



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 23/02/20

***El tríptico de la transgresión: cuerpo,
herida y redención en los textos de
Angélica Liddell***

Andrea Carretero Sanguino

Universidad Complutense de Madrid - csanguino.andrea@gmail.com

**#AngélicaLiddell
#Trilogíadelinfinito
#cuerpo
#lenguaje #violencia**



**El tríptico de la transgresión: cuerpo, herida y redención en
los textos de Angélica Liddell**

Andrea Carretero Sanguino

RESUMEN: En este trabajo se pretende trazar una línea sobre las funciones que toma el cuerpo en los textos de Angélica Liddell y cómo las acciones que implican el dolor y la violencia sobre este cuerpo contribuyen a una acción poética y política con alcance social, donde Liddell toma el papel de redentora. Para ello se recogen algunas impresiones críticas sobre sus textos teatrales, aunque fundamentalmente nos detendremos en la segunda parte de *Trilogía del infinito* (2019).

Palabras clave: Angélica Liddell, *Trilogía del infinito*, cuerpo, lenguaje, violencia.

ABSTRACT: The intent of this article is to draw a line between the functions that the body takes in Angélica Liddell's texts and how the actions that involve pain and violence on the same body contribute to a poetic and political action with social reach where Liddell takes the redeemer role. Because of this, some critical impressions of her theatrical texts are collected, although this article will stop in the second part of *Trilogía del infinito* (2019).

Keywords: Angélica Liddell, *Trilogía del infinito*, body, language, violence.

El tríptico de la transgresión: cuerpo, herida y redención en los textos de Angélica

Liddell

Andrea Carretero Sanguino

*Se despedaza la carne porque se busca el
origen, se destruye la belleza visible para
alcanzar la invisible,
Angélica Liddell.*

Dentro de una investigación basada en la crítica y la obra del autor, cabe siempre hacer un inciso biográfico si entendemos que la vida en ocasiones ahonda más allá del arte, pero este sirve como sustento en un intento de ser contada y compartida; por ello, creo pertinente apuntar unos breves datos sobre uno de los puntos de origen en la construcción de la poética de Angélica Liddell. Como ella misma apunta en varias entrevistas, creció como hija única en una familia de padre militar y, en consecuencia, nunca se mantuvo en un lugar fijo, sino que se fue moviendo por distintos puntos de la geografía española de acuerdo con las necesidades laborales de su padre. Entre otras cosas, durante su niñez y adolescencia sufrió una depresión que, sumada a toda su experiencia vital en estos años, marcará las líneas de su creación artística. En consecuencia, veremos que en sus obras subyace el intento de construcción de una fotografía del dolor: “Utilizo el teatro para encontrarle un sentido a la vida. Por eso es más importante que la vida. Porque gracias al teatro organizo el dolor, y lo comprendo” (Ojeda, “Angélica Liddell”).

Siguiendo las ideas de Emmanuel Garnier (“El espíritu de lo grotesco” 123), las obras de Liddell se estructuran sobre un sistema de tensiones entre lo espiritual

y lo corporal. La obsesión por los contrarios marca el ritmo de su obra: la pureza y la escatología, lo bello y lo feo, lo sublime y lo aberrante, el amor y el dolor. En este sentido, la clave es el espacio de tensión entre el horror y lo sublime, que pone de manifiesto el predominio del sufrimiento en la sociedad moderna, donde el grotesco se erige como el modo más adecuado para el reflejo del caos social en que el hombre se ve inmerso.

No podría hablarse de su obra escrita sin tener en cuenta su hibridez, la imposibilidad de adscribirla a ningún género concreto; en este caso, *Trilogía del infinito* está construida mediante fragmentos que conforman un caleidoscopio donde lo que subyace a todo el texto es su carácter poético y la intensidad corporal. Las partes en las que el lector se encuentra con un texto organizado y fechado como un diario, funcionan como un conjunto de fragmentos que vertebrata la reflexión acerca de los problemas que pueblan toda la teoría artística, vital y filosófica de Angélica Liddell. La hibridez antes mencionada puede percibirse desde el momento en que la misma dramaturga es actriz y narradora de su obra escrita, que se complementa con las diferentes modalidades de expresión. En ella, el lector encuentra una miscelánea con textos que van desde la poesía hasta la narración, pasando por las cartas, los diarios e incluso las sentencias.

