



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

**Sufrimiento, cuerpo y alteridad.**

**El teatro de Angélica Liddell**

Suffering, body and otherness.  
The theater of Angélica Liddell

Autor/es

Iker Samper Ayape

Director/es

Victoria Pérez Royo

Facultad de Filosofía y Letras / Filosofía  
2018

# Índice

1. Introducción. ....	p. 3.
2. <i>Poner el cuerpo</i> en el teatro.....	p. 6.
2.1. El teatro como acontecimiento.....	p. 6.
2.2. No tenemos el cuerpo.....	p. 8.
2.3. El cuerpo y la escritura.....	p. 11.
2.4. Alteridad, amor y empatía.....	p. 12.
3. El papel del público.....	p.17.
3.1. El teatro como espacio público.....	p.17.
3.2. ¿Implicación o pasividad del público?.....	p.19.
3.3. La voz delegada y el ataque al espectador.....	p. 20.
4. Conclusión.....	p. 24.
5. Bibliografía.....	p. 25.

## **1. Introducción**

El presente trabajo tiene como objeto de estudio el teatro contemporáneo, en concreto el caso de la directora y dramaturga española Angélica Liddell. Se trata de analizar la relación del público teatral con los "acontecimientos" y el sufrimiento presentados en escena. La primera parte del trabajo está dedicada a plantear en qué consiste el acontecimiento y cómo se vive desde la persona en escena (actor o actriz). Para tratar el "acontecimiento" será de gran ayuda la filosofía de Hélène Cixous. En la segunda se estudia la recepción del acontecimiento que sucede en escena por parte del público y como el teatro, que trabaja con representaciones y ficciones calculadas, permite una experiencia marcada por la empatía.

Los acontecimientos cuando ocurren son de una magnitud tan grande que no podemos asimilarlos con nuestros sentidos y por ello en el momento en que se dan se nos escapan, no podemos comprenderlos completamente, sino que solamente los vivimos. En el teatro, en cambio, no se viven acontecimientos de esta manera, puesto que son ficción, la realidad se reduce, se adapta a una forma. Puede que, como espectador, se empatice, se recuerde, o se revivan emociones, pero la experiencia ya no se desata en todo el cuerpo y con todos los sentidos, pues se vive una ficción. No obstante, el teatro, a pesar de trabajar con representaciones y ficciones, gracias a varios recursos como el aislamiento respecto a lo real, el pacto de la ficción o la intensificación de ciertos aspectos, es capaz de producir acontecimientos que se viven con igual o mayor intensidad que los que suceden fuera del teatro, generando así empatía con las víctimas del sufrimiento y una mejor comprensión de los sucesos.

La sociedad actual vive a través de las pantallas, que potencian sobre todo la vista y el oído, de tal manera que prácticamente reducen la experiencia corporal a dos únicos sentidos. Ello produce un fuerte distanciamiento no solo frente a la realidad, sino también respecto a la manera de vivir en el cuerpo y de empatizar con el otro. Esta forma de vida "a través de las pantallas", tal y como explica José Luis Brea en su artículo "*Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*"<sup>1</sup> está marcada por un cambio de régimen escópico, según el cual diferentes tecnologías no

---

<sup>1</sup> Brea, José Luis, 2007, Dialnet, "*Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*", ISSN 1698-7470, N°. 4.

sólo reconfiguran nuestro entorno cultural, sino que afectan a los “actos de ver” mismos, de tal manera que transforman la forma de cada individuo de relacionarse con su entorno social. Y esto es relevante, pues nuestra mirada, nuestros “actos de ver” no son naturales, sino que están culturalmente contruidos. Esto determina no sólo el significado que atribuimos a las cosas, sino incluso que a algo se le preste atención o que pase desapercibido.

El cambio que se ha producido, según Brea, está vinculado a la aparición de la imagen electrónica: pasamos de la imagen con un soporte material, (fotografía, retrato, por ejemplo) a la *e-image*, una imagen en constante movimiento, sin soporte material y generadora de procesos de socialización, productora de comunidades, generadora de un conocimiento colectivo. No obstante, esta socialización es únicamente virtual y, aunque Brea la valora muy positivamente, pienso que presenta un problema esencial: aunque las tecnologías de este nuevo régimen escópico generan nuevas comunidades, fomentan la socialización y la producción, la esencia de estas *e-images* es la volatilidad y el movimiento, lo que implica un olvido o incluso desprecio de la memoria, y sobre todo, una falta de compromiso y de empatía de los consumidores de imágenes en relación a lo que ven debido a su carácter pasajero y reiterativo. En este contexto las artes vivas como el arte de acción o la performance tienen mucho valor en relación al valor que en ellas tienen la presencia y el cuerpo. Pero en realidad tampoco es necesario irse a formas artísticas participativas como las del arte de acción, ya que el teatro mismo, el teatro a la italiana, con su "espectador sentado" también es capaz de hacerlo partícipe de una obra, gracias a la exposición del cuerpo del actor. Este es el caso del teatro de Liddell, que consigue esa implicación que a menudo se atribuye solo al arte de acción, incluso con la dificultad de hacerlo desde un planteamiento clásico (diferencia de roles entre actores y espectadores, división del teatro entre escena y platea, unidireccionalidad del discurso y de la acción).

