

7-2009

## Más allá de Proteo: Dostoievski, Arrabal, Liddell

Francisco Gutiérrez Carbajo

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

Gutiérrez Carbajo, Francisco. (2009) "Más allá de Proteo: Dostoievski, Arrabal, Liddell," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 475-484.

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](mailto:bpancier@conncoll.edu).

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

■ El teatro es un proceso de indagación en la “realidad” en el que están implicados –con toda su riqueza y complejidad– numerosos recursos. El teatro es lenguaje, mostración, representación y en muchos casos reelaboración y redefinición de antiguos mitos y leyendas. No faltan los que se han extrañado de la escasa originalidad temática de Shakespeare, obviando algo que es fundamental en algunas obras del dramaturgo inglés: la poca importancia concedida por el autor a lo novedoso de la trama en favor de la magistral reconstrucción de historias y leyendas. Los mismos dramaturgos griegos realizaron en ocasiones variaciones sobre un mismo asunto, tomando sus asuntos de lo histórico, lo legendario y lo mitológico. Como explica Thomas S. Eliot, a partir de Homero todos somos contemporáneos, y el paisaje que en la mayoría de los casos tiene ante sus ojos el creador no es un territorio inexplorado sino un escenario ya transitado por exploradores anteriores. El reto que se impone, por tanto, el artista no es el del descubrimiento o el de la creación de un nuevo mundo de sino el de la recreación de ese mundo, con belleza, con originalidad y con donosura.

El citado Homero ya abordó el asunto que nos ocupa recurriendo a la mitología, y después del clásico griego, los latinos Virgilio, Ovidio y una larga serie de autores de todas las épocas hasta llegar a nuestros días han construido alguna de sus obras sobre el mito de Proteo, y en el caso de Fiódor Dostoievski, Fernando Arrabal o Angélica Liddell han abordado una nueva y sorprendente reconstrucción del mito.

Muchos mitos y dioses de la antigüedad estaban relacionados con el mar, a través del cual los habitantes de la Hélade establecieron actividades comerciales y condujeron no sólo sus barcos sino también sus pensamientos y creencias. El mar, que fue una fuente de riqueza pero también una amenaza para los griegos, les proporcionó visiones cosmológicas y mitopoéticas para representar a sus divinidades. Platón, un filósofo acostumbrado a las alegorías y a las metáforas, observa en uno de sus diálogos que los griegos eran como ranas sentadas en torno a un estanque, un estanque salpicado de islas, desde el continente helénico hasta el Asia Menor, que dio cobijo a numerosas divinidades acuáticas. En una de estas islas, en la arenosa Faros, situada frente al delta del Nilo, tenía su morada, según Homero (*Odisea*, IV, 432) Proteo, un viejo y profético anciano. Esta divinidad marina de carácter oracular estaba al cuidado de su rebaño de focas, propiedad de Poseidón. Cuando Menelao, a su regreso de Troya, encalla en esta isla, la ninfa marina Eidotea (“la imagen de la diosa”) le comunica que sólo su padre, el dios Proteo, podrá revelarle la manera de conseguir un viento favorable. Aconseja a Menelao que lo capture, y le advierte que «entonces intentará convertirse en todos los seres que se arrastran por la tierra, y en agua, y en ardentísimo fuego» (*Odisea*, IV,

417-418). La propia ninfa disfraczó a Menelao y a algunos de sus compañeros con pieles de focas para que pudieran aproximarse al dios sin que éste lo advirtiera. Cuando Proteo emergió del mar, se mezclaron con los animales que guardaban y esperaron a que durmiera para apresarlos. Tienen lugar entonces las transformaciones anunciadas por la ninfa, que Homero relata de esta forma: «No olvidó el anciano sus engañosos artificios; / transfiguróse sucesivamente en melenudo león, / en serpiente, en pantera y en corpulento jabalí; / después se convirtió en agua líquida y hasta en árbol de excelsa copa» (*Odisea*, IV, 417-418). Pero firmemente sujeto, se ve obligado a desvelar los enigmas: le habla, así, a Menelao del asesinato de su hermano Agamenón a su regreso a Micenas, del naufragio y la muerte de Áyax el Menor, de la retención de Ulises en la isla de Calipso, así como de los rituales propiciatorios que Menelao debe celebrar a los dioses para que estos permitan su retorno (Gutiérrez Carbaño, 1996).