Cabe destacar el carácter autobiográfico que posee la obra de Liddell dentro de las tendencias que vienen marcando la producción literaria desde finales de la década de los 70. Para ello nos valemos del estudio de Ana Casas (2018) sobre las diferentes teorías en torno a la "autoficción". Este término surge vinculado a la publicación de *Fils*, de Serge Duvrovsky, en 1977 y, a partir de ella, el concepto queda adscrito al marco de la autobiografía, pero resulta una variante de esta. Esto

se debe a la utilización de recursos de la novela en la construcción de un relato que refleja la experiencia individual del autor, es decir, el relato del autor se convierte en un relato verosímil y fiable, pero que responde a los modelos discursivos de la ficción.

Los rasgos que recoge Ana Casas sobre la teoría de Dubrovsky coinciden con el relato que construye Angélica Liddell en tanto que se erige como una forma experimental de la autobiografía: apunta Casas que sus características se vinculan con lo fragmentario, dado que estos relatos parten del recuerdo y se combinan con digresiones y pasajes imaginados o fruto de la enajenación del autor que narra, generalmente una experiencia que tiene que ver con el daño. Según este artículo, los relatos emprenden “la recomposición precaria de una identidad dañada” (68); una identidad en ocasiones vinculada a lo marginal y alejada del canon en más de un sentido. La autoficción como idea, de acuerdo con el planteamiento de Ana Casas, “surge con la vocación de dar voz a los excluidos de los ‘grandes relatos’” (*ibid*).

Cabe interrogarse por los muy diferentes y complejos procedimientos de la autoficción, la cual pretende dar una visión de lo considerado como real desde las estrategias de la ficción. En este sentido, entendemos que la realidad en la era posmoderna se ha vuelto inaprensible, inverificable y susceptible de muchas y muy variadas visiones que imposibilitan, hoy más que nunca, un referente estable. En consecuencia, queda justificada la proliferación de la autoficción en los últimos tiempos; el relato y la construcción de una identidad fragmentada deben erigirse como el cauce para la representación de la verdad de lo real. No obstante, parten de un contexto donde el autor -valiéndose, entre otras, de la hibridez discursiva- lleva a

cabo “una búsqueda introspectiva que se expresa a través de las experiencias personales como objeto de las obras más allá de la mera inspiración, en la medida en que estas son asumidas como materia novelable o dramatizable” (71).

En esta trilogía, publicada por primera vez en 2016, la voz de Angélica Liddell apela directamente al lector, a su sensibilidad, a la capacidad de ponerse frente a la verdad, aunque sea dolorosa en el sentido más físico que esa experiencia conlleva. Mediante la narración de una vivencia que, en principio, podría pensarse personal, la narradora expone la perturbación mental que provocaron en ella dos acontecimientos violentos y traumáticos: por un lado, los sucesos del 13 de noviembre de 2015 en la Sala Bataclan de París; y por otro, el asesinato de la estudiante holandesa Renée Hartevelt por el “Padrino del canibalismo”, Issei Sagawa, en 1981. Sobre estos dos acontecimientos se estructura un conjunto de textos que acercan al lector al universo cruel, despedazado y herido, pero redentor, de Angélica Liddell.

Cabe puntualizar que, pese a estar formada por tres partes, en este trabajo nos centraremos solamente en la segunda porque es precisamente donde aparece de forma más explícita la reflexión alrededor de los dos acontecimientos antes mencionados y aquella que más ha llamado la atención, tanto de la crítica como de quien esto escribe.

No obstante, es preciso remarcar la importancia de entender la obra en su conjunto: “Esta breve tragedia de la carne (Emily)”; “¿Qué haré yo con esta espada?”; y “Génesis VI, 6-7” son las tres partes que forman *Trilogía del infinito* y en cada una de ellas el lector puede evidenciar la presencia de diferentes textos que no pertenecen a la autora pero que contribuyen de igual manera a la construcción de la

autoficción, dando parte del carácter intertextual que conforma estos modelos discursivos, puesto que las lecturas, igual que las heridas, son fragmentos de la vida del sujeto, y como tales, brotan para formar su relato identitario.

