

EL CUERPO ES LO ÚNICO QUE PRODUCE LA VERDAD: UNA APROXIMACIÓN AL TEATRO-PERFORMANCE DE ANGÉLICA LIDDELL

Artículo de reflexión

DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.corpo.2015..1.a11>

Citación: Garnier, Emmanuelle. (2015) El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell, *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2) pp. 180-193.

Recibido: 9/06/2015 Aceptado: 17/08/2015



EMMANUELLE GARNIER

Université de Toulouse, UT2J, LLA-CRÉATIS / garnier@univ-tlse2.fr

Catedrática en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, investigadora especializada en el teatro español contemporáneo en el grupo de investigación LLA-Créatis (Lettres, Langages et Arts – Création, Recherche, Emergence en Arts, Textes, Images, Spectacles: <http://lla-creatis.univ-tlse2.fr>), que dirige en la actualidad. Después de una tesis de doctorado sobre Lope de Vega y el teatro del Siglo de Oro, se orientó hacia la creación dramática y escénica contemporánea. Es autora, además de muchos artículos dedicados al teatro español, del ensayo *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas* (Bilbao, Artez, 2011) y editora de dos publicaciones colectivas: *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines y Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs: l'émergence du théâtre galicien* (Carnières-Moranwelz, Lansman, respectivamente 2007 y 2014). En sus últimos trabajos analiza las expresiones escénicas como la performance, el teatro-danza o el teatro de calle en España.

Resumen:

Al desarrollar su teatro desde hace más de veinte años, Angélica Liddell da la impresión de seguir al pie de la letra la imprecación del Apocalipsis: “¡los mentirosos tendrán su herencia en el lago que arde con fuego y azufre!” (21-8). En las escenas forzosamente mentirosas del teatro, su dramaturgia apocalíptica convoca a la violencia poética para combatir la violencia real. En el juego de espejo infinito que mantiene la realidad y su representación, la artista española elige utilizar una dramaturgia agresiva que trastoca los cánones dramáticos, altera las pautas dramáticas y propone al espectador alternativamente –y a veces concomitantemente– abrirse a la adhesión mental y situarse a distancia crítica. Con el fin de aprehender ese teatro-puñetazo, examinamos en primer lugar la relación que se establece entre el análisis de la realidad propuesta y la forma dramática elegida para representar esta realidad (eventual parte de mimetismo, proceso de ficcionalización y de ideologización utilizado, elección de sistemas de signos para expresar la realidad). A continuación, y siguiendo la inversión artaudiana sugerida por la misma dramaturga, nos preguntamos cómo esta forma teatral al límite, que coloca la realidad del cuerpo en el centro del espectáculo, influye en el conocimiento de la realidad. De este modo veremos cómo la mentira y la verdad son la apuesta de una dramaturgia cuya estética ardiente está al servicio de una ética altamente exigente.

Palabras Clave: Angélica Liddell, performance, teatro, cuerpo, ficción, realidad, mentira, verdad.

THE BODY IS THE ONLY THING THAT PRODUCES THE TRUTH:
AN APPROACH TO THE THEATER-PERFORMANCE OF ANGELICA LIDDELL

Abstract:

In developing her theater for more than twenty years, Angelica Liddell looks like following literally the Apocalypse imprecation: “¡the liars would have their heritage in the lake which burns with fire and sulfur!” (21-8). In the necessarily liars scenes of theater, her apocalyptic dramaturgy calls the poetic violence to fight the real violence. In the game of infinite mirror kept between reality and its representation, the Spanish artist choses to use an aggressive dramaturgy that disrupts the dramatic canons, alters the dramaturgic and proposes alternatively to the spectator –and sometimes concomitantly– that he to open to the mental accession and to place in a critical distance. For the purpose of apprehending such a theater-punch, we examine in the first place the relation established between the proposed reality analysis and the dramatic chosen form to represent such a reality (eventual part of mimicry, fictionalization and ideologisation process used, sign system chosen to express the reality). Next, and following the Artaudian investment suggested by the same playwright, we ask ourselves how this extreme theatrical way, which puts the body reality in the center of the performance, influences in the reality knowledge. In this way we will see that the lie and the true are the bet of a dramaturgy whose burning aesthetic is serving one highly demanding aesthetic.