El fenómeno de la metamorfosis sobre el que se sustenta la leyenda de Proteo, está igualmente en la base de obras maestras de la literatura universal, como en *La Metamorfosis* de Frank Kafka, *Axolotl* de Julio Cortázar, y experimenta una nueva reelaboración en *El cocodrilo* de Fiódor Dostoievski, en *Una tortuga llamada Dostoievski* de Fernando Arrabal y en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell.

El motivo de la transformación en estos autores reutiliza también el relato bíblico de Jonás y la ballena, y remite a imágenes arquetípicas estudiadas por Bachelard, Gilbert Durand y otros investigadores. Saint Exupéry nos presenta en los comienzos de *El Principito* la imagen de un elefante devorado por una boa y Gilbert Durand observa cómo Bachelard se detiene ante la meditación maravillada del niño que asiste por primera vez a la deglución del pez pequeño por el grande. Esta admiración es pariente próxima de la curiosidad que hace buscar en el estómago del pez los objetos más heteróclitos. Las historias de tiburones o de truchas que ocultan en su estómago objetos insólitos son tan vívidas que las revistas científicas o piscícolas no consiguen escapar del todo a este maravilloso engullimiento (Durand, 1973, 1993).

Dentro del contexto marino, habría que retroceder, como Gilbert Durand, en la búsqueda de imágenes arquetípicas, al relato bíblico de Jonás y la ballena. Jonás es enviado a predicar a Nínive, pero en un primer momento se resiste y se embarca con unos marinos hacia Tarsis. Se levanta una violenta tormenta, el mar se embravece, y los marinos arrojan a Jonás al mar y mar se aquietan en su furia. Pero Jonás se salva al ser tragado por un cetáceo: «Yahvé había dispuesto un pez muy grande para que tragase a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez por tres días y tres noches» (*Jonás*, 2, 1). Luego, a una orden de Yahvé, el pez vomita a Jonás en la playa y marcha a Nínive a cumplir su misión.

Como una reelaboración de estos relatos puede considerarse *El cocodrilo* de

Fiódor Dostoievski en el que el reptil engulle a un visitante. El narrador nos proporciona los datos exactos del acontecimiento, que tiene lugar el día trece de enero de 1865, a las doce y media del mediodía, cuando acompaña a Elena Ivávnova y a su esposo Iván Matvéievich a contemplar el cocodrilo que se exhibe en el Pasaje. Nunca se había visto a Iván tan exultante, que incluso se apresura a pagar los *cópecs* de la entrada, “detalle que nunca había tenido antes”. Iván se acerca al cocodrilo, comienza a hacerle cosquillas en la nariz con su guante, y de pronto «el cocodrilo, tras darle la vuelta al desdichado Iván Matvéievich entre sus horribles mandíbulas, con las piernas hacia dentro, empezó por engullírselas» (Dostoievski, 2007: 366).

Este relato ha sido considerado el mejor ejemplo de innovación del género, adelantándose cincuenta años a *La Metamorfosis* de Kafka: «Si Hoffman traza el cauce del cuento fantástico o gótico que lleva a Poe, Dickens y Henry James (...), *El cocodrilo* de Dostoievski es un aerolito kafkiano, medio siglo antes de Kafka» (Pérez Gracia, 2008: 80). *El cocodrilo ruso* nace del mundo grotesco de Gógol, como de una Rusia del Bosco. Al igual que veremos en *Una tortuga llamada Dostoievski* de Fernando Arrabal, el personaje no experimenta al ser engullido ninguna especie de bajada a los infiernos sino muy al contrario una forma inmejorable de pasar el tiempo.

El reptil marino aparece encerrado en un parque zoológico como puro elemento de distracción de los humanos, desempeñando un papel semejante al del anfibio de *Axolotl* de Julio Cortázar, pero las relaciones que los animales humanos muestran con los animales no humanos es muy diversa.