Si bien es cierto que los modos artísticos de Liddell vinculan la presencia del cuerpo a una suerte de sacrificio poético con unos fines políticos y de ataque -o intento de desalienación- a la conciencia del espectador, la presencia de este mismo cuerpo en la obra escrita queda ligado a unas funciones que difieren del momento escénico, aunque se encuentren en una estrecha relación. Nos referimos a la función que ejerce el cuerpo como elemento complementario a la expresión verbal que, en ocasiones, suple la función de la palabra al no ser esta suficiente. Los textos analizados para el presente estudio muestran lo que se puede denominar una desarticulación del lenguaje por medio de la mutilación del discurso.

Las formas discursivas consideradas hegemónicas, ajustadas a los marcos genéricos de la poesía, prosa y teatro, pierden su vigencia en favor de una desintegración de los moldes cerrados, es decir, se pierde la división genérica para dar paso a una miscelánea de estas formas. De este modo, encontramos en *Trilogía del infinito* multitud de pasajes que no se ajustan a unas directrices determinadas, sino que marcan un ritmo de lectura en el receptor del mensaje. Mediante la repetición de sentencias, oraciones y palabras, Angélica Liddell subvierte las formas de discurso canónicas para expresar una realidad *otra* que, por sus características necesita de otros modos de expresión para poder mantener la potencia requerida.

Como vemos, el cuerpo es un elemento fundamental en la obra liddelliana, y no únicamente por su función subversiva en cuanto a la forma que toma el discurso, sino que funciona como elemento material en la creación artística y como superficie

donde se inscribe la violencia perpetrada por el otro; en consecuencia, juega un papel esencial para la comprensión de la obra de esta dramaturga. Para ello, escogemos aquí el artículo de Patricia Úbeda Sánchez (2019), que parte de las ideas de Margo Glantz (1993) para hablar de la “escritura corpórea” en Liddell y del concepto similar de “escritura del cuerpo”, acuñado por Luisa Valenzuela (2002) en sus ensayos. Ambos conceptos están relacionados y vinculados a partir del recuerdo traumático que toma forma en la escritura, pero que construye “un relato que parte de una experiencia dolorosa, extrema, que se hace cuerpo textual para dejar testimonio, para hacer historia y memoria” (Acedo cit. en Úbeda, “Entre la belleza” 3).

La escritura del cuerpo, tal y como la conciben Glantz y Valenzuela, implica también un reconocimiento que ha sido vedado a las mujeres por la imposición del discurso hegemónico, de manera que ha sido el marco del poder patriarcal lo que ha definido el cuerpo, el deseo y el dolor femeninos. Por ello, la escritura corpórea implica una subversión del modelo: porque revela el carácter fundamental de la dimensión discursiva de la corporeidad femenina:

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, “La desobediencia”)

La escritura de Liddell, como su labor escénica, están directamente vinculadas a esta noción de la escritura en la que el cuerpo está comprometido por entero; la herida, el daño, la desfiguración, la mutilación están presentes en el

discurso y tienen su reflejo en el cuerpo que narra y que se encuentra de la misma manera afectado. El discurso y el cuerpo están supeditados al modelo hegemónico y el daño físico, que toma forma en la herida y la mutilación, medio por el cual es posible la subversión.

El desgarramiento de la carne se manifiesta a partir de la palabra poética, que adquiere un carácter sacrificial; la palabra organizada acorde al modelo impuesto se sacrifica en favor de la presencia del cuerpo, siendo este un cuerpo herido. Para Liddell, como para Valenzuela, la palabra sola es débil, no refleja con exactitud la experiencia del hombre en el mundo, por ello se vale del cuerpo para enfrentarlo a la violencia y poder manifestar aquello reprimido y oculto a los demás, que es lo que verdaderamente nos define como hombres: la vulnerabilidad ante la violencia.

El cuerpo se presta a varias interpretaciones, pero en la línea del grotesco que aparece en el artículo de Emmanuel Garnier (“El espíritu de lo grotesco” 129), destaca la aparición de este vinculada a lo abyecto: lo asqueroso, lo violento, lo repudiado; como puede ser el sexo, así como la violación del cuerpo, el canibalismo, la mutilación, la suciedad o lo escatológico. La violencia verbal se muestra como reflejo de la violencia real, por lo que la desfiguración del lenguaje resulta fundamental para comprender la desfiguración de los cuerpos. En este punto también converge con las teorías sobre la escritura del cuerpo, en tanto que la herida corporal es también herida escritural.