Keywords: Angélica Liddell, performance, theater, body, fiction, reality, lie, truth

O CORPO É A ÚNICA COISA QUE PRODUZ A VERDADE: UMA ABORDAGEM
PARA O DESEMPENHO DE TEATRO ANGÉLICA LIDDELL

Resumo

Para desenvolver o seu trabalho teatral a partir de mais de vinte anos atrás, Angelica Liddell dá a impressão de seguir à letra a imprecção do Apocalipse: “os mentirosos terão sua herança no lago que arde com fogo e enxofre!” (21-8). Nas cenas de teatro que são necessariamente desonesta sua dramaturgia apocalíptica convoca a violência poética para combater a violência real. No jogo interminável de espelho que mantém a realidade e a sua representação, a artista espanhola opta por utilizar uma dramaturgia agressiva que subverte os cânones dramáticos, uma dramaturgia que altera as orientações dramáticas e propõe ao espectador em alternativa - e por vezes concomitantemente - que o espectador esteja aberto à adesão mental e localizado à distância crítica. A fim de compreender este teatro-punch, devemos examinar em primeiro lugar a relação que se estabelece entre a análise da realidade proposta e a forma dramática escolhida para representar essa realidade (qualquer parte de mimetismo, um processo de ficcionalização e ideologização usado, uns sistemas de signos para expressar a realidade). Então, seguindo o artaudiano investimento sugerido pela mesma dramaturga, nós queremos saber como esta forma teatral ao limite, que coloca a realidade do corpo no centro do show e influencia o conhecimento da realidade. Deste modo, vamos ver como a mentira e verdade são a aposta de uma dramaturgia cuja estética ardente está a serviço para uma ética altamente exigente.

Palavras chave: Angélica Liddell, performance, teatro, corpo, ficção, realidade, verdade.

Al igual que la filosofía, el arte busca la verdad; contrariamente a la filosofía –cuyo objetivo es el análisis fundado en conceptos–, el arte busca esta verdad a través de la realidad de la materia. Esta materia es compleja en el teatro, ya que participa tanto del discurso como de la corporeidad del actor (y del espectador) en un espacio-tiempo único. Y cuando el teatro elige privilegiar las artes visuales, la materia artística puede centrarse esencialmente en el cuerpo individual y muy real de un performer.

Para pensar el cuerpo en el teatro-performance de la dramaturga, directora y actriz española Angélica Liddell empecemos por cuestionar la forma de la que la artista se apodera de la relación entre realidad y teatro, entre el teatro y su doble que es lo real. En la escena liddelliana todo es falso y todo es verdadero. En la otra escena, la que se abre en la mente del espectador, la actuación de sus espectáculos proyecta destellos de verdad sobre la mecha nunca realmente apagada de los traumatismos y de las represiones. Pillado en la trampa del reconocimiento catártico (Freud) el cuál canaliza su afectividad y lo sacude con violencia, el receptor se ve fuertemente guiado en su proceso de comprensión y en su necesidad de reconocimiento ideológico mediante múltiples técnicas desilusionantes (incluso anti-ilusionantes), que se superponen: distanciamiento, efecto de realidad, interpelación al público, cuerpo violentado...

La crítica menciona a sus espectadores estremecidos, azorados, que “tras la hora y pico, salían, no sabían dónde meterse porque no sabían quiénes eran con respecto a lo que habían visto” (Caruana, 2009). Igualmente examinó –con frecuencia para rechazarla– la posibilidad de una impostura cuando el público dudaba de la autenti-

cidad de la propuesta dramática. María José Ragué Arias (2010) recuerda, por ejemplo, a propósito de *Te haré invencible con mi derrota* que el público de Barcelona “no aceptó plenamente su performance, demasiado cruel para unos, poco honesta para otros, exhibicionista para otros cuantos”¹. De hecho, puesto que transforma el dolor en materia teatral, y que lleva esta materia hasta los límites de la experiencia dramática, el arte de Angélica Liddell juega precisamente con la autenticidad del artista y coloca lo real en el centro de un dispositivo complejo que deseamos abordar aquí.

Para aprehender este teatro-performance, intentemos examinar en primer lugar la relación que establece entre el análisis de la realidad que propone y la forma dramática y escénica que elige para representar esta realidad (es decir, la parte de mimetismo, el proceso de ficcionalización y de ideologización utilizado, la elección de diferentes signos para significar la realidad). Posteriormente, nos preguntaremos, siguiendo la inversión artaudiana sugerida por la misma postura dramática, cómo esta forma teatral exagerada que reactualiza algunas líneas maestras del accionismo histórico situando al cuerpo y a su realidad en el centro del espectáculo, influye en el conocimiento de la realidad para desvelar una verdad.

El presente trabajo –que no oculta su creencia en una gran sinceridad por parte de la artista– se interesa pues

1. “También en la muestra Radicals Lliure [...] pudimos ver a Liddell en *Te haré invencible con mi derrota* pero la sensibilidad del público barcelonés tiene una personalidad propia que en este caso no aceptó plenamente su performance, demasiado cruel para unos, poco honesta para otros, exhibicionista para otros cuantos. [...] ¿Es sincero su dolor? Recordamos una de sus afirmaciones: “El teatro es lo único que me impide pegarme un tiro”. La artista puede no resultar cómoda en su trato público, pero me parecería imposible que la fuerza poderosa de su actuación no tuviera toda la autenticidad que aparenta. Independientemente de su éxito en Aviñón o del poco entusiasmo despertado en Barcelona, para mí, como para muchos, Angélica Liddell es una gran creadora” (Ragué, 2010).

en saber cómo procede este teatro-performance para conseguir tal grado de eficacia dramática; intentará comprender en qué medida el arte de Angélica Liddell es de forma evidente “una herida que se convierte en luz”, por utilizar una bella fórmula de Georges Braque.