John Berger en su ensayo “¿Por qué miramos a los animales?” considera el zoológico público como un monumento a la ausencia, a la imposibilidad moderna de “ver” a los animales, al fracaso final de nuestro encuentro con ellos. Desligado en el recinto zoológico de su medio natural, sometido a condiciones artificiales, separado de su conducta “natural”, el animal asume un comportamiento que parece privativamente humano: la indiferencia (Berger, 2001).

En contraste con la argumentación de Berger, la mirada tanto en *El cocodrilo* de Dostoievski como en *Axolotl* de Julio Cortázar no genera un acto de voyeurismo sino que constituye más bien, como en los enamorados, un fenómeno de acercamiento, un deseo de identificación, de transformación y de fusión. En el relato de Cortázar la transformación se inicia con la mirada. El protagonista sorprende al anfibio «mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior» (Cortázar, 1969: 133).

El proceso de transformación o de identificación supone e implica el fenómeno de la alteridad, la existencia del otro. Se trata de la lógica de la identidad en la contradicción, del problema de la unión entre lo uno y lo otro, que, si es muy

recurrente en la mitología, aparece igualmente en la etapa auroral del pensamiento griego. Es la dinámica del *fuir* heracliteano, que Platón describió de esta forma en uno de sus diálogos: «Dice en alguna parte Heráclito que todas las cosas corren y nada permanece, y comparando los seres con la corriente de un río, dice que no puedes entrar dos veces en el mismo río» (Platón, *Cratilo*, 402 a). Aristóteles se refiere a las doctrinas heracliteanas señalando que «están todas las cosas sensibles fluyendo siempre y que no cabe ciencia acerca de ellas» (*Metafísica* A6, 987 a).

En la restitución que lleva a cabo Agustín García Calvo del texto de Heráclito leemos: «En unos mismos ríos entramos y no entramos, estamos y no estamos» (García Calvo, 1985: 63).

Es la misma tensión dual que encontrábamos en la metamorfosis de Proteo (Jiménez, 1989: 182) y que reaparecerá en las de Ovidio, y más tarde en las concepciones de Séneca, Buffon, Diderot, Goethe, Nietzsche..., en los relatos de Dostoievski, Kafka y Cortázar, y en las obras teatrales de Fernando Arrabal y Angélica Liddell.

Séneca, al recoger y comentar el texto de Heráclito, mantiene los dos términos de esta tensión dialéctica:

Ninguno de nosotros es el mismo en la vejez que fue de joven; ninguno de nosotros es a la mañana el mismo que fue la víspera. Van arrebatados nuestros cuerpos a manera de ríos. Cuanto ves, corre con el tiempo; nada de las cosas que vemos permanece; yo mismo, mientras hablo de que cambian esas cosas, he cambiado. Esto es lo que dice Heráclito: 'A un mismo río dos veces bajamos y no bajamos'. Pues sigue el mismo nombre del río, el agua ha pasado. (*Epístolas*, 58, 22-23)

El discurrir de las estaciones y el paso de la edad –indicados de forma ritual en las metamorfosis de Proteo– se convierte en Heráclito en un discurso abstracto sobre la *identidad de todas las cosas en la contradicción* (Jiménez, 1989: 183).

De una consideración sobre la diferencia y la identidad entre la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la juventud y la vejez, se llega a una formulación de tipo general: «Todas las cosas, las mismas y no las mismas. Ser una cosa y no serla, lo mismo es y no lo mismo» (García Calvo, 1985, fr. 62, DK A7+ C1,5).

Como este pensamiento de Heráclito, expuesto por García Calvo, la obra de Fernando Arrabal, *Una tortuga llamada Dostoievski* implica la afirmación de cosas distintas, la síntesis de elementos diversos. La propia tortuga, según el autor «es una síntesis entre los reptiles y las fieras, y de un tamaño infinitamente mayor que el natural» (Arrabal, 1997: I, 999).

