofelia* nº 5. Estrenado 20/09/02 en la Sala Pradillo (Madrid). Dir. Óscar G. Villegas. Cía. El Armadillo.
- (2001c), *Haemorrois hasta el polo Norte o Survivor killer. Cabaret*. Madrid: *Revista Ofelia* nº 5. No estrenado.
- (2002a), *Suicidio de amor por un difunto desconocido*. Escrita en 1996. Lisboa: Tema & Teatro da Trindade. Lectura Dramatizada el 8/11/99 en la sede de la SGAE (Madrid). Dir. Ernesto Caballero. V Ciclo de lecturas de la SGAE.
- (2002b), *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Versión de 1999. Banco de Textos del Romea, 2002, <http://www.fundaciromea.org/index.html>. No estrenado.
- (2002c), *Los deseos de Amherst*. Poesía. Texto inédito.
- (2002d), *Vomitario del santo*. Poesía. Texto inédito.
- (2002f), «Llaga de nueve agujeros», en *Primer Acto*, nº295, 132-137.
- (2003a), *Dolorosa*. Escrito en 1993. Lisboa: Edições Fluviais. Estrenado el 3/01/94 en la Sala Mirador (Madrid) dentro de la VI Muestra Alternativa de Madrid. Dir. Angélica Liddell. Cía Atra Bilis. Interpretes: Angélica González y Carlos Arturo Bolívar. Producción: Atra Bilis Teatro. Participa en el II Festival Internacional de Teatro de Barranquilla, Universidad de Antioquia, Casa de Teatro de Medellín, (Colombia).
- (2003b), *La Falsa Suicida*. Escrito en 1998. Brasil: *Revista Etcétera* nº 11; Portugal: Ediciones do Buraco, 2005. Estrenado el 7/01/00 en la Sala Cuarta Pared (Madrid). Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Interpretes: 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*. Escrito en 2002. Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América, Madrid: *Teatro Americano Actual*, Casa de América, 13-123. No estrenado.
- (2003d) *Lesiones incompatibles con la vida – Tríptico de la Aflicción –*. Escrito en 2002. Lisboa: Edições do Buraco, Dep. Literario da Sociedade Guilherme Cossoul; en *Textos para acciones: Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita*, Valencia: *Revista Acotaciones en la Caja Negra*, nº 12, Marzo, 2006. Estrenado el 15/02/03 en La Casa Encendida – Festival Escena Contemporánea de Madrid, Ciclo perfil: Angélica Liddell–. Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Programada en Fundación Guilherme Cossoul de Lisboa (Portugal) y el Ciclo de Teatro español contemporáneo de Bremen. (Alemania).
- (2003e), *Y tu mejor sangría*. Texto inédito. Estrenado en el 2003 en la Sala Pradillo (Madrid). Interpretes: Angélica Liddell y Gumersindo Puche.
- (2003f), «El teatro actual está lleno de pacatería», entrevista por Itziar de Francisco en España: *El Cultural, El Mundo*, 16 de enero. También disponible en la web: <http://www.teatroenmiami.net/2003/enero/3/evew-liddell.htm>
- (2003g) *El mono que aprieta los testículos de Pasolini*, en *Primer Acto* 300, 104-108.
- (2004a), *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno – Tríptico de la Aflicción –*. Escrito en 2001. Madrid: *Revista Acotaciones* nº 12, 101-132. Estrenado el 19/09/02 en la Sala Pradillo (Madrid). Dir. Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Interpretes: Gumersindo Puche, Angélica González y Leonardo Fuentes. Intérpretes video: Elisa Sanz, Jesús Barranco, Álvaro Alcalde, Mateo Feijó, Pilar Blasco. Foto de Simón: Natxo Laborda. Escenografía: Angélica González. Vestuario: Gabriela Hilario. Iluminación: Óscar Villegas. Banda sonora: José Carreiro. Edición video: Salva Martínez. Producción: Atra Bilis Teatro.