Esto es, desde mi punto de vista en que, tal y como plantea José A. Sánchez, ella *pone su cuerpo*<sup>2</sup>, esto es, ella entra en un compromiso radical con ese encuentro cada tarde con el público. Poner el cuerpo significa varias cosas: la exposición de su fragilidad y vulnerabilidad como actriz, y la cruda exposición también de las miserias de la vida. Su particular manera de poner el cuerpo interpela al espectador para sacarlo a tirones de ese sueño ante al cual esa realidad de la *e-image* lo ha colocado, y en el cual

---

<sup>2</sup> Sánchez, José A, *Cuerpos Ajenos*, Segovia, Ediciones La uña RoTa, 2017, p.125.

de hecho vivimos; lo arranca de su ceguera, la que le lleva a preferir no ver, a apartar la vista ante la realidad, a olvidar el sufrimiento o las desigualdades. El teatro de autores como Liddell sirve para hacer visible este gran problema social y responsabilizarnos de él.

El cuerpo es también fundamental en la filosofía de Cixous. Aunque ella haya optado por la escritura (en la que el cuerpo no está presente de manera física), en sus textos el cuerpo ocupa un lugar fundamental, y en ese trabajo será de gran ayuda para comprender y enriquecer el planteamiento teatral de Liddell, especialmente para comprender cómo poner en el centro el cuerpo. Esto puede ayudar a romper las estructuras adquiridas socialmente, las miradas categorizadoras y fijas que nos impiden atender a lo real. Será un cuerpo que permitirá escapar a la ceguera (cuando vamos por la calle ¿acaso miramos la cara de la gente para saber cómo se siente?) trabajar con nuestros prejuicios y con las forma ya prefijadas de mirar el mundo. Por ello, si queremos ser capaces de afrontar el dolor o al menos ser capaces de hablar de ello y de la cruda realidad de este mundo es preciso hacer el ejercicio que plantean tanto Cixous como Liddell de dudar de nuestra mirada, de cuestionar las estructuras adquiridas y categorizadoras para dar espacio en nuestra percepción para el mundo.

Por último, en esta introducción considero importante mencionar una decisión formal: a lo largo del trabajo he insertado recuadros en los que aparecen poemas y breves textos de ambas autoras y míos propios que tienen como fin acompañar de una manera paratáctica mi discurso, de modo que se pueda mejorar su comprensión y también dar cabida dentro del discurso académico al lenguaje poético. Este es de gran importancia para ambas autoras y constituye una de las razones que me han llevado a plantear este trabajo en torno a sus obras. Ambas se acercan al sufrimiento y a las miserias humanas desde las, que da un papel importante a las emociones y no solo desde la razón, lo cual permite una comprensión sensibilizada y empática que me interesa particularmente.

## **2. Poner el cuerpo en el teatro.**

“No se puede reflexionar sobre el dolor y el sufrimiento, no cabe reflexionar, es algo que pertenece a lo primitivo e irracional y es algo que necesitamos liberar de alguna manera.”<sup>3</sup>

La primera semana de enero de 2009 me marché a Venecia. Quería estar sola. Casi siempre quiero estar sola. No me gusta la gente. No me estaban pasando cosas buenas. Me había separado definitivamente del único hombre que me ha querido en la vida. Después de 15 años ha habido hombres que me han dicho que me querían, pero era mentira. Y nos separamos por mi culpa, porque yo me había enamorado con locura de otra persona. Cuando digo enamorarme digo amar. Estar dispuesta a darlo todo. A dar tu vida. [...] Y Cuando estaba dispuesta a darle todo, esta persona a la que amaba con locura empezó a tratarme como una mierda. O siempre me trató como a una mierda y yo no me daba cuenta. Me machacaba sin parar. Por cualquier cosa. Empezó a darme hostias, no eran físicas, pero eran cosas que dolían mucho, mucho, mucho. Me decía cosas que me hacían sentir como una mierda. Bueno, era una caricia y una hostia. Y cuando no sabes si te va a caer la caricia o la hostia, te vuelves loco. Y haces lo que sea para que te caiga la caricia. [...] Y cuando te sientes como la basura o peor que la basura, entonces lo empiezas a aguantar todo, absolutamente todo. Empiezas a creerte que eres una basura de verdad. Que te mereces que te traten así. Y no protestas. La basura no puede protestar, la basura no puede quejarse. Eres basura, nada más.

Angélica Liddell, “La casa de la fuerza”.

En esta primera parte del trabajo comenzaré planteando la noción de acontecimiento en el pensamiento de Helené Cixous para relacionarla con la obra de Angélica Liddell, *La casa de la fuerza*<sup>4</sup>. Esta obra teatral tiene tres partes: la primera presenta en el escenario de forma muy realista a tres mujeres sentadas alrededor de una mesa tomando cervezas y contando sus duras experiencias en el amor, mientras hablan de películas, fuman y piden canciones a los mariachis que también están en escena. En la segunda parte, Liddell describe un acontecimiento crucial para ella, recogido por aquel entonces en un diario que escribió en Venecia en 2009, a partir del cual se generó toda la obra. El tercer acto se centra en las sucesivas violaciones y asesinatos de niñas

adolescentes en México.