Postulemos de entrada que la relación entre la realidad y el universo estético de Angélica Liddell es –aunque solo sea parcialmente– de naturaleza mimética. Tal postulado podría parecer incongruente frente a un teatro que parece darle la espalda a toda proposición ilusionista. Pero la fuerza de la dramaturgia de Angélica Liddell es precisamente la de explorar algunos resortes de la ilusión para construir mejor unos potentes efectos de distanciamiento sobre los que construir su teatro en gran medida político.

Empecemos por preguntarnos a qué realidad referencial pueden remitir los espectáculos liddellianos. Inmediatamente constatamos que ni la fábula, ni la escenografía, ni el lugar, ni el ritmo, traducen una intención de simular lo real.

Cada obra, efectivamente, utiliza una ficción teatral extremadamente agujereada en la que predominan los temas en los que la acción es plural y presenta una débil densidad de acontecimientos y de informaciones –por tomar prestados los conceptos propuestos por Michel Vinaver en el cuadro de ejes dramáticos (Vinaver, 1993, pp. 910-911)–. En términos brechtianos, diremos que las fábulas de Angélica Liddell forman parte del principio de

discontinuidad, ofreciendo una sucesión de episodios en apariencia autónomos que el espectador debe encargarse de “leer” si quiere llegar a tener una interpretación, ya que “[la fábula] está formada por procesos imbricados de manera que expresan la concepción que el fabulador tiene de la sociedad” (Brecht, citado por Pavis, 1998, p. 133).

La discontinuidad caracteriza igualmente el tiempo y el espacio dramáticos, ya que estos se confunden casi siempre con el tiempo y el espacio escénicos. Esto es cierto en las obras clasificadas claramente como *acciones*, por ejemplo en la trilogía *La desobediencia: tres confesiones* (*Lesiones incompatibles con la vida; Broken Blossoms; Yo no soy bonita*) o en *el Tríptico de la aflicción* (*El matrimonio Palavrakis; Once Upon a Time in West Asphixia; Hysterica passio*), ya que la performance implica precisamente la intención de actuar en un espacio real. Pero esto se verifica del mismo modo más allá de las performances



Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d’alphabétisation. / Fuente: Compañía Atra Bilis.

de Angélica Liddell: en la totalidad de sus obras se da un elemento, al menos, que intenta significar que el espacio-tiempo dramático no remite a otra cosa que no sea la realidad del juego teatral en sí mismo.

A veces es el mismo discurso escénico el que viene a imponer la ruptura de la ilusión, como ocurre en la representación de *Boxeo para células y planetas*, exhibido en el Festival Citemor en 2008, en el que la actriz y dramaturga desarrolla una larga digresión inicial sobre el espacio utilizado por el espectáculo, es decir, la Sala de Juntas del propio ayuntamiento de Montemor-o-Velho, en Portugal, precisando que se trata de realizar un acto de verdad (un acto artístico por tanto) en un lugar de mentiras (el espacio de la palabra política).

Pero de forma general, es la organización del mismo escenario, sobre todo, la que, lejos de presentarse como el espejo de un espacio real, responde a una intención simbólica muy alejada de todo mimetismo. Ya mostré en otro lugar (Garnier, 2012) –y particularmente a propósito de *Perro muerto en tintorería*. Los fuertes– de qué manera, en los espectáculos que monta Angélica Liddell, el escenario está configurado por una verticalidad que aniquila toda veleidad mimética a nivel espacial. Advertimos igualmente en qué medida este espacio está así mismo fraccionado de forma sistemática, en el sentido en el que ofrece una yuxtaposición de microespacios sin continuidad espacial lógica y que acoge respectivamente microacciones a su vez yuxtapuestas en el tiempo.



Perro muerto en tintorería. Los fuertes.
Fuente: Compañía Atra Bilis.

Estos espacios desunidos están definidos, cada uno de ellos, por una unidad de juego en un momento preciso, a veces enmarcada por un juego de luces, y están visualmente marcados por la presencia de objetos o de elementos materiales que jalonan el suelo o que, por el contrario, aparecen colgados o unidos a las paredes. Al yuxtaponer objetos escénicos sin intentar producir el menor efecto de realidad, se impone un efecto de extrañamiento en los espacios de juego, creando condiciones óptimas para que se genere un efecto de distanciamiento. Y, puesto que no remiten a ningún referente identificable, el decorado, los objetos (a pesar del hecho de que algunos de ellos estén parcialmente semiotizados) tampoco indican, de entrada, al espectador el recorrido crítico que debe efectuar.