En esta misma línea, podemos remitir al artículo de Mónica Ojeda, donde la autora ecuatoriana plantea la idea de la sodomización de la escritura, según la cual la palabra debe actuar como un bisturí en la conciencia del hombre; dice Ojeda que

profanar supone entrar con violencia en lo sagrado y, haciendo mención a Angélica Liddell y al poeta Enrique Verástegui, apunta cómo el lenguaje de sus obras contribuye a hacer de la experiencia un acto extremo: “Esta forma de escribir pide manchar de cuerpo a las ideas, volverlas materia y hacer de las sensaciones y las emociones una forma de pensar” (Ojeda, “Sodomizar”).

Cuando Liddell muestra su dolor, su cuerpo sufriente, lo que pretende es convertir ese dolor individual en dolor de la humanidad mediante lo que ella llama “un acto de amor”; a través de la herida en el cuerpo propio, el hombre es capaz de conocer la realidad herida del cuerpo colectivo.

Es preciso ser mítico y no un moralista para aceptar por ejemplo la relación que deseo establecer con usted, de la misma manera que es preciso ser mítico para aceptar la relación del hombre con lo sagrado. Una cultura que deja de ser mítica, muere. Y por eso hace falta un canto que nos devuelva nuestro amor por el asesino, nuestro amor por Edipo, nuestro amor por el miedo. Nos urge reconocer nuestra fascinación por el criminal, debemos amarlo y delatarlo, y conducirlo hasta la horca locos de deseo, y ayudarlo a escapar momentos antes de su ejecución, y tragar su semen, y por amor devolverle al patíbulo. Llega un momento en que deseamos ver muertos a los que amamos. (Liddell, “Trilogía” 44)

El acto de amor está guiado por el intento de resolver el problema de la Belleza y el constante intento de llegar a él se traduce en la lucha por ser capaz de redimir la violencia presente en las sociedades actuales, que aparecen brutalmente criticadas de forma constante, precisamente por carecer del carácter mítico que les permitiría sentir el dolor de la violencia en sus propios cuerpos. En *Trilogía del*

infinito, como expresa el artículo de Mario de la Torre “expresa su búsqueda de la belleza absoluta, recurriendo para ello a la idea de lo sagrado como espacio incontaminado por la ruindad del mundo” (163).

Siguiendo esta línea temática de lo sagrado y después de haber tratado cómo el cuerpo, la herida y el lenguaje se unen para ofrecer una posible salvación por medio del sufrimiento, es necesario indagar en cómo el espanto acaba resultando el redentor. De esta forma, la recuperación de *La Biblia* tiene su sentido en tanto que, para Liddell, la sociedad actual fundada sobre las ideas de la Ilustración y el racionalismo que esta impuso no es capaz de dar sentido ni explicación al mundo en que vivimos. Por ello, “Liddell, frente a la razón histórica, reclama pues el mito, porque solo siendo mítico puede volver el hombre a restablecer su relación con lo sagrado, liberado de lo mundano y cruel” (Torre 168).

La presencia del dios tiránico del “Antiguo Testamento” implica una destrucción necesaria para la salvación, que es la idea central que plasma Liddell tanto en su obra escrita como escénica. El cuerpo es destruido, mortificado, para su salvación, porque ese Mal que provoca el sufrimiento forma parte esencial de su naturaleza: “No puede existir un Dios que, al igual que nosotros mismos, no lleve en su seno la destrucción, y en una suerte de perfecta espiral, destruimos todo aquello que no podemos comprender. Incluso destruimos la idea de Dios” (Liddell, *Trilogía* 45-46).

Los versos de Pessoa que remiten al poema dedicado al conde don Enrique de Borgoña y encabezan la obra de Liddell justifican su mortificación al sentirse responsable -como el protagonista del poema- de los atentados de París tanto como del asesinato de Renée Hartevelt; en este sentido, su sufrimiento quiere ser

transmitido al lector para configurar en él la misma experiencia extrema. De hecho, es precisamente en la representación de esa experiencia, concebida como un crimen, donde encuentra Angélica Liddell la posibilidad de salvación: el arte. “Señor Sagawa, yo puedo representar su crimen, y usted puede representar el mío. De esa manera nos purificamos mutuamente [...] Usted debería estar en el centro del escenario del teatro del Odeón de París, un 13 de noviembre de 2015 sobre un mar de terciopelo escarlata” (46).