### **2.1. El teatro como acontecimiento**

Comenzaré con en el “acontecimiento” tal y como es vivido por Angélica, explicado en la segunda parte de su obra. Cixous y Liddell se sitúan en ámbitos muy

<sup>3</sup> Entrevista del “*Misteri e Fuochi*” sobre *Las puertas de la carne*, YouTube, 2015, 28 sept, <https://www.youtube.com/watch?v=rUXk4fONhDc&t=8s>.

<sup>4</sup>Liddell, Angélica, *La casa de la fuerza*, Segovia, La uña RoTa, 20016.

diferentes (la filosofía y el arte), pero ambas presentan un elemento en común, fundamental para abordar el acontecimiento vivido desde el propio cuerpo. Ambas se sitúan en un lugar expuesto a las pasiones y el sufrimiento y por tanto donde la razón no siempre tiene la palabra. Sus obras tratan de aceptar ese sufrimiento, reconducirlo para incluso llevar a cabo un proceso de liberación o catarsis. Angélica Liddell plantea de hecho que la fuerza del teatro (y de su teatro en particular, de hecho) reside en la tradición prearistotélica<sup>5</sup> (que ella recoge), en la que la tragedia tiene tanta presencia y caracterizado por un amor por la muerte, un culto por lo efímero.

Para ampliar la comprensión del acontecimiento del teatro de Liddell seguiré en parte el planteamiento de Hélène Cixous. Por un lado, el acontecimiento es algo imprevisible: solo sucede, tal y como plantea Cixous en "*Pequeño imprevisible*", porque estábamos de espaldas, con los ojos cerrados a su advenimiento. En realidad hay muchos elementos que no somos capaces de ver, hay "pistas" que podríamos haber utilizado para evitar sucediera la catástrofe, pero de las que no hemos sido conscientes hasta que ha ocurrido. Sólo con el paso del tiempo podemos reflexionar sobre ello.

Quizá precisamente por su carácter inesperado, cuando sucede rompe el mundo de significados de quien lo vive, se da una ruptura de su mundo. Paradójicamente los detonantes a menudo son los elementos más irrisorios, sutiles e imponderables, como dice Cixous: basta un segundo de distracción para ofrecer una palabra que enciende la mecha y que en el momento adecuado hace caer sobre nosotros el peso que hay detrás de la banal

Pensar profundamente Esperar De donde nos viene este pensamiento Del cuerpo Es el lugar que escribe Cómo se llama eso Seguir el curso: de la sangre Del viento... Hélène Cixous.
--

aparición de las palabras. A pesar de que el acontecimiento pueda desatarse por esos detalles mínimos, en el momento en el que aparece, irrumpe y destroza el mundo de significados del individuo. "Los acontecimientos son más vastos que el momento en el que relampaguean"<sup>6</sup>, y sitúan al sujeto durante un tiempo en un "entredós", -entre dos mundos, el que se derrumba y el que nace-.

Esta noción de acontecimiento resuena claramente en el teatro de Liddell, en concreto en *La casa de la fuerza*. A lo largo de sus tres actos se hace patente cómo

---

<sup>5</sup> Cornago, Óscar, ed., *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 317-329.

<sup>6</sup> Cixous, Hélène y Mireille Calle-Gruber, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, México, Taurus, 2001, p.25.

estamos sometidos (especialmente las mujeres) por una forma cultural específica de entender determinados conceptos, como son en este caso el amor y el desamor especialmente cómo nos atraviesan y destruyen. En las charlas de la segunda escena las mujeres narran su experiencia de impotencia: cómo se impone una realidad social en la que impera esa noción de una justicia superior, donde solo nos podemos lamentar y compadecer de las grandes atrocidades o desastres de la humanidad, mientras los sufrimientos individuales, los cotidianos, quedan sepultados por la normatividad imperante, por una supuesta y engañosa justicia e igualdad.

El texto es de tal crudeza que “escupe” a la cara del espectador, le da “bofetadas” para que vea como la mujer pasa y no deja huella viva, solo sus restos, frente a la fuerza y la vida que pueden tener ciertos conceptos en la sociedad, como el del amor. Todo ello es posible porque *pone el cuerpo* en su teatro: construye toda la pieza desde la vivencia propia de unos acontecimientos que la han marcado y transformado, así como desde el acercamiento al sufrimiento de otras personas, dando espacio a otras mujeres que también han vivido acontecimiento duros, pero que no han conseguido sobrevivir a ellos.

## 2.2. No tenemos cuerpo

“Nos suceden millones de cosas todos los días: somos nosotros quienes no las recibimos”<sup>7</sup> plantea Cixous. No las recibimos debido a que, como ella señala, “no tenemos el cuerpo”<sup>8</sup>. Con esta expresión se refiere a dos cuestiones: una, al hecho de que nos centramos únicamente en lo que se puede comprender desde la racionalidad, dejando de lado lo emocional. Dos, a que hemos dejado de atender a

Lo peor no es el cataclismo  
Sino la falta de valor para  
pedir socorro  
Incluso la salvación me da  
miedo,  
No poder hablar, ni poder  
callar para siempre.  
Ese grito mudo de las  
pesadillas.  
Hélène Cixous.

todo aquello que expresamos con los cuerpos, con gestos, tono de voz, etc. Frente a ello, la autora franco-argelina recupera el cuerpo y lo sitúa como eje central de su visión: “Mi tarea es traducir nuestras emociones. De entrada sentimos. Luego escribo.”<sup>9</sup> Centrarse en las pasiones le permite asimismo romper esas férreas jerarquías de prioridades que

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 131.