Y eso en cuanto que esos objetos y la manera, con frecuencia casi ritual, de llevarlos a escena remiten confusamente a un ceremonial ancestral cuya presencia es tan evidente como inaprensible su significación, añadiendo así un segundo nivel de extrañeza.

Con frecuencia, es la estructura engastada de la representación la que inyecta en la recepción de la obra una manipulación de la ilusión. De hecho, la dimensión metateatral es omnipresente en el teatro de Angélica Liddell. Sabemos hasta qué punto el espectáculo del espectáculo implica una ilusión de la ilusión, es decir, la creación de una nueva realidad basada en un segundo grado de tratamiento artístico. En Angélica Liddell, la utilización

bastante regular de la imagen proyectada en el espectáculo provoca un efecto de *mise en abyme*, duplicado por el hecho de que la imagen incrustada en la ficción del espectáculo es, a veces, la de la misma dramaturga. Tal es el caso, por ejemplo, en *Yo no soy bonita* (en la trilogía *La desobediencia: tres confesiones*), una performance construida sobre la base de una “confesión” vinculada a toqueteos de tipo sexual sufridos por la artista cuando era niña, y en la que se proyecta (entre otras proyecciones) una fotografía de Angélica Liddell siendo niña. La imagen fotográfica colocada en el espectáculo es



Y los peces salieron a combatir contra los hombres.
Fuente: Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2004.



El año de Ricardo.
Fuente: Compañía Atra Bilis.

cénico invierte la relación de lo real a la ficción y hace compleja la empresa de separar la parte perteneciente a lo real de la puramente artística. Y este procedimiento es tanto más eficaz cuanto que se utiliza en espectáculos propios de una “autoperformance” (o sea, performance autobiográfica), ya que la relación de semejanza entre las dos “obras” se hace evidente.

El gran número de espectáculos montados por la compañía Atra Bilis, construidos sobre la base de una actriz hablante (Angélica Liddell) y de un actor silencioso (Gumersindo Puche), participan fuertemente de este doble nivel de representación que rompe la ilusión, ya que el estatuto de este actor se encuentra a medio camino entre el del personaje y el del espectador, precisamente. El año de *Ricardo*, por ejemplo, sube a escena al personaje shakesperiano de Catesby (*Ricardo III*), interpretado por un Gumersindo Puche más asignado a un papel de espectador de la escena central interpretada por la propia Angélica Liddell, que el de personaje de esta misma escena. Así abre al público la vía de una mirada distanciada que refuerza el juego de espejo plural establecido entre lo real y lo teatral.

En otros momentos, el efecto de “mise en abyme” se ve reforzado por la presencia de la actriz y dramaturga que asume una mediación entre el espectáculo que se está dando y un espacio abierto mediante un relato engastado en el espacio dramático. Un caso particularmente interesante lo encontramos en la representación de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (Madrid, Sala Cuarta Pared, 15/04/2004), cuando el discurso de la actriz se desvía del texto memorizado (es decir, el texto escrito por ella misma previamente) y abre un espacio visual y discursivo de estatuto diferente. Podemos

considerar que se trata del testimonio (mediante el rodeo de una serie de diapositivas comentadas) de una performance realizada antes del espectáculo por la dramaturga y su compañero de escena y que ofrece una continuidad temática con la obra en curso centrada en el problema de los emigrantes africanos que mueren ahogados en las aguas del estrecho de Gibraltar al querer llegar clandestinamente a las costas españolas.

Las diapositivas muestran la progresión de un viaje efectuado en sentido inverso al de los emigrantes, es decir, desde España hasta el norte de Marruecos, en cuyo trayecto los artistas pegaron, en los aseos de todos los lugares por los que pasaron, pegatinas diversas que muestran el rostro de un negro ahogándose, dibujado de forma estilizada, pegatinas de eslóganes referidos a esta tragedia social.

En un segundo tiempo, las proyecciones se centran en una serie de fotos realizadas al final del viaje a Marruecos, que muestran a Gumersindo Puche con la cara untada de negro según los códigos pictóricos colonialistas de los años 20 del siglo pasado, y asumiendo ficticiamente el papel inverso al de los emigrantes. Este espacio dramático dentro del espacio dramático, pues, que propone un engastamiento vertiginoso de lo real en la ficción, lo abre la misma actriz que reviste así un rol épico que no deja de recordar la escena de Maese Pedro y de su espectáculo de marionetas en el capítulo 26 de la segunda parte de *Don Quijote*. Recordemos que mientras Maese Pedro acciona los títeres entre cajas, el criado que asume el comentario épico de esta “historia verdadera” de Don Gaiferos liberando a su amada de las manos de los moriscos, está ahí para “servir de intérprete y explicar los misterios de la representación” (II, 26). Y sabemos igualmente cuán em-

blemática, precisamente, es esta escena de la subversión de las fronteras entre lo real y la ficción teatral...