- (2004b) *Hysterica passio – Tríptico de la Aflicción –*. Escrito en 2002. Madrid: *Revista Acotaciones* nº 12, 133-170; Cuba: Editorial Alarcos, 2005. Estrenado el 22/02/03 en la Sala Pradillo, Madrid. Dir: Angélica Liddell. Cía Atra Bilis. Interpretes: 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 podría... Blancanieves*. Madrid: Revista *La Ruta del Sentido –Miedo–* nº8; Madrid: Periódico *Diagonal* nº 5, 2005; en O. Cornago, *Políticas de la palabra*, España: Fundamentos, 357-369. Estrenado el 15/01/05 en la Sala La Fundición, Bilbao. Dir: Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Interpretes: Gumersindo Puche, Angélica Liddell y colaboradores especiales: Virtudes Estevan, 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 Vizuete. Producción: Iaquinandi 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 Sebastian), Sala Cuarta Pared (Madrid), Palacio de Revillagigedo (Gijón) y en la Muestra de Autores contemporáneos de Alicante 2005.
- (2004d), *La cocina de Sócrates*, en *Indisciplinas: artes y políticas del cuerpo*, Universidad Complutense de Madrid.
- (2004e), *Enero*. Madrid: Revista *La Ruta del Sentido*, nº 8, *Miedo*; Madrid: Periódico *Diagonal*, nº 5, 2005, 8. También disponible en www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs05/30diagonal5_web.pdf
- (2005a), *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Escrito en 2003. Madrid: Revista *El Pateo* nº 20; O. Cornago (ed.), Madrid: *Políticas de la palabra*. Fundamentos, 331-356; en *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, Madrid: UNED Ediciones, 2006, pp. 111-130. Estrenado el 31/10/03 en el Teatro Rigoberta Menchú, Leganés-Madrid. Festival Teatro Madrid Sur. Dir: Angélica Liddell. Cía Atra Bilis. Interpretes: 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 Vizuete. Producción: Iaquinandi S.L. Programada en el Teatro Nuria Espert, de 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).
- (2005b), *Mi relación con la comida*. Escrito en 2004. Premio SGAE de teatro 2004. Madrid: SGAE. Estrenado el 30/03/06 en El Canto de la Cabra Teatro (Madrid). Realización: Fernando Renjifo, Alberto Nuñez y Marta Azparren. Cía. La República. Voz: Alberto Nuñez. Fotografías: Marta Azparren. Montaje: Francisco Slade. Producción: La República.
- (2005c), *El año de Ricardo*. Texto inédito. Estrenado el 15/12/05 en el Teatro de los Manantiales, Valencia. Dir: Angélica Liddell. Cía Atra Bilis. Interpretes: Gumersindo Puche y Angélica Liddell. Diseño de iluminación: Carlos Marquerie. Realización Jabalí: Taxidermia Navahermosa. Banda sonora: José Carreiro. Fotografía: Jaime Ortín. Técnico: Eduardo Vizuete. Producción: Iaquinandi S.L. Participa en Escena Contemporánea 2007 (Madrid). Programada en el Teatro de la Fundición (Bilbao).
- (2005d), «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-Uned, 67-75.
- (2005e), «La voz de los autores» en O. Cornago (ed.), *políticas de la palabra*, Madrid: Fundamentos, 317-329.
- (2005f), *Confesión Nº 3 (Acción)*. Texto inédito. Estrenado el 13/04/05 en el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).
- (2005g), *Broken Blossoms en Textos para acciones: Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita*, Valencia: revista *Acotaciones en la Caja Negra*, nº 12, Marzo, 2006. Estrenado el 9/09/04 en la Casa de América (Madrid). Dir: Angélica Liddell. Interpretes: Angélica Liddell y Gumersindo Puche. Cía. Atra Bilis.
- (2006a), *Boxeo para células y planetas*. Texto inédito. Estrenado el 01/04/06 en el MUSAC (León). Dir: Angélica Liddell. Cía. Atra Bilis. Interpretes: Angélica Liddell, Gumersindo Puche. Interpretes 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. Participa en Festival Invertebrados de la Casa de América (Madrid), Festival Panorama de Olot (Girona), Ciclo Cárnicos (Barcelona).