Esta relación estrecha entre los seres que los lleva la compenetración y a la síntesis supone también la consideración de la metamorfosis como principio universal de la transformación, formulada por Heráclito en el axioma de “todo cambia y, sin embargo, todo permanece”. Para Arrabal, la naturaleza mutable de las cosas y en ocasiones determinadas catástrofes

como a la que se alude en *Una tortuga llamada Dostoievski*, aunque inspirada directamente en la obra del narrador ruso, reelabora los principios formulados por la tradición mítica y el pensamiento heracliteano que Ovidio formula de esta forma:

Todo fluye, todas las cosas reciben formas inestables. Hasta el propio tiempo corre con un movimiento continuo, igual que un río. En efecto, ni el río, ni la hora fugaz pueden detenerse sino que, como una ola es empujada por otra ola, y aquella que llega es impelida a su vez que impele a la que precede, así los instantes huyen y a la vez persiguen, y siempre son nuevos; en efecto, lo que antes fue queda atrás, lo que no era acontece, y los instantes se renuevan continuamente (...) Ni siquiera el aspecto de las cosas permanece intacto, y la naturaleza renovadora produce unas figuras partiendo de otras. Y, creedme, en todo el universo no hay nada que perezca, sino que todo cambia y renueva su forma; llamamos nacer a empezar a ser algo distinto de lo que se era antes y morir a dejar de ser eso mismo. (Ovidio, *Metamorfosis*, XV, 483 y 485)

Ovidio utiliza la figura de un Pitágoras imaginario como transmisor de la sabiduría antigua acerca de la universalidad de la metamorfosis. Pero Ovidio, como observa José Jiménez, es un ecléctico en materia filosófica y por debajo de la figura de Pitágoras, despuntan las de Heráclito y Lucrecio, y abundan, además, los elementos estoicos. De esta forma, el principio del cambio, de la síntesis y de la permanencia de las cosas, se emplea para aquietar el temor a la muerte, afirmando el carácter indestructible del alma mediante el recurso a la teoría de la transmigración:

¡Oh estirpe atónita ante el terror de la muerte glacial ¡Por qué teméis el Estigio?, por qué teméis las tinieblas y los nombres vacíos, materia para los poetas, peligros de un mundo irreal? No creáis que los cuerpos, una vez que la pira con sus llamas o el tiempo con la descomposición los han destruido, puedan sufrir algún mal: las almas no mueren, y siempre, tras abandonar su sede anterior, son acogidas en nuevas moradas en las que viven y habitan. Yo mismo (de hecho lo recuerdo), en tiempos de la guerra de Troya era Euforbo, hijo de Panto, a quien un día le atravesó el pecho la pesada lanza del menor de los Atridas. (Ovidio, *Metamorfosis*, XV, 482)

Un intento de superar la muerte mediante la ceremonia de la transformación o la del cambio de estado alienta también en *Una tortuga llamada Dostoievski*. En la pieza asistimos igualmente al fenómeno de la fusión y de la síntesis, que se presenta como el resultado de la dinamicidad y del movimiento en algunas de las obras clásicas.

La tortuga ha nacido tras la explosión nuclear del año 19... -las dos últimas cifras se han borrado-, está llena de radiactividad, y frente a ella, su cuidador Papiri y la pareja de visitantes –Malik y Liska– hablan sobre el amor de los animales y la nostalgia de la paternidad.

A Malik la tortuga le parece “una preciosidad”, “una maravilla”, se queda extasiado ante ella y le expresa a su mujer el deseo de poseer un animal de esas características: «Sabes que me encantaría tener un animal así en casa, seguro que se aclimata, que se doma fácilmente. Y qué felicidad despertarse por las mañanas y sentirle a los pies de la cama. ¡A ti también te querría, con lo guapa que eres! Le amaríamos los dos en un nido caliente» (Arrabal, 1997: I, 999).



Luego le manifiesta a su mujer que ha soñado que su cabeza estaba llena de pececitos alargados como anguilas; era una especie de cabellera que le cubría por completo. Liska reconoce ya la transformación en la propia persona de su marido: «Tu cabeza... las anguilas, eres la medusa. Seguramente, eso quiere decir que dispones de infinitos sexos que surgen de tu cabeza, de tu inteligencia (estamos en la era del conocimiento)» (Arrabal, 1997: I, 1000). Más tarde insistirá en que tiene una imaginación que no conoce decoro y que su sueño es elemental: «Tu sueño es una materia bruta, es el ave de los árboles y el farol de la noche».

