

# ANGÉLICA LIDDELL Y EL SACRIFICIO COMO ACTO PO(ÉTICO): ALQUIMIAS DE LA CARNE-VERBO

Carlota Gómez Herrera

Investigadora Predoctoral en Filosofía. Universitat de València

## INTRODUCCIÓN

Catalina Angélica González Cano, más conocida como Angélica Liddell, es una escritora, poeta, dramaturga, directora de escena y actriz española, que puede ser llamada filósofa en un sentido pleno de la palabra. Nacida el 2 de octubre de 1966 en Figueras, Girona, hija de Bonifacio González, militar, y Anastasia Cano, fue bautizada en la misma pila que el pintor Salvador Dalí y vivió en su ciudad natal hasta los siete años. Desde pequeña, escribía historias trágicas como práctica heterotópica con el fin de narrar la soledad que la afligía y, al mismo tiempo, para internar en los mundos otros que su propia reflexión conducía. Vivía entre los cuarteles militares a los que la carrera de su padre la llevaba. Adoptó el apellido “Liddell” de Alice Liddell, inspiración del escritor Lewis Carroll para su obra *Alicia en el país de las maravillas* (1865). Ingresó en el Conservatorio de Madrid, que abandonaría tras su decepción con la institución, y se licenció en Psicología y Arte Dramático. Como dramaturga, debutó en 1988 con la pieza *Greta quiere suicidarse*, que le trajo el primer premio de los muchos que después recibiría. En 1993 fundó, con Gumersindo Puche, Atra Bilis, compañía con la que ha gestado numerosas obras.

Tras esta breve, pero necesaria, circunstancialización biográfica en una aproximación a su obra, practicaremos una aproximación simulada, escenificada del conjunto de la obra liddelliana a partir de la idea de la voz truncada. ¿Qué queremos decir cuando empleamos la expresión “voz truncada” para pensar a una creadora sacrificial del grito de la condición humana? Esta metáfora nos permite ahondar e inmiscuir en la sangre de una herida que no encuentra sutura: la poesía no sacia, la representación teatral no sacia, la panoplia de filósofos que ha ingerido no sacia. El sentimiento trágico que empapa la producción artístico-vital liddelliana, así como la iconología política que simboliza su obra, puede sintetizarse, ajustadamente, desde esa figura: la voz truncada. Algo que humanamente necesita ser vociferado, pero que se encuentra

en una jaula lingüística, ocultadora de políticas y coordinadas de producción y prácticas significantes que mucho distan de enunciar lo que ella padece. Dicho sentimiento es tragedia y es vida, al mismo tiempo; su arquitectura po(ética) encarna la supervivencia de un naufragio moral en el que el ser humano está asumido desde su origen. Su voz no es un espectro; es el esqueleto de la voz trágica de occidente, voz siempre presente y vigilante que resuena en el funeral de la paz perpetua, como el de Bergman (Liddell, 2024). La suya es una voz que invoca el sacrificio como acto po(ético) y la creación como denuncia de una utopía inalcanzable, con la ternura infantil de quien sueña la imposible eudaimonía.

Entre las conferencias y la obra literaria de Angélica Liddell se articula un entramado de resonancias conceptuales, que operan como extensas glosas o exégesis de su producción teatral. Las políticas de la exclusión, las omisiones deliberadas en la historia oficial del pensamiento y de la vida, la economía como una de las formas más atroces del crimen, el hambre y la enfermedad como res pública... todas ellas se vuelven objeto de representación reflexiva y acontecimiento escénico que, cargado de posibilidades melancólicas, conducen a un arte *fou*. *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres* (2007) y sus disquisiciones sobre Diderot y el *Contrato social* de Rousseau son umbrales hermenéuticos que, por ejemplo, iluminan *Perro muerto en tintorería*. *Los fuertes*, obra estrenada ese mismo año en el Centro Dramático Nacional. Por su parte, la explícita filiación con Joseph Beuys, declarada en *La indignación hace estrella* (2006), establece un eje discursivo que conecta su praxis escénica con desarrollos posteriores en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d’alphabetisation* (2011), obra en la que reinterpreta y reformula *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*. Esta densa dialéctica entre teoría y creación escénica vertebrada un cuestionamiento radical de la escritura misma, que retoma la célebre interpelación adorniana para pensar los límites y la valencia de la textualidad: “¿Cómo escribir después de la catástrofe?”, inquiriere, “¿cómo

articular palabra ‘después del genocidio nazi’, ‘después de las ignominias del siglo XX’, ‘después del siglo de los campos de exterminio masivo?’”.