<sup>8</sup> Ibid., p. 132.

<sup>9</sup> Cixous, Hélène, *El amor del lobo y otros remordimientos*, en *Die Ursache-La Cosa*, Madrid, Arena libros, 2009, p. 60.

nos son dadas culturalmente y dedicarse a desgarrar convenciones, ideas o sentimientos aceptados que consideran de forma negativa los sentimientos.

Tanto Cixous como Liddell encaran el acontecimiento no desde la razón, sino desde la poesía, con una escritura (ensayística o teatral) cargada de cuerpo, desde el cuerpo. Así lo plantea Liddell en "*Te haré invencible con mi*

*derrota*", cuando su Job le pregunta a Dios: "¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo? ¿Por qué no me quitas la rebelión?"<sup>10</sup> Tal y como lo entiende Cixous, los conceptos proceden en realidad de experiencias emocionales ancladas en el cuerpo, pero que han abandonado el contexto en el que se originaron y en el que estaban dotados de sentido, los cuerpos que

Un diluvio  
Habría que anular el tiempo,  
deshacer  
La Historia. Des-narrar. Des-saber.  
Des-arribar  
Des-a-cordar  
Recomenzar de cero,  
con tal potencia.  
Hélène Cixous.

los sintieron, en los que se engendraron. Solo nos han llegado "cascarones-conceptos" a los que hemos ido atribuyendo sentidos modificados o tergiversados con respecto a la emoción que los originó. Por ello, en su práctica filosófica, tal y como ella sostiene, se necesita primero sentir y luego escribir. Ella y Angélica Liddell, a la hora de escribir una obra, se introducen en un proceso de apertura en el que se sensibilizan con una determinada realidad y que les ayuda a empatizar con determinados sucesos que ocurren en el mundo a través de las noticias o de su día a día, interiorizando todo este repertorio. En lugar de ocultar el dolor, le hacen frente, absorben el dolor de lo que sucede a su alrededor, haciéndolo suyo y conectándolo con sus propios cuerpos y emociones. En el caso de Liddell esto lleva a un teatro con una fuerte presencia de lo emocional, en el que el sufrimiento se hace cuerpo y se expresa en él. Lo que Liddell sostiene en sus obras queda inscrito en su cuerpo, en como lo siente, como lo vive. No solo hay que atender a la escritura dramaturgica, sino también a los síntomas del cuerpo en escena: si su teatro fuese mudo, habría mucho que escuchar.

Pero el problema del cuerpo va más allá. No se trata solo de aceptar sentir desde el cuerpo, sino que, como Cixous plantea, el propio cuerpo está sometido a formas de sentir que se podrían llamar cliché y que obstaculizan un sentimiento verdadero, no

---

<sup>10</sup>Liddell, Angélica, *Te haré invencible con mi derrota*, en *La casa de la fuerza*, Segovia, La uÑa RoTa, 20018, p. 33.

estereotipado ni aprendido. Así afirma: “nuestro propio cuerpo es un cliché”<sup>11</sup>, entendiendo por cliché aquí una forma de sentir que está en realidad “hueca”. Los problemas de ello son varios: por un lado, no sabemos dejarnos llevar o permitirnos sentir lo que sentimos; por otro lado, lo que sentimos está a menudo codificado; y por último, en relación a la palabra que expresa el sentimiento y que ayuda a articularlo y vivirlo, “tampoco sabemos acompañar ese sentir con el canto que le hace eco y nos lo devuelve.”<sup>12</sup> No sólo los conceptos son sentimientos que han perdido su anclaje en el cuerpo, sino que el propio cuerpo en función de las estructuras de sentimientos predeterminados y aprendidos por las que rige su experiencia, no sabe ni sufrir ni gozar. Estos clichés nos imposibilitan aceptar, comprender y sobrellevar el dolor. Y, si abandonamos la perspectiva individual y pasamos a una relacional, lo dramático es que no sólo no comprendemos nuestras emociones, sino que, también tenemos problemas para empatizar con otros.

En estas preocupaciones se enmarca el teatro de Liddell: como directora una preocupación indispensable es el público, se pregunta constantemente si les hará sentir, se preocupa no por entretenerlo, sino sobre todo que se esfuerce en ello, a pesar del dolor que conlleva. Por ello “lo compartido” cobra una importancia radical en su teatro, la reunión en un mismo tiempo y lugar, la asistencia en vivo, en cuerpo presente, que hace que el acto teatral se construya entre todos, y no sólo en una sola dirección. El gran problema que afronta Liddell es la ignorancia acerca de cómo afrontar el dolor, ese sufrimiento, un dolor que socialmente se ha tendido a ocultar para centrarnos más bien en la búsqueda de algo con lo que esconderlo, ya sea con económico, material o de otro tipo. Se trata de afrontar el dolor (sea nuestro o de otras personas) desde la comprensión, desde el análisis. Por ejemplo, con las grandes migraciones que estamos viendo en estos años, como la del Mediterráneo, o las persecuciones contra minorías, etc. Son problemas que tenemos que afrontar también desde el dolor, aceptar el dolor que nos causan y analizarlo como primera medida para poder movilizarnos y pasar a la acción. Cixous ante este problema se pregunta “¿Qué es el ser humano? Es un ser que goza, que sufre [...] Y además el mejor tratamiento contra el dolor, lo sabemos, es