- (2006b), Programa de mano de *Mi relación con la comida* por la Cía. La República.
- (2006c), *La Peste del caballo*. Madrid: Periódico *Diagonal* nº26, Marzo. También disponible en www.diagonalperiodico.net/article389.html?var_recherche=enero+angelica+liddell
- (2006d), «Yo no soy bonita» en *Textos para acciones: Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita*, Valencia: revista *Acotaciones en la Caja Negra*, nº 12, Marzo.
- (2006e), «La indignación hace versos» en *La crisis estética en tiempos de catástrofe*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- (2006f), *Y si nada les puede conmovir?* en *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, Madrid: UNED, 110-111.
- (2006g), *Un tiempo para la diferencia*, en Valencia: Revista *Acotaciones en la Caja Negra*, nº12.
- (2006h), *La taza de Wittgenstein* en Barcelona: Revista *Pausa*. Sala Beckett.
- (2006i), *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. En imprenta para la Col. «Textos Teatro» nº 9 de la Revista *Teatro* (Segunda Época), Ateneo de Madrid-Universidad de Alcalá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECK, J. (2004) [1972], *The Life of the Theatre*. New York: Limelight Editions.
- BECKETT, S. (1970), *Premier amour*. Paris: Les Éditions de minuit.
- BERENGUER, A (1977), *L'exil et la cérémonie. Le premier théâtre d'Arrabal*. Francia : Union Générale d'Éditions.
- (2002), «Las vanguardias en el teatro occidental contemporáneo» en *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Universidad de Málaga, 9-31.
- (2004a), «El lenguaje literario en la Edad Contemporánea.», en Fco. Ernesto Puertas Moya, Ricardo Mora de Frutos y José Luis Pérez Pastor (Eds.), *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*. Logroño: Universidad de La Rioja, 71-93.
- (2004b), «Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿De qué se venga Don Mendo?» en Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.) *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*. Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca, 57-98.
- (2007), «Motivos y Estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» en *Teatro: Revista de Investigación Escénica* nº21. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- CABAL, F. (1996), «Epílogo» a E. Centeno, *La escena española actual (crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid: SGAE, 427-431.
- FULLAT, O. (2002), *El siglo postmoderno (1900-2001)*, Barcelona: Crítica.
- HEREDIA, M. F. (2003). «La poética de Daniel Veronese: metáfora dramática de un mundo devenido animal» en D. Veronese, *Del maravilloso mundo de los animales: corderos*. Buenos Aires: Corregidor, 13-22.
- 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, 23-29.
- MARQUERIE, C. (2005), *El rey de los animales es idiota* en O. Cornago (ed.), Madrid: *Políticas de la palabra*. Fundamentos, 143-191.
- MEDINA, M. (2003), *Veinticinco años de Teatro Español (1973-2000)*, Madrid: Fundamentos.
- PARRA, M. de la (1993), *Para un joven dramaturgo*, Madrid: CNTE.
- POPPER, K. R. (1981) [1945], *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Paidós.
- SANTOLARIA SOLANO, Cristina (1999). *Anuario Teatral 1997*. Madrid: Centro de documentación teatral, España.

- 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, 87-103.
- (2006), «El Teatro Español Actual», Seminario impartido en la Universidad de Alcalá de Henares en febrero.
- SIRERA, R. (1994), «Teatro español: 1978-1992» en *Diablotexto* nº1. Valencia: Universitat de Valencia, 41-50.