Malik se las arregla para que su mujer se ausente y así poder quedarse a solas con la tortuga. La mira embelesado; se encarama sobre la barrera y toca su coraza, le da palmaditas amistosas y le hace caricias. Le manosea la boca y la tortuga responde a la provocación: se traga a Malik, lo que no supone para el hombre ninguna desgracia, sino que empieza a revivir en su interior todas las experiencias gratas de las que ha disfrutado a lo largo de su vida.

Desde el punto de vista del psicoanálisis de Freud o de Jung podría interpretarse esta escena como un retorno al seno materno, pero también cabe la posibilidad de ser analizado a la luz del relato bíblico de Jonás y la ballena y de otras imágenes arquetípicas citadas. Fernando Arrabal seguramente tiene en cuenta todo el trasfondo mítico y simbólico de la metamorfosis, aunque declara que la pieza es un homenaje a *El cocodrilo* de Fiodor Dostoievski, relato que releyó atravesando momentos de crisis y quedó encantando por los hallazgos del autor ruso.

En *Una tortuga llamada Dostoievski* de Arrabal, Malik, cuando se encuentra alojado en el interior del reptil, ve senos de mujer, rememora las ventajas de la revolución francesa, sueña con monos y hasta con su propia esposa. De los ojos de la tortuga, como de dos faros gigantescos, salen rayos de luz, mientras que Malik viaja a través del tiempo o permanece en un estado de alucinación.

Los parecidos de la obra de Arrabal con el cuento de Dostoievski son también evidentes en la escena en la que se lee en los periódicos el extraño acontecimiento del parque.

En *Una tortuga llamada Dostoievski* de Arrabal un personaje, llamado precisamente Feodor, le entrega a Papiri, el cuidador del reptil, un diario en el que se destaca la historia:

Extraños rumores corrían ayer por nuestra capital. Al parecer un conocido gastrónomo, sin duda harto ya de frecuentar los grandes restaurantes de moda, fue ayer al zoo. Inmediatamente, se dirigió a la jaula donde está encerrada la tortuga gigante y, tras breve compromiso, seguramente económico, con un encargado, se sentó a la mesa y se comió al animal. (Arrabal, 1997: I, 1013)

Si cambiamos tortuga por cocodrilo, la escena narrada por Dostoievski, extraída del periódico *La hoja*, es casi idéntica a la que reproduce Fernando Arrabal:

Ayer corrieron extraños rumores por nuestra gran capital de hermosos edificios. Un tal N\*, conocido gastrónomo de la alta sociedad, cansado de la cocina de Borel y del club de \*\*\*ski, entró en el edificio del Pasaje y, tras dirigirse a donde muestran un enorme cocodrilo, recién traído a la capital, encargó que se lo prepararan para comer. (Dostoievski, 2007: 397)

Los periódicos, en uno y otro caso deben considerar inconcebible que un no humano se engulla a un humano y ajustan la historia a lo que hasta ahora se considera el proceso natural. En *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell también son los no humanos los que engullen a los humanos o adoptan algunas de sus formas.

En la obra de Arrabal, el interior de la tortuga es concebido como un lugar paradisiaco y acogedor. Por eso no intentan sacar a Malik, sino que el resto de los personajes quiere acceder a esa Arcadia feliz. La pieza termina, así, con Liska, “desnuda como Eva”, que se dirige a la boca de la tortuga para ser engullida, y a continuación el cuidador Papiri, vestido de don Quijote, se apresura a correr la misma suerte.

El fenómeno de la deglución en los clásicos, como en Lucrecio más que asociado a la actividad de la alimentación y la conservación constituía una de las manifestaciones del fenómeno amoroso. Esta interpretación no está ausente en *Una tortuga llamada Dostoievski* de Arrabal.

Fernando Arrabal desarrolla este tema de la deglución en otras obras como *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, en el que se plantean otras cuestiones abordadas por la filosofía y la literatura clásicas, como las de la alteridad, la del espejo y la del doble, se menciona a filósofos como Aristóteles, a escritores como Shakespeare y Byron y –en el ambiente de una ceremonia carnavalesca– se deja transpirar siempre un fondo simbólico y mítico.