---

<sup>11</sup> Cixous, Hélène y Calle-Gruber, Mireille, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, México, Taurus, 2001, p. 45.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 46.

conseguir pensar el dolor, no domesticarlo o rechazarlo, sino, por el contrario, acogerlo y darle la palabra, escucharlo y aprender algo con él, sea el que sea.<sup>13</sup>”

### **2.3. El cuerpo y la escritura**

En “*Fotos y raíces. Memoria y escritura*”, Cixous sostiene que “enseguida, nos precipitamos hacia los clichés. No es porque no tengamos la lengua, es porque no tenemos el cuerpo. La lengua allí está, inmediatamente estamos arreglados, ya vestidos.”<sup>14</sup> La autora insiste en la necesidad de ofrecer palabras al sufrimiento, para que a través de ellas el sujeto sea capaz de transformar la vivencia, el recuerdo, o incluso futuras experiencias. Los conceptos y las formas de nombrar la experiencia afectan, siendo determinantes para las formas en las que la vivimos. No obstante, el acontecimiento no se puede sino vivir. Aunque posteriormente pueda ser pensado, el intento de atraparlo no llega a tener éxito. Aunque se intente “atraparlo”, será sin éxito, pues se nos escapa, se esfuman todas las vivencias que rompen fugazmente nuestros esquemas. Recomponer o reconstruir todas las facetas de un mundo devastadas tras el acontecimiento es desgarrador y costoso.

En este mismo sentido se construye el teatro de Liddell: plantea escenas en las que es imposible atender y asimilar todo lo que ocurre, recurriendo para ello a la utilización de recursos teatrales posdramáticos (como por ejemplo la simultaneidad de signos teatrales que abruman al aparato perceptivo, la fragmentación del tiempo escénico en secuencias mínimas) con el fin de plantear una percepción abierta y fragmentaria. Se trata de favorecer que el espectador en este tipo de teatro no pueda procesar rápidamente lo percibido, sino que no le quede otra opción que almacenar y aplazar impresiones de sentido. Mi impresión es que con estas estrategias teatrales, Liddell busca reproducir la vivencia del acontecimiento, al menos su característica más notable en relación a la percepción: la incapacidad que tenemos de procesarlo al detalle, de agarrarlo. Este despliegue teatral no busca de por sí la fabricación de un evento que no se pueda asimilar completamente, sino invitar al espectador a que construya el sentido de forma más activa, por medio de asociaciones, análisis y fabricaciones, en lugar de que se limite a seguir los sentidos que se despliegan uno tras otro en una

---

<sup>13</sup> Cixous, Hélène, *Entrevista a Hélène cixous. No escribimos sin cuerpo*, Icaria editorial, Barcelona, 2010, pp. 43-44.

<sup>14</sup> Cixous, Hélène y Calle-Gruber, Mireille, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, México, Taurus, 2001, p. 132.

dramaturgia lineal. Otro de los recursos fundamentales del teatro de Liddell y del teatro posdramático en general, es la corporalidad de los actores (no de los personajes). El cuerpo se sitúa en el centro de la escena, no como mero portador de sentido, sino en su physis y gesticulación. Todos estos elementos conducen a la producción de un espectador que, en lugar de recibir de forma más o menos pasiva el discurso teatral que se ofrece desde la escena de manera completa y coherente, se sitúa en medio de la situación, rodeado de tiempos, espacios y signos disgregados y fragmentados, con la necesidad de organizar él mismo todo ese material para lograr organizar un sentido. Las técnicas del teatro contemporáneo las emplea Liddell para abordar tabúes que interpelan al público de manera directa como responsable, colocándolo en una situación muy diferente a la pasividad aprendida ante el dolor ajeno y haciendo que por un lado se enfrenten a estos temas y se replanteen su actitud frente a ellos.

#### **2.4. Alteridad, amor y empatía**

El planteamiento de Cixous acerca del amor permite comprender un acercamiento hacia el otro basado en el “amor” y no en la dominación, que es particularmente interesante para comprender el fenómeno de la empatía en el teatro de Liddell. La escritura de Cixous es una escritura de la alteridad, que trata de entender al otro desde el contexto y la forma de entender el mundo del otro. Muchos de los conceptos con los que trabajamos son subjetivos, por ejemplo cuando se tiene miedo, ella trata de entender a que llama el otro miedo y desde ahí ayudarlo y no juzgarlo. En este propósito, la autora destaca como esencial la importancia de llenar esos conceptos de contenido, sin descuidar en ningún momento el punto de vista ajeno a uno mismo. Como ella muestra, narra al “yo” como preso del “otro”. La autora francesa articula su posición enfrentada a las de Hegel, Freud y Lacan: rechaza la dialéctica del amo y el esclavo, basada en un “imperio de lo propio”, que demarca lo mío, lo propio como bueno, frente a lo otro en una dualidad que permanece, que no se puede suprimir, basada en una jerarquía en la disposición de “sometido-sometedor” en la que el “otro” no realiza su otredad libremente, sino que está a merced de los intereses del “amo”. Igualmente encuentra Cixous en las filosofías de Freud y Lacan el "Imperio de lo Propio", que daría lugar a la constitución de una subjetividad marcada por el ansia de dominio, de fuerza. Frente a ello, la autora articula una posición en relación al “otro”, pues el lugar de la diferencia sexual es un lugar desde donde acercarse al otro desde el

amor, desde un punto cercano -que no tiene que ver con algo anatómico- y relacionado con el goce, sino más bien con el desinterés, donde se quiebra todo tipo de dominación hacia el otro.