A través de las proyecciones de fotos y de su posición de narradora, la actriz y dramaturga inscribe su teatro en la epicización. Y tal elección, por lo demás, no se limita a los pasajes metateatrales puesto que es todo el discurso oral de la actriz (y no solamente el discurso que acompaña a la mise en abyme de una escena dentro de la escena) el que desactiva los resortes dramáticos y permite a Angélica Liddell tener un punto de vista sobre la fábula: el suyo propio. Alberto Augusto Miranda (2004), en su artículo sobre Lesiones incompatibles con la vida, precisa:

Se trata de una epopeya de indagación y no de una epopeya narrativa. Lo que se dice, en una crueldad trágica, angustiada y desnuda, es la repulsa hacia lo que existe –social y afectivamente– un claro no, al modo de organización y a la falta de pensamiento con que cada uno practica su (in)existencia. Esta epopeya (a semejanza de las greco-latinas) tiene también un héroe: el ser humano en su individualidad, que corresponde a una actualización del nuevo héroe colectivo del siglo XVI, inaugurado en la epopeya de Camoes: Lusíadas.

Más allá del decorado y de los objetos mencionados, la utilización de la realidad teatral como herramienta de la desilusión concierne igualmente, en los espectáculos de Angélica Liddell, al campo del actor con, sobre todo, el juego, la gestualidad, la dicción y la interpelación al público, elementos todos ellos dramaturgicos utilizados con el objetivo de una desalienación ideológica y que hacen pasar del plano estético al de la responsabilidad política del arte (en este caso particular del teatro) en la sociedad. En sus espectáculos, el discurso de la actriz es a veces el

de un personaje cuando se integran la dimensión simbiótica entre personaje y actor. Tal es el caso en *El matrimonio Palavrakis*, por ejemplo, o en *El año de Ricardo*.

En esta última obra, el efecto de realidad, potencialmente generado por el carácter ficcional del personaje, puede ser contrarrestado por un efecto de extrañeza inherente a la dicción. De tal manera que el texto del rey shakesperiano es enunciado con un ritmo y una potencia sonora que invalida el sentido del discurso y crea una distancia desilusionante allí donde el espectador no había imaginado que fuera a ser así. Las obras monológicas, en particular, proponen un cuerpo en escena del cual “emerge una palabra desviada, monstruosa, una palabra contra natura” (Sarrazac, 1981, p. 142), que destruye toda perspectiva mimética y representa otra muralla contra la proyección emocional del espectador en el personaje. Naturalmente, el hecho de que la dramaturga esté sobre el escenario se une a la complejidad de la situación para el espectador y en gran medida a un vaivén entre el polo “real” y el polo “ficcional”. De hecho, en numerosos espectáculos, el personaje cede el lugar a la performer que habla en su nombre y efectúa “una puesta en escena de su propio yo” (Pavis, 1998, p. 246). En otras obras, como por ejemplo *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d’alphabétisation*, observamos una cierta porosidad que sitúa sucesivamente, según los momentos del espectáculo, a Angélica Liddell en un rol más bien compuesto o en el de su propia persona. Ahí, de nuevo, podemos observar una mecánica anti-ilusionista que conduce a tomar distancia y a la imposible identificación por parte del espectador. El registro lingüístico se ve roto con frecuencia por la irrupción de tacos, por comentarios referentes a la política o a la actualidad que llegan como un inciso,

como si la actriz y dramaturga intentase sistemáticamente perturbar la facultad espectadora de reconocimiento.

Ya se trate por tanto de la fábula, de la escenografía, del decorado, de los objetos o del actor, nada parece dejar el



Yo no soy bonita. Fuente: Compañía Atra Bilis.

menor lugar al placer de la identificación, toda la ficción parece interesada en dar al espectador las herramientas críticas brechtiana para que tome conciencia del funcionamiento ideológico del mundo real en el que se inscribe. Ahora bien, una dimensión importante, fundadora del teatro de Angélica Liddell no es tomada aquí en consideración: la del cuerpo real de la actriz, del cuerpo más

allá de toda semiología, más allá de toda ficcionalización. El principio de la crueldad artaudiana es el que se activa aquí, con un tratamiento emotivo de shock reservado al espectador, pero tratado escénicamente a la manera del accionismo histórico de los años 60 del siglo pasado, es decir, colocando a la realidad corporal en el centro del dispositivo escénico de la violencia. El cuerpo de la actriz se transforma así en un material de expresión teatral exagerada, utilizado de forma agresiva, sobre todo mediante sesiones de escarificación. Y la sangre derramada se transforma a su vez en un material espectacular que exhibe el dolor y prolonga la crueldad infligida al público.