En Internet

- LIDDELL, A. «Ingenuidad tenebrosa» [en línea], entrevista por Javier Vallejo en España: *El País de las Tentaciones* 279. <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell/autora/escritos/entre1.htm>, [Consulta: 28 de octubre 2006]
- OCAÑA, J.C. «La transición política. La Constitución de 1978 y el Estado de las Autonomías.» [en línea], HistoriasigloXX.org. <http://www.historiasiglo20.org/HE/16b.htm>, [Consulta: 28 de octubre 2006]
- Wikipedia. «Carlos Menem» [en línea], *Wikipedia, la enciclopedia libre*, http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Menem [Consulta: 28 de octubre 2006]
- Wikipedia.. «George H. W. Bush» [en línea], *Wikipedia, la enciclopedia libre*, http://es.wikipedia.org/wiki/George_H._W._Bush [Consulta: 28 de octubre 2006]
- Archivo Virtual de las Artes Escénicas. «Artista: Angélica Liddell (España)» [en línea], *Archivo Virtual de las Artes Escénicas*, <http://www.elpais.es/archivo/hemeroteca.html?cals=0&day=10&month=11&year=1989> [Consulta: 28 de octubre 2006]
- Wikipedia. «Bill Clinton» [en línea], *Wikipedia, la enciclopedia libre*, http://es.wikipedia.org/wiki/Bill_Clinton [Consulta: 28 de octubre 2006]
- CDN, «Historia» [en línea], *Centro Dramático Nacional*, <http://cdn.mcu.es/tvi.php?leng=es> [Consulta: 28 de octubre 2006]
- RTA, «Madrid: Salas» [en línea], *Red de Teatros Alternativos*, <http://www.redteatrosalternativos.com/red/> [Consulta: 28 de octubre 2006]
- LIDDELL, A. «Información sobre el TRÍPTICO DE LA AFLICCIÓN» [en línea], *ars theatra contemporánea—STICHOMYTHIA— Monografías de autores españoles contemporáneos* <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/matrimonio/triptico.htm> [Consulta: 28 de octubre 2006]
- «Sociedad» [en línea], *ars theatra contemporánea—STICHOMYTHIA— Monografías de autores españoles contemporáneos* <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/westasphixia/programa/programa.htm> [Consulta: 28 de octubre 2006]
- GARCÍA, R. «Autor: Rodrigo García» [en línea], *Muestra de Teatro español de autores contemporáneos*, <http://www.muestrateatro.com/autores/a0047.html> [Consulta: 28 de octubre 2006]
- Escena Contemporánea. «Ciclo perfil: Angélica Liddell» [en línea], *Escena Contemporánea 2002*, <http://www.escenacontemporanea.com/2003/programacion/ciclos.htm> [Consulta: 28 de octubre 2006]
- GONZÁLEZ, E. «El mundo en vilo a la espera de las represalias de Bush» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 12/09/01, http://www.elpais.es/articulo/internacional/mundo/vilo/espera/represalias/Bush/elpepiint/20010912elpepiint_1/Tes/ [Consulta: 28 de octubre 2006]
- «El Congreso de EE UU da a Bush plenos poderes para hacer la guerra» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 15/09/01, http://www.elpais.es/articulo/internacional/Congreso/EE/UU/da/Bush/plenos/poderes/hacer/guerra/elpepiint/20010915elpepiint_1/Tes/ [Consulta: 28 de octubre 2006]
- «Estados Unidos bombardea Afganistán» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 08/10/01, http://www.elpais.es/articulo/internacional/Estados/Unidos/bombardea/Afganistan/elpepiint/20011008elpepiint_1/Tes/ [Consulta: 29 de octubre 2006]
- RELEA, F. «Argentina declara el estado de sitio para frenar la violencia en las calles» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 20/12/01 http://www.elpais.es/articulo/economia/Argentina/declara/estado/sitio/frenar/violencia/calles/elpepieco/20011220elpepieco_5/Tes/ [Consulta: 29 de octubre 2006]

- BUSH, G. W. «President Delivers State of the Union Address» [en línea], *The White House. President George W. Bush*, <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> [Consulta: 29 de octubre 2006]