La obra se centra en dos personajes, cargados de simbología: el Arquitecto y el Emperador. El arquitecto virginal, al que obedecen las criaturas, de la misma forma que Metampo entendía el canto de las aves, vive solo en una isla hasta que llega el Emperador, el único superviviente de un accidente aéreo. El arquitecto, figura en un primer momento opuesta a la del Emperador, encarna la megalomanía, el afán de poder que, sin reconocerlo necesita del espejo del otro para poder afirmarse. El espejo va a ser la imagen del Arquitecto, que se convertirá, a su vez, en un incesante desdoblamiento de personajes, en el juez que procese al Emperador por haber matado a su madre. En este juicio el Emperador se declara culpable y le expresa al Arquitecto castigo que desea recibir: «Deseo que... deseo... bueno... que me comas... que me comas. Arquitecto; después de matarme tienes que comer mi cadáver entero. Quiero que seas tú y yo a la vez. Me comes entero... Arquitecto, ¿me oyes?» (Arrabal, 1997: I, 899). El problema de la alteridad y del doble se resuelve en un primer momento con la fusión de lo uno en lo otro.



El castigo se cumple, y el arquitecto, investido de la personalidad del emperador lo irá despezando y comiéndoselo poco a poco. Sobre la mesa que antes sirvió de tribunal aparece el cadáver desnudo del Emperador, y al hacerse la luz aparece el Arquitecto con una gran servilleta atada al cuello, dispuesto para la ceremonia. Va cortando el pie del Emperador con tenedor y cuchillo, con evidente dificultad, según se desprende de sus palabras: «Qué barbaridad, qué duro tenía el tobillo (...) ¡Eh! Emperador, qué te echabas en los huesos de los pies, no hay manera de cortártelos (*Entra en la cabaña, sale con un serrucho. Imitando al Emperador*) ‘Deseo que... deseo... bueno... que me comas...’» (Arrabal, 1997: I, 900).

Las palabras del Emperador, mientras descuartiza y engulle al Arquitecto se van articulando en varias instancias discursivas: las primeras corresponden al ritual antropófago, las siguientes recogen la imitación que hace el Arquitecto del Emperador y su transformación en la figura del personaje que se come. La comunión, la acción de comerse al Emperador le ha hecho transformarse en él, y perder los poderes que le eran propios.

Este acto de transmutación del Arquitecto en el Emperador se consuma con un acontecimiento que, mediante un procedimiento de circularidad, enlaza con el principio: a la isla donde habita el Arquitecto, transformado en Emperador –personaje encarnado por el actor que representaba inicialmente al Emperador– llega un nuevo visitante, interpretado por el que antes fuera Arquitecto, de nuevo un único superviviente de un accidente aéreo. La historia, como en el eterno retorno de Nietzsche, se repite.

*El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de Arrabal, obra relacionada por los críticos con el teatro de la crueldad de Artaud, enlaza también con algunos cuadros de Goya y encuentra algunos de sus referentes remotos en los ritos y mitos de la transformación mencionados.

La transformación se convierte en un proceso de transustanciación en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell. La autora no obvia el trasfondo filosófico, simbólico y mítico en su pieza pero subraya la necesidad de la transgresión y de la subversión para intentar poner al descubierto las lacras de una sociedad enferma.

Lo filosófico y lo literario se impregnan de contenido ético y su obra se erige en una proclama política contra las injusticias. Hemos analizado esta pieza a luz de las teorías de pensadores como Foucault, Bataille y Blanchot (Gutiérrez Carbaño, 2007: 159-170) pero nos interesa resaltar ahora la fuerte carga política de la misma. Angélica Liddell proclama con rotundidad que no podemos quedar indiferentes ante las muertes de los que intentan cada día acceder a las costas españolas y perecen

en el mar.