Si la cólera desplegada por Angélica Liddell en sus espectáculos, en sus entrevistas con la prensa o en sus textos programáticos, puede ser sospechosa de impostura para un cierto público que lo ve como un artificio o una mentira, la violencia que se inflige a sí misma públicamente desemboca incontestablemente en la realidad del dolor. Un dolor vivido en la propia carne de la dramaturga, pero que construye el espectáculo con una crueldad que acciona la palanca de la identificación.

Paradójicamente, por tanto, es llevando la técnica desilusionante al máximo, es cuando ella más se aleja de un rol ficcional ofreciendo el espectáculo de su cuerpo real de artista, cuando Angélica Liddell consigue crear las condiciones de una violenta catarsis. La figura de la heroína trágica, aquí, pertenece al campo de la realidad. El espectador real ve el espectáculo de un cuerpo real sufriendo, sin poder desencadenar el proceso de denegación propio del teatro: aquí ya no hay trampa posible, no hay artificio teatral, la carne está viva, el imaginario está silenciado. Pablo Caruana escribía en 2009, al salir de la representación de *Te haré invencible con mi derrota*:

Han sido tres días extraños, duros, de soledad, desamparo y donde se han intentado tocar los límites del ser humano, allá donde uno se destroza y no hay Dios que recomponga. Un primer día, el del estreno, espasmódico, de locura y dolor desatado, de parto negro, donde se puso al arte en un lugar



Yo no soy bonita. Fuente: Compañía Atra Bilis.

sin respiraderos, donde se fue a tomar por culo el teatro, la composición, el ritmo, el símbolo y su puta madre. Un día de dolor expuesto, donde el público sólo podía ser espectador de una persona que se va hueso a hueso. Los asistentes, tras la hora y pico, salían, no sabían dónde meterse porque no sabían quiénes eran con respecto a lo que habían visto.

Dos realidades se encuentran: la de la escena y la de la sala, pero contrariamente a lo que ocurriría entre dos realidades fuera del teatro (por ejemplo impedir que el per-

sonaje se corte o proporcionarle ayuda), aquí el papel del público implica la aceptación en silencio de la propuesta artística, sea cual sea su grado de realidad. Angélica Liddell puede, por tanto, ir muy lejos en el espectáculo del yo maltratado; la mayoría de las veces, los espectadores están programados según los códigos de recepción de la ficción y no de la realidad mostrada sobre un escenario.

Ocurre de forma diferente cuando asistimos a una proyección del video de un espectáculo, ya que la mediación del soporte hace volcar de nuevo el espectáculo del lado de lo no real, o al menos de un espacio desrealizado. Y si no fuera este el caso, si las imágenes de video conservan la fuerza de lo real, siempre le será posible al espectador interrumpir la película o abandonar la sala, ya que nunca estará sometido al papel que le asigna el espectáculo vivo. En el teatro, el espectáculo del dolor real utiliza el cuerpo como una herramienta de revelación. El efecto catártico provocado por la automutilación implica una identificación, un efecto comunicativo (Jauss, 1978) entre el cuerpo herido sobre el escenario y el cuerpo preservado del espectador obligado, a partir de ese momento, a fundar su experiencia estética sobre la intersubjetividad así creada.

“¿Quién resistiría a una historia de los cuerpos?” pregunta el personaje de Combeferre en *Perro muerto en tintorería*. Los fuertes; antes de afirmar en una frase casi programática: “El cuerpo es lo único que produce la verdad” (Liddell, 2007, p. 62). El cuerpo es un organismo, el de la actriz, el de los actores del teatro liddelliano; es un material autorreferencial que remite aquí a su propio dolor. En la cultura judío-cristiana en la que se inscribe a la vez la escritura, la actuación y la recepción del teatro de Angélica Liddell, el cuerpo que sufre posee una función

moral con la que juega la dramaturga para denunciar mejor los efectos perversos y las terribles consecuencias psíquicas y sociales.

Son numerosas las obras en las que la dramaturga elige nombrar a su autoperonaje “La puta”, reforzando así la violencia física a través de la violencia moral. Tal elección se observa en *Belgrado, Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso; en Y los peces salieron a combatir contra los hombres; en Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, donde plantea, desde el inicio, el famoso “monólogo del puto actor” (2007, p. 37):

Soy un perro resentido y un puto inadaptado.

Soy un puto actor que hace de perro

Por una puta vez en su puta vida.

De la prostitución a la pornografía, solo había un paso, franqueado por la dramaturga cuando propone calificar de “pornografía del alma” su forma de exhibir su dolor a través de todo su ser sufriente. “Me gusta definir mi estética como ‘pornografía del alma’, en el sentido de que intento romper la barrera del pudor entendido como algo emocional, profundizando en las miserias humanas y rompiendo la barrera que separa lo público de lo privado” (Irazábal, 2011). Y para Antonia Amo Sánchez (2012):

Anfaegtelse (2008), *Te haré invencible con mi derrota* (2009) y *La casa de la fuerza* (2009) son la culminación de ese proceso introspectivo en el que, más Angélica que Liddell, la artista buscará en los límites de su propia fuerza (física y psíquica) un lenguaje estético de lo extremo, sin ambages ni pudores: lo que ella llama la “pornografía del alma”, capaz de unir el *ergon* y la *energeia*. Dicho de otro modo, el poder creador y el impacto receptivo.