- Wikipedia. «Bahía de Guantánamo. Detención de prisioneros.» [en línea], *Wikipedia, la enciclopedia libre*, http://es.wikipedia.org/wiki/Bah%C3%ADa_de_Guant%C3%A1namo [Consulta: 29 de octubre 2006]
- RELEA, F. «Lula arrasa en las elecciones presidenciales de Brasil» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 28/10/02, http://www.elpais.es/articulo/internacional/SILVA/_LUIZ_INACIO_DA_BRASIL/Lula/arrasa/elecciones/presidenciales/Brasil/elpepiint/20021028elpepiint_1/Tes/ [Consulta: 29 de octubre 2006]
- PEREIRO, X. M. / Hermida, X. «El petrolero naufragado deja una gran mancha de fuel frente a Galicia» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 15/11/02, http://www.elpais.es/articulo/espana/petrolero/naufragado/deja/gran/mancha/fuel/frente/Galicia/elpepiesp/20021115elpepinac_3/Tes/ [Consulta: 29 de octubre 2006]
- HERMIDA, X. «El 'Prestige' se hunde a 250 kilómetros de Galicia» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 20/11/02 http://www.elpais.es/articulo/20021120elpepinac_1/Tes/elpepiesp/ [Consulta: 29 de octubre 2006]
- GONZÁLEZ, M. «Defensa incluye la «inmigración ilegal masiva» entre las amenazas para la seguridad» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 18/11/02, http://www.elpais.es/articulo/20021118elpepinac_6/Tes/elpepiesp/ [Consulta: 29 de octubre 2006]
- EGURBIDE, P. «Bush negocia con sus aliados el plazo de la guerra» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 16/03/03 http://www.elpais.es/articulo/20030317elpepiint_1/Tes/elpepiint/ [Consulta: 29 de octubre 2006]
- PEREGIL, F / Marcos, P. «Avalancha sin precedentes contra la guerra» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 16/02/03, http://www.elpais.es/articulo/20030216elpepinac_1/Tes/elpepiesp/ [Consulta: 29 de octubre 2006]
- MONGE, Y. «EE UU comienza el ataque sobre Irak» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 20/03/03, http://www.elpais.es/articulo/20030320elpepiint_2/Tes/elpepiint/ [Consulta: 1 de noviembre 2006]
- OPPENHEIMER, W. «Muere un 'garganta profunda' del 'caso Irak'» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 19/07/2003 http://www.elpais.es/articulo/20030719elpepiint_2/Tes/elpepiint/ [Consulta: 1 de noviembre 2006]
- CUÉ, C. «El Gobierno admite que el vertido del 'Prestige' puede haber llegado a las 64.000 toneladas» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 26/08/03, http://www.elpais.es/articulo/20030826elpepinac_12/Tes/elpepiesp/
- AGENCIAS - Las Palmas / Granada. «La muerte de 10 inmigrantes eleva a 25 las víctimas de pateras en dos noches en Canarias» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 02/08/03, http://www.elpais.es/articulo/20030802elpepinac_10/Tes/elpepiesp/
- REQUENA, E. «Angélica Liddell lleva al Teatro Cánovas la tragedia del Estrecho» [en línea], *Diario Sur*: 20/03/03, <http://estredocho.indymedia.org/andalucia/newswire/display/11070/index.php>
- ROMERO, J. M. «Cuatro atentados simultáneos causan una matanza en trenes de Madrid» [en línea], *ELPAIS.es, el archivo, Hemeroteca*: 12/03/04, http://www.elpais.es/articulo/20040312elpepinac_1/Tes/elpepiesp/
- ZAPATERO, J. L. «Texto íntegro del comunicado de Zapatero que anuncia el regreso de las tropas de Irak» [en línea], *El Mundo.es, España, Documento*: 19/04/04, <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/04/18/espana/1082309812.html>
- VALLEJO, J. «Cuando los niños empuñan armas» [en línea], *ELPAIS.es, Babelia*: 12/02/05, http://www.elpais.es/articulo/arte/ninos/empunan/armas/elpbabart/20050212elpbabart_10/Tes/