## EL FRACASO DE LA PALABRA ¿HAY ESPACIO PARA LA EXPRESIÓN?

En *El sacrificio como acto poético*, Liddell desentraña la relación entre el fracaso de la palabra y la expresión del sufrimiento mediante el sacrificio y lo poético. En diálogo con Diderot, Pasolini y el mito de Abraham, pero sobre todo consigo misma, traza nuevas formas para la tragedia, máximo baluarte de la individualidad humana contra el desamparo de las apetencias estatales y los horrores anónimos y colectivos del exterminio cotidiano. Abre, desde ahí, una vía de recuperación de la intimidad que, a modo de brecha ontológica, le permite observar el mecanismo que transforma el acto individual del sacrificio en acontecimiento ético y político. Si hablamos de libertad, para Liddell, es de aquella que se practica a través de la exposición del cuerpo en escena en su cruda vulnerabilidad y desprotección; hace falta “representar la angustia privada en un escenario público para devolverle al ser humano el llanto que le convierta en un ser lúcido” (Liddell, 2014: 23). Dicho llanto es la palabra poética capaz de apresar mediante el sacrificio dramático la propia carne de los espectadores, infiltrando en su individualidad las miserias de la condición humana. El cuerpo en escena es el lugar del pathos de la palabra, es decir, el lugar primero de intervención artística.

*El sacrificio como acto poético* constituye una serie de conferencias que, a su vez, desde un punto de vista teórico, aclaran la práctica literario-teatral de la filósofa, así como su contribución a la construcción de un carácter autoteatral que derruye las fronteras entre su obra y su identidad, siempre inacabada, desgarrada, monstruosa. A modo de denuncia y reclamo, la disidente imagen pública de Liddell, la *enfant terrible* de la escena nacional, está marcada por su ubicación en la cúspide de la vanguardia teatral internacional. Resulta difícil separar las distintas formas de expresión elegidas por Liddell a lo largo de su recorrido teatral. Sus puestas en escena, sus actuaciones, su escritura —obras teatrales, poesía o diarios—, todo ello apunta a un mismo objetivo: la denuncia, el reclamo, la crítica. Arte y vida, escritura y biografía, creación poética y reflexión teórica mantienen nexos a la vez evidentes y complejos por mostrar encarnizadamente la violencia silenciada que recorre diariamente la vida de los sujetos (Liddell, 2014). Aunque suene paradójico, desde una lectura psicoanalítica de corte lacaniano, la obra de Liddell no es más que un síntoma de su sufrimiento (Liddell, 2015). Sus movimientos poéticos, aspavientos y retorcimientos literarios, en sentido amplio, son su modo de expresar su anhelo de amparo. Su presencia

en los foros de arte o teatros la convierte en una portavoz extraordinaria de esa exigencia humana de humanidad (Puche, 2007: 31), es decir, de aquello que encubre el inextricable vínculo entre el arte y el humanismo como prácticas que emergen del compromiso con el ser humano, con la persona, con su alegría y su dolor, su ligereza y su podredumbre.

## CUERPO Y OBRA: ÉTICA, ESTÉTICA Y POLÍTICA

Su cuerpo y obra se vuelven “iconología política” en tanto en cuanto son lienzo para mostrar lo que no puede ser explicado, solo representado: los lazos entre imagen, lenguaje y pensamiento. Pensar en imágenes, actuar, interpretar, provocar, todo ello es fruto del proceso originario, ético, formativo que deviene necesariamente en poético en la medida en que un estrato plástico, artístico, corpóreo es siempre inmanente al lenguaje. Liddell se aferra a la posibilidad de “hablar con imágenes” y de hablar a través de ellas con el Gran Otro, un otro al que le dedica, podríamos decir, la totalidad de su obra (Liddell, 2023). Un otro que no la atiende, un otro que no la ama, un otro que no la ampara, un otro que no la cuida (Liddell, 2018). Las imágenes son multifuncionales, tan desgarradoras, tan crueles como didácticas. Su gramática gesta y resemantiza una historia de la filosofía femenina alternativa, tildada incluso desde sectores contradictorios algunas veces de ultramisógina, otras de feminista.