De tal manera que la cuchilla de afeitar es ese instrumento que le permite “pornografiar su alma” (Amo, 2012). La dramaturga y actriz construye, pues, un lenguaje estético con su cuerpo que vende a los espectadores como una prostituta vende su cuerpo a los clientes. “Si lo hiciera gratis a nadie le importaría mi pasión ni mi vida”, dice el personaje de “La puta” en *Dolorosa*. Y sigue con la comparación mediante el parlamento del personaje del Perro en *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (Liddell, 2007):

Las putas están dispuestas a morir por todos los hombres. Están dispuestas a amar a todos aquellos que no aman.

Las putas son el gran Jesucristo.

Y mediante un silogismo implacable, si las putas son Cristo, y la dramaturga-actriz es una puta, entonces la dramaturga-actriz es también Jesucristo. Lo cual la sitúa, de hecho, como figura redentora. En ese sentido, su sacrificio tiene como objetivo la redención. La donación del cuerpo (“Este es mi cuerpo”), repetida ritualmente en cada representación, funciona por consiguiente como una eucaristía susceptible de generar una “epifanía de comunión” con el público y revelar lo que está oculto. Al comentario de Jesús Ruiz Mantilla en una entrevista (2010) que le dice: “a veces le ha ocurrido cortarse la piel en el escenario”, Angélica Liddell contesta: “Eso forma parte de una tradición clásica. Por otra parte fue un acto de amor”². Las escarificaciones, los arañazos, los golpes, los alfileres clavados en los dedos, el agotamiento físico como una entrega de sí mismo; el cuerpo sufriente ofrecido como otro espacio de expresividad, como “la exte-

2. “Pero usted ha llegado a cortarse la piel en escena. / Eso pertenece a una tradición clásica. Por otra parte, aquello fue un acto de amor. / ¿Sadomasoquista? / No, en absoluto. / ¿Un acto de amor a qué? / Inconfesable. Hay cosas que solo cuento en mis piezas y no las vuelvo a comentar. Cosas de las que solo hablo cuando estoy en un escenario, cuando acabo no vuelvo a ellas” (Ruiz Mantilla).

riorización de una intención del sujeto, como un querer decir” (Caune, 2002). Paradójicamente, es la violencia auto-infligida la que “quiere decir” el amor. Un amor hacia el público que crea una red de conexiones con él. A propósito de *La casa de la fuerza*, la dramaturga explica (Vasserot, 2010):



Te haré invencible con mi derrota. Fuente: Compañía Atra Bilis.

Soy incapaz de trabajar o de pensar en términos colectivos. (...) Asociamos eso generalmente con un desprecio respecto a lo humano, al sufrimiento humano, pero no estoy de acuerdo: cuando hablo de mi dolor, lo uno a un dolor colectivo. No es un tema menor la compasión: colocarse en lugar del otro, hacerlo de tal manera que el dolor del otro nos parezca tan real como el nuestro. En *La casa de la fuerza*, uno mi dolor individual al de las madres de Ciudad Juárez.

Esta “unión” es la misma que propone Angélica Liddell en la representación de su obra-performance *Boxeo para células y planetas*, cuando recupera materiales utilizados en medicina aportados por los espectadores a petición suya (recetas, radiografías, etc.) y los une en el escenario

simulando redes sanguíneas, fusionando así el cuerpo individual de cada espectador con el de los demás participantes en el espectáculo en una dimensión colectiva que evoca la universalidad del dolor y considera al espectáculo como un lugar de reparación (artística) de los traumatismos (reales).

A partir de ahí, el juego de transgresión de tabúes corporales adquiere un sentido positivo. Y, a través de un retorno inaudito, es la violencia real que se inflige la actriz en numerosas obras la que permite la liberación de una violencia social invisible a fuerza de tener que vivir con ella, y la que permite igualmente, y tal vez sobre todo, la liberación de una violencia existencial debida muchas veces a nuestros miedos:

Mi cuerpo se convierte en

una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Es un acto de desobediencia. Castigo mi propio cuerpo para desobedecer. Me autolesiono para revolverme contra las lesiones que causa el rol que nos han impuesto desde el nacimiento. Utilizo la violencia poética para defenderme de la violencia real (Liddell, 2006).

Evidentemente, en estos espectáculos, el papel del público es esencial. Más aún en el teatro que en el terreno sociológico:

la expresividad del cuerpo no puede ser reconocida independientemente del sujeto que la percibe. Esta expresividad solo es válida por la relación que establece con aquel que es el destinatario o el receptor.