En este tránsito hacia la alteridad, la escritura y al teatro tienen un papel fundamental, ya que permiten que surja otro tipo de lenguaje: distinto al verbalizado. “Hacer que surja, en el rincón de las oraciones, por silencios, por palabras mudas, todo aquello que no habrá sido pronunciado pero que será enunciado por otros medios que la palabra”<sup>15</sup>. Se trata del lenguaje del cuerpo, que permite un acercamiento hacia el otro positivo, sin juzgar, desde la comprensión. El problema surge en relación al sufrimiento extremo: en el teatro se puede representar cualquier cosa, pero, ¿cómo acercarnos a unos acontecimientos que no son nuestros y que son brutales que no son nuestros? ¿Cómo puede un artista como Liddell relacionarse con el otro partiendo de que su contexto es el teatro, un lugar en el cual se plantean y se escenifican esos acontecimientos? Una posibilidad es plantear las respuestas desde el trabajo del amor de Cixous.

La autora francesa apuesta por “el amor” como forma para llevar a cabo una óptima relación con la alteridad. Este concepto lo trabaja por medio de una serie de metáforas cuidadas: “El amor” está ligado a la relación de la madre con el “hijo uterino”, una que, aunque está en el interior del propio cuerpo, no puede acceder a él. También lo articula por medio de la relación entre el “fuera dentro”, “lo lejos en lo cerca”, explicada mediante la metáfora del teléfono: “ese pasaje de la voz más desnuda, voz real y sublime directamente a la oreja del corazón, sin transición, nunca osa la voz estar tan desnuda como en el teléfono”<sup>16</sup>, una metáfora donde lo importante es la cercanía. El teléfono nos acerca al otro salvando las distancias, a la par que abre un plano sin cuerpos en el que se da ese afuera-dentro, (una voz ajena que ocupa no obstante nuestra mente), y ello es lo que posibilita esa comprensión positiva en el amor o en la amistad-amor, pues nos presenta la voz a través del teléfono como el lugar de una posible comunidad, el lugar de la diferencia sexual. El teléfono, como imitación de la aspiración amorosa, presenta una tendencia hacia el misterio, entendido como el estar dentro uno de otro. El ser humano tiene la tendencia a inquietarse por ese misterio, a

---

<sup>15</sup> Cixous, Hélène y Calle-Gruber, Mireille, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, México, Taurus, 2001, p. 110.

<sup>16</sup> Cixous, Hélène y Calle-Gruber, Mireille, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, México, Taurus, 2001, pp. 111.

preguntarse por el qué sentirá el otro, pero ya de partida está condenada al fracaso. Es ahí justamente donde se da la relación con el goce:

No exactamente comunicable, se alimenta del goce-incognoscible-del-otro. Es el misterio: el goce que se me escapa (el mío, el tuyo, escapándoseme de formas diferentes, el mío escapa a mi tentativa de transmisión, pero no a mi carne), quiero dártelo, que tú me lo des, es el único, es el único placer estructuralmente indisociable de este sueño de compartir.<sup>17</sup>

Se llega a partir de ese “fuera dentro” a un concepto de lo “neutro” muy particular: “Neutro no es ni lo uno ni lo otro, ni uno ni dos, es siempre más: un plus.”<sup>18</sup> Es decir, la diferencia sexual como hemos visto no es reducible a un sexo o género, o a un rol familiar o social, es “una maravillosa miríadas de cualidades diferenciales”<sup>19</sup>. Ese amor se construye en un espacio íntimo e infinito de la proximidad, en el instante en que uno se aproxima, es el punto de contacto, que se siente, se toca y que se forma a partir de la diferencia. Asumir la diferencia, como dice la autora, implica ir a los comienzos, responder a la llamada y entregarse a lo que no se sabe sobre esa pluralidad de posibles, pues nuestra experiencia humana es alteración por la presencia del otro. De tal manera que estamos formados por otros, es desde ese lugar desde donde Cixous trata de plantear la relación con el otro.

Si trasladamos esto al teatro de Angélica Liddell entendemos cómo es posible la empatía a pesar de que mis vivencias y las del otro hayan sido radicalmente diferentes: Cuando sus actrices hablan de una violación, de incestos, suicidios, etc, es cierto por un lado que no podemos saber qué se siente en primera persona, qué sienten las personas que lo han vivido. Pero lo que permite la comprensión

Frente a tanta palabra que aparenta no tener cuerpo y tanto teatro de siglos y tanto poder legitimado por esos signos [...] se nos presenta una escritura que quiere ser antes que nada registro de una humanidad en bruto, quizá por ello sobre todo inhumanamente [...] Delante de un texto, ya sea dramático, artístico o académico, moral o legal, lo único que nos queda es la posibilidad de traicionarlo para que siga siendo algo distinto, para que siga siendo historia sin serlo solamente eso.  
Angélica Liddell

del amor y de la diferencia de Cixous es la posibilidad de entendimiento, por medio de la empatía. Aunque existe la imposibilidad de ponerse en el lugar del otro, las metáforas

<sup>17</sup> Ibid., p.123.