Fotografía extreta de Freepik

## ▶▶ CONCLUSIÓN

Su objetivo es claro: imbricar concepto y metáfora (conciencia y arte) hasta el punto de que el tiempo filosófico-literario solo pueda ser elucidado a través de lo escénico-teatral, es decir, mediante tropos espaciales como metáforas geográficas, geológicas, históricas o biográficas. En este sentido, la constante referencia a los lazos de la genopoética familiar se hace evidente en obras como *Tríptico de la aflicción*, que reúne tres textos (*El matrimonio Palavrakis*, *Hysterica Passio* e *Hijos mirando al infierno*), o en *Lesiones incompatibles con la vida*, entre otras.

Se trata entonces de tratar de “despejar” el método del estilo dramático que la propia artista practica. Liddell derriba las barreras entre su obra y ella misma —el carácter autoteatral y de autoficción de sus creaciones ha sido ampliamente señalado (Fernández Peláez 2018; Monti 2019; Olivas Fuentes 2019). Su imaginario femenino está inextricablemente ligado a sus estrategias de proyección pública: al romper con la tradicional asociación entre escena y ficción, así como entre el espacio extraescénico y verdad, consigue establecer la primacía de la Angélica-personaje sobre la Angélica-persona. Dice así:

En el escenario me quito máscaras y velos, y rompo el pacto de la hipocresía social. El teatro es un acto de profunda libertad donde me siento libre para decir lo que siento. La careta me la pongo cuando salgo del escenario. Ahí es donde empiezo

a fingir para sobrevivir. Por eso creo que el escenario es el único lugar donde se puede trabajar con libertad (Ávalos y Rinciari, 2013).

Liddell encarna la figura del *parrhesiastes* foucaultiano al adoptar una actitud de franqueza radical como herramienta crítica e instrumento de análisis frente a la hipócrita urbanidad que demanda la vida civil (Checa Puerta, 2019: 156). Este posicionamiento no solo se evidencia en las declaraciones que ofrece en entrevistas, sino que se materializa en la experiencia misma de sus espectáculos, donde los espectadores aceptan la suspensión de la condición ficcional del personaje. Esta ruptura cercena los principios tradicionales de ficcionalización y semiotización del cuerpo en escena y reclama un espacio donde la verdad, en su dimensión más incómoda y desprovista de ornamentos, se manifieste de manera directa y brutal (Olivas Fuentes, 2019: 638). Para Liddell, el arte tiene la misión de enfrentarse a la cultura en su forma más domesticada. Este enfrentamiento arraiga en una concepción marcadamente humanista en la que las artes comparten una base ética que las vincula; principios que, como ya anticipó Rousseau en *La Nouvelle Héloïse*, remiten a una cierta idea de humanismo y hacen que toda renovación estética sea, en último término, una cuestión ética que inevitablemente cabalga hacia lo político.

## BIBLIOGRAFÍA

CHECA PUERTA, J. E. (2019). “Angélica Liddell y su ‘A’ de artista: una revisión crítica de ‘La letra escarlata’”, *Revista de escritoras ibéricas*, 7, 153-186.

FERNÁNDEZ PELÁEZ, J. (2018). El ‘yo no ficcional’ en la escena contemporánea española: de la autobiografía a la exposición, en J. P. Cabanilles Gomar (ed). *Jóvenes plumas del hispanismo: nuevos retos y enfoques de la investigación filológica*, Ediciones Complutense, 131-143.

LIDDELL, A. (2014). *El sacrificio como acto poético*. Continta Me Tienes.

LIDDELL, A. (2015). *Ciclo de las resurrecciones*. La uña RoTa.

LIDDELL, A. (2018). *Una costilla sobre la mesa*. La uña RoTa.

LIDDELL, A. (2023). *Los barcos hundidos que te visitan*. La uña RoTa.

LIDDELL, A. (2024). *Dämon. El funeral de Bergman*. La uña RoTa.

MONTI, S. (2019). Máscara, persona y personaje en el teatro de Angélica Liddell, en G. Laín Corona y R. Nogales Santiago (eds). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Visor, 529-542.

OLIVAS FUENTES, M. (2019). Hacia una aplicación del término autoficción en el teatro. *Algunas reflexiones sobre Anfaegtelse y La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell, en L. Albuquerque García et al. (eds.). *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, CSIC, 634-643.

PUCHE, G. (2007). Mirar el daño: a propósito de *Lesiones incompatibles con la vida*, acción que cierra *El tríptico de la aflicción*, en A. García Tirado y J. E. Checa Puerta (eds.). *50 años de teatro contemporáneo: temática y autores*, Secretaría General Técnica, 27-38.