El cuerpo está inscrito en un sistema cultural y es objeto de una recepción sensible en un “horizonte de esperas”, tal como lo definió H. R. Jauss, es decir, establecido por la experiencia que tienen de él los humanos, por los códigos que reconocen y por la frontera movediza que trazan entre imaginario y realidad (Caune, 2002).

Al liberarse parcialmente del medio dramático habitual y al utilizar esencialmente un material “verdadero”, el de su cuerpo, Angélica Liddell desencadena ante todo la sensibilidad inmediata del receptor y provoca –incluso fuerza– su memoria sensorial en detrimento de su recepción crítica racional. De tal forma que el mismo lugar de la representación, allí donde “se juega” la poética de Angélica Liddell, es ante todo el espacio de recepción mental del espectador. Único lugar, *in fine*, de verdad.

Cuando Pablo Caruana escribe (2009) a la salida de *Te haré invencible con mi derrota: “Invocación, ingestión, sangre, éxtasis, muerte, renacimiento y metamorfosis*, todos los pasos se han dado. El teatro es simulación, convención, quien está ahí, en escena, es una actriz... Y aun así, uno se pregunta de dónde ha salido ese dolor, en qué terreno entre la realidad y la ficción se estaba jugando”, lo escribe bajo el shock psíquico del espectáculo y carece del suficiente retroceso para comprender que la indeterminación entre la realidad y la ficción se resuelve en otra dimensión, la de la verdad.

Porque la mentira teatral tiene como único objetivo ser testimonio de la verdad mucho más que de la realidad. La verdad pertenece al orden del discurso, y supone un juicio sobre lo real. Esa es la responsabilidad del espectador de teatro, y más aún del teatro-performance: cons-

truir un juicio y (¿re?) descubrir su verdad.

Si la filosofía se plantea la cuestión de las condiciones de acceso a la verdad, el arte de Angélica Liddell propone, muy evidentemente, un medio directo y material para alcanzarla: la realidad de su carne.



Referencias

- Amo, A. (2012). *Angélica Liddell: "Les blessures disent la vérité"*. En Page, C. (dir.). *Écritures théâtrales du traumatisme. Écritures de la résistance*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes (pp. 201-214). [Escrituras teatrales del traumatismo. Escrituras de la resistencia, 2012].
- Caruana, P. (2009). *La misma estrella negra*. Recuperado el 09/06/2015 de <http://citemor.blogspot.com/2009/07/cronica-la-misma-estrella-negra.html>
- Caune, J. (2002). *Tout vient du corps*. Recuperado el 09/06/2015 de http://w3.u-grenoble3.fr/les_jeux/2002/Caune/home.html
- Garnier, E. (2012). *El espíritu de lo grotesco en el teatro de Angélica Liddell*. En García, R. (Dir.). *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*. Monográfico de Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica, 21, 115-136.
- Irazábal, F. (2011, 25 de septiembre). *Angélica Liddell y su pornografía del alma*. La Nación, Buenos Aires. Recuperado el 09/06/2015 de www.lanacion.com.ar/1408988-angelica-liddell-y-su-pornografia-del-alma
- Jauss, H.-R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard [Por una estética de la recepción].
- Liddell, A. (2006). *La desobediencia: tres confesiones, Yo no soy bonita. Programa de mano de la performance*. Recuperado el 09/06/2015 de <http://nexo5.com/ent/952/la-desobediencia-tres-confesiones-3-acciones-y-el-regreso-de-angelica-liddell-a-la-casa-encendida>
- Liddell, A. (2007). *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*. Madrid, CDN.
- Miranda, A. A. (2004). *Lesiones incompatibles con la vida. Angélica Liddell: Antígona en el siglo XXI*. Recuperado el 09/06/2015 de www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=127&Itemid=40, consultado 09/06/2015.
- Pavis, P. (1998). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin [Diccionario del teatro. Dramaturga, estética, semiología. Barcelona: Paidós].
- Ragué, M. J. (2010, 17 de agosto). *Avignon: Angélica Liddell, Artez*. Recuperado el 09/06/2015 de <http://www.artezblai.com/artez/artez160/iritzia/raguearias.htm>
- Ruiz, J. (2010, 07 de noviembre). *Es normal estar en el mundo del teatro y detestarlo*. El País. Recuperado el 09/06/2015 de http://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114813_850215.html
- Sarrazac, J.-P. (1981). *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: L'Aire. [El drama en devenir (2009) México: Paso de Gato].
- Vasserot, C. (2010). *Entretien avec Angélica Liddell*. Recuperado el 09/06/2015 de http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/312/Entretien%20avec%20Angelica%20Liddell%20-%20Festival%20Avignon.pdf
- Vinaver, M. (Dir.). (1993). *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de textes de théâtre*. Arles: Actes Sud [Escrituras dramáticas. Ensayo sobre el análisis de textos de teatro].