Tras este breve recorrido sobre los motivos fundamentales que aparecen en esta obra, se puede considerar que la producción de Liddell se entrega a un camino más allá del arte, tal y como el canon lo concibe. En su obra no existe la armonía sino vinculada directamente a la desfiguración, a lo abyecto, todo lo rechazado por la norma: “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).

Como se puede observar, en esta obra tanto como en la producción escénica de Liddell, el papel del cuerpo es fundamental como forma de hallar un nuevo lenguaje que pueda reflejar la verdad de la realidad que vivimos. Esta realidad está marcada por el horror que ha generado la vileza y la violencia presentes en el hombre moderno, por ello, la mutilación, la mortificación del cuerpo y la herida se erigen como motivos productores de una revelación que permite el conocimiento de la verdad. Esa verdad se construye desde el problema de la Belleza, que redime los horrores de la humanidad.

La estructura que sigue la autora en toda su poética es la de la destrucción como forma de redención de los horrores de la humanidad, y por ello, como modo de salvación del hombre. En definitiva, lo que hace Liddell desde su labor teatral, tanto escénica como escrita, es asumir el papel de redentora ejerciendo el sacrificio sobre su propio cuerpo, que es el elemento del lenguaje que permite la expresión verdadera, para poner frente al lector-espectador un sufrimiento que quiere ser compartido, que quiere ser puesto ante los ojos del otro para despertar su conciencia y hacerle saber que todo ese mal, esa violencia, esa crueldad es ejercida por él, por todos los hombres, porque forma parte de su naturaleza; y la autora, asumiendo su responsabilidad sobre el horror del mundo, busca su salvación.

Bibliografía

- Acedo, Noemí. "La escritura corpórea en la narrativa de Luisa Valenzuela." 53 Congreso Internacional de Americanistas. *Simposio: "Disciplinas, miradas, discursos"*, U Iberoamericana de México, 2009.
- Albert Alonso, Alberto. "Angélica Liddell: Teatro, rito y sacrificio." *LL Journal*, vol. 11, no. 1, 2016.
- Casas, Ana. "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción." *Revista de literatura*, CSIC, vol. 80, no 159, 2018, pp. 67-87.
- Cornago, Óscar. "Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad." *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Ediciones de la U de Castilla-La Mancha, 2010, p. 117-52.
- Torre, Mario de la. "El Génesis como hipotexto en *Trilogía del infinito* de Angélica Liddell." *Perspectivas bíblicas de la literatura española*. Editorial U de Granada, 2019, pp. 161-73.
- Garnier, Emmanuelle. "El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica." *Revista Corpo-grafías, Estudios críticos de y desde los cuerpos*, vol. 2, no. 2, 2015, pp. 180-93.
- . "El espíritu de lo grotesco en el teatro de Angélica Liddell." *Revista Signa*, vol. 21, UNED, 2012, pp. 115-36.
- Glantz, Margo. "El cuerpo inscripto y el texto escrito o la desnudez como naufragio." *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, Grijalbo, México, 1993.

Gruia, Ioana. *La cicatriz en la literatura contemporánea*. Renacimiento, Sevilla, 2016.

Irazábal, Federico. "Angélica Liddell y su pornografía del alma." *La Nación*, Buenos Aires, 25 Sept. 2011.

Liddell, Angélica. "La desobediencia: tres confesiones, Yo no soy bonita. Programa de mano de la performance." *Nexo5*, 2006.

---. *Trilogía del infinito*. La uña RoTa, Segovia, 2019.

Ojeda, Alberto. "Angélica Liddell: 'Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo.'" *El Cultural*, 13 Mar. 2009.

Ojeda, Mónica. "Sodomizar la escritura." *El País*, 2018.

Úbeda Sánchez, Patricia. "Entre la belleza y la ley: La escritura corpórea en qué haré yo con esta espada de Angélica." *Tonos Digital*, vol. 36, no. 0, 2019.

---. "Escribir con la piel: la violencia corpórea en La casa de la fuerza de Angélica." *Cuadernos Fronterizos*, no. 44, 2018.

Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. Océano, México, 2002.