<sup>18</sup> Ibid., p.115.

<sup>19</sup> Ibid., p. 119.

del fuera-dentro y de la voz al teléfono sirven para comprender esa aproximación al otro. “La diferencia es un movimiento. Ella siempre transcurre/ocurre entre dos. Y cuando hay oposición, cosa horrible pero que existe, no hay sino el uno: es decir nada”<sup>20</sup>. Precisamente esta cita refleja la importancia que tiene este concepto de Cixous para el teatro y para realizar un ejercicio de acercamiento al dolor ajeno. El teatro podría ser ese lugar poético, y por tanto abierto, del intercambio, en el que no se ve al “otro” como alguien a quien dominar desde un esquema utilitarista, sino como un otro que comprender.

El teatro sería un lugar perfecto para algo crucial en el pensamiento de Cixous: “lo inmediato”, lo inmediato del sentir, lo que duele, donde solo cabe la implicación. En lo inmediato no cabe la distancia de un compromiso, sino solo la inmediatez de la implicación que nos sitúa en el centro de la acción y en donde se debe hacer algo, tomar responsabilidad. En las obras de Liddell se pueden observar los dos tipos de relación con la otredad: por un lado, vemos las consecuencias de la lógica de la dialéctica del amo y el esclavo imperante en nuestra sociedad (unos sometidos y otros sometedores) en forma de denuncia, no solo de sus efectos (dejan morir ahogados en el mediterráneo a un montón de personas, las desigualdades, la cosificación de la mujer), sino su lógica misma, cómo unos conceptos (conceptos-carcasa, vacíos que han abandonado el cuerpo) son capaces de justificar y legitimar el sacrificio y el dolor de millones de personas. Por otro lado, cuando Liddell *pone su cuerpo* en el escenario, da cabida a los marginados, al sufrimiento de los olvidados o las injusticias, desde una relación de diferencia y de empatía, desde la que reconoce el dolor de los demás y los hace suyos y además lo lanza al público. ¿Cómo hace esto?

Para responder a esta pregunta resulta interesante el planteamiento que hace en *Cuerpos ajenos*<sup>21</sup> José A. Sánchez acerca de la ética del cuidado en *La casa de la fuerza* de Liddell: en esta pieza el sufrimiento emocional, el esfuerzo físico y las heridas reales acompañan la representación con el objetivo de llevar a cabo una denuncia contra la impunidad y continuidad de la violencia de género. Esto implica reconocer en la propia experiencia, por pequeña que sea, el comienzo de un mismo plano de experiencia entre el otro y yo, aunque las dimensiones de la vivencia de uno y de otro sean de dimensiones radicalmente diferentes. Liddell, a través del su propio cuerpo y el

---

<sup>20</sup>Cixous, Hélène y Calle-Gruber, Mireille, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, México, Taurus, 2001, p.118.

<sup>21</sup> Sánchez, José A, *Cuerpos Ajenos*, Segovia, Ediciones La uña RoTa, 2017.

sufrimiento al que lo expone, es capaz de facilitar el reconocimiento del cuerpo de la otra, de los horrores vividos por ese otro cuerpo. Liddell en esta obra trata la condición de la mujer en este siglo XXI, del machismo cotidiano, y más concretamente sobre los asesinatos y violaciones de niñas y mujeres, en un contexto completamente ajeno a ella situado en el otro extremo del mundo. Y a pesar de las diferencias entre las mujeres que sufrieron violaciones en México y ella, en su obra “*La casa de la fuerza*”, la experiencia vital se coloca en un mismo plano de continuidad: “la relación representativa ya no se establece de manera simbólica (entre un cuerpo individual y uno colectivo) sino de manera mimética (entre cuerpo y cuerpo) y por ello también afectiva”<sup>22</sup>. La representación mimética hace referencia al “hacer presente”, “dar presencia” a una misma experiencia de sufrimiento, haciendo el dolor del otro presente de forma física en el propio cuerpo, no por medio de una imagen, idea u objeto. Este tipo de representación, como plantea Sánchez, presenta una cierta ambivalencia, al ser a la vez reproducción y producción. En cierta medida se puede asimilar a esa zona “entredós”, “el pasaje” de Cixous que he explicado más arriba, al lugar en el que se sitúa Angélica Liddell con su teatro. Un teatro profundamente dirigido a una ética del cuidado. La dramaturga hace uso de castigos corporales unidos a un discurso del dolor moral, para con ello crear un contexto en el que “el dolor de los otros es revivido o repetido en el esfuerzo por representar (para la comprensión) sin representar (por suplantación).”<sup>23</sup> De esta forma revive el dolor que de forma injusta otras personas han vivido, siendo estas perseguidas y castigadas ferozmente por su condición, como es en el caso de las mujeres violadas en México, los inmigrantes del Mediterráneo, o los abusos en Gaza sobre la población palestina. Estos “otros” los acompaña la autora con el cuidado, para ofrecer de dar un lugar de exposición a lo ocurrido y a su vez evitar dar cabida a los enemigos de estos, una suerte de “restitución simbólica” por medio del teatro para aquellos cuerpos que han sufrido y para los que no hay más posibilidad que el reconocimiento de su dolor.

Por todo lo visto encontramos lo opuesto a esa *e-image*, en el teatro de Angélica Liddell. Ella pone el cuerpo lo que implica la exposición de su fragilidad y vulnerabilidad como actriz, y la cruda exposición también de las miserias de la vida. Ella se implica, trabaja con el dolor de la inmediatez, frente a esa seguridad y olvido de la distancia y gracias a ello interpela al espectador para sacarlo a tirones de ese sueño

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 172.

<sup>23</sup> Ibid., p. 172.

ante el cual la realidad de la *e-image* lo ha colocado. Hace cómplice de las desgracias e injusticias de este mundo al espectador hablando y recreando a través de la ficción una serie de acontecimientos, crudos, reales y olvidados socialmente por ser tabúes.

### **3. El papel del público**

En esta segunda parte del trabajo me voy a centrar en la recepción del acontecimiento por parte del público, a diferencia de la primera, en la que he abordado las formas de trabajar con el sufrimiento del otro y el acontecimiento por parte de la artista. Para ello relacionaré algunas ideas de Iris Marion Young sobre el espacio público, con el planteamiento acerca de un “público activo” de Jacques Rancière, sobre la base de lo ya visto acerca de la empatía y la alteridad y el acontecimiento de Cixous. Una vez planteadas estas herramientas conceptuales, las pondré en relación con las formas en las que la “voz delegada”, y “la subalterna” aparecen en el teatro de Angélica Liddell.

#### **3.1. El teatro como espacio público**

En la obra *La justicia y la política de la diferencia*<sup>24</sup>. Young parte de un análisis de la justicia, en términos políticos/éticos, que trataré de trasladar al teatro. Acerca del espacio público heterogéneo plantea dos principios: “a) ninguna persona, acción o aspecto de la vida de una persona debería ser forzada a la privacidad; y b) no debería permitirse que ninguna institución o práctica social sea excluida a priori de la expresión y discusión pública”.<sup>25</sup> Estos dos principios se contraponen a la concepción moderna de lo público en la que la tendencia a homogeneizar el espacio y los modos de aparición conllevan la reproducción de las injusticias y una ceguera de la vida pública al sexo, raza, edad. Siguiendo el planteamiento de Hanna Arendt, Young señala que lo privado ha sido social y tradicionalmente tabú. Al no poder ser presentado, expuesto al público, dentro del espacio público moderno, implica que se lo haya lastrado con una fuerte carga negativa relacionada con la vergüenza y lo inmoral. Sin embargo, lo privado para Young debería ser “no aquello que las instituciones públicas excluyen, sino lo que el

---

<sup>24</sup> Young, Iris Marion, *La justicia y la política de la diferencia*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 310.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 203.

individuo elige apartar de la visión pública.”<sup>26</sup> Si llevamos estas nociones al particular tipo de espacio público que nos preocupa, en este caso el teatro, entendemos que la escena puede ser un lugar donde tratar esos temas que son tabúes, de modo que como espectadores podamos afrontarlos. Por un lado, entonces, se trata de que la escena se proponga como espacio público en el que lo privado, todo esa esfera privada cargada negativamente y que no tiene posibilidad de entrar en el ámbito de lo político, al menos encuentre un lugar de visibilidad en otro espacio público, el teatral. La escena puede ser el lugar para el abordaje y la presentación del otro y de sus sufrimientos, de los otros marginados que no aparecen en el espacio público. Por otro lado, el teatro no es solo la escena: también está la platea. Hay muchos directores escénicos que orientan (metafóricamente) uno de los focos de la sala del teatro sobre el público. El público, aunque mayormente anónimo, es fundamentalmente heterogéneo, con personas con diferentes experiencias, de distintas clases sociales, procedencias, etc. Esto implica que la posición desde la cual cada individuo del público se acerque, viva o empatice con lo que ocurre en la escena será muy diferente. Esto solo conduce, una vez más, a la necesidad de reafirmar las diferencias, partir de ellas como algo positivo, enriquecedor, que precisamente es lo que permite la fabricación de un común.

Iris Marion Young crítica “el ideal de imparcialidad” como una ficción idealista: es imposible tomar un punto de vista no situado, el punto de vista universal es una ficción. Asumir el punto de vista imparcial implica distanciarse, tomar un supuesto lugar no marcado, neutral, que impide asumir la posición de los otros. Por supuesto, ni en política, ni en el teatro, ni en ningún plano cabe esperar que alguien se ponga realmente en el lugar del otro, sabiendo y experimentando al totalmente lo que vive. El ideal de imparcialidad es monológico, unidireccional, basado en una perspectiva egocéntrica que opera sobre la fantasía de poder colocarse en el lugar de los otros (sin necesidad de poner el cuerpo) sin apelar a la empatía y a otras formas de compartir las emociones. Frente a esta posición, la posición dialógica que admite la heterogeneidad es la que permite una convivencia y aparición del otro y yo en un mismo espacio, partiendo de la base de que ninguno de nosotros podrá colocarse totalmente en el lugar del otro, sin por ello renunciar a la comunicación y