Aquí la transustanciación no es un acto litúrgico ni ceremonial sino la más clara manifestación de un acto de barbarie, consentido por los que se llaman civilizados: «Se han ahogado tantos negros que los peces empiezan a tener cara de hombre/ Se han comido a tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombres». (Liddell, 2006: 121)

Se ha producido una auténtica transustanciación que la dramaturga nos presenta como una ceremonia macabra pero también como un acto de acusación de acusación a la sociedad, aunque ésta a veces crea sus propios mecanismos y procedimientos de autoprotección: «La sociedad genera mecanismos ruines para protegerse y camuflar la corrupción espiritual de sus componentes. El teatro, al duplicar la realidad, enfrenta ese mecanismo a la cólera, la piedad y la rebeldía de la realidad creada. (Liddell, 2006: 110-111)

En otros trabajos nos hemos referido a la presencia del animal no humano en el teatro español contemporáneo, con referencias a obras de José Ruibal, Alfonso Vallejo, Fernando Arrabal. Juan Mayorga, Paco Zarzoso, etc. (Gutiérrez Carabajo, 2009), pero en la pieza citada de Angélica Liddell los animales no humanos son más admirables que los humanos.

Fernando Arrabal y Angélica Liddell dan una vuelta de tuerca más al mito de Proteo y la transformación –sobre todo en el caso de la autora catalana– se presenta como una manifestación de rebelión.

### Referencias bibliográficas

- ARRABAL, F. (1997), *Teatro completo*, (ed. Francisco Torres Monreal), Madrid/Melilla: Espasa-Calpe /Ciudad Autónoma de Melilla, 2 vols.
- BERGER, J. (1978), «Le zoo» en *Critique*, 375-376: “L’animalité”, Paris : Éditions du Minuit.
- \_\_\_\_ (2001), «¿Por qué miramos a los animales?» en *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili.
- CORTÁZAR, J. (1969), *Cuentos*, La Habana: Instituto del Libro.
- DOSTOIEVSKI, F. (2007), *Cuentos*, (edición y traducción del ruso de Bela Martinova), Madrid: Siruela.
- DURAND, G. (1973), *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris: Bordas.
- \_\_\_\_ (1993), *De la metocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México: Anthropos/UAM-Iztapalapa.
- GARCÍA CALVO, A. (1985), *Razón común*, (edición crítica, ordenación, traducción y comentarios de los restos del libro de Heráclito), Madrid: Lucina.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1996), «Análisis e interpretación de *Atxolotl* de Julio Cortázar» en *Conversaciones de Famas y Cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*, Murcia: Caja Murcia, pp. 265-272.
- \_\_\_\_ (2006), *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, Madrid: Ediciones de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- \_\_\_\_ (2007), «Transgresión y subversión en Angélica Liddell (¿Y si nada les puede conmover?! Y Los peces salieron a combatir contra los hombres)» en Roswita y Emmanuelle Garnierd (eds.), *Transgresion et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Carnières-Morlanwelz (Belgique): Lansman Editeur, pp. 159-171.
- \_\_\_\_ (2009), «El animal no humano en el teatro español contemporáneo» en *Anales de Literatura Española*

*Contemporánea/ Annals of Contemporary Spanisch Literature* (en prensa).

JIMÉNEZ, J. (1989), *La vida como azar*, Madrid: Mondadori.

LE BRAS-CHOPARD, A. (2000), *Le Zoo des philosophes*, Paris: Plon.

LIDDELL, A. (2006), «Poética teatral (« Y si nada les puede conmover ?)», « Y los peces salieron a combatir contra los hombres », en F. Gutiérrez Carabajo, *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, Madrid: Ediciones UNED, pp. 103-130.

MAYORGA, J. (2003), *Animales nocturnos. El sueño de Ginebra. El traductor de Blumenberg*, Madrid: La Avispa.

\_\_\_\_ (2004a), *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco*, Madrid: Teatro del Astillero.

\_\_\_\_ (2004b), *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Madrid: Ñaque Editora.

\_\_\_\_ (2007), *La paz perpetua en Primer Acto* nº 320, IV, segunda época, pp. 51-82.

OVIDIO (1994), *Metamorfosis*, (Introducción de José Antonio Enríquez; traducción y notas de Ely Lenetti Jungl), Madrid: Espasa- Calpe.

PÉREZ GRACIA, C. (2008), «Dostoievski o el humor sádico» en *Claves de la Razón Práctica*, nº 183, pp. 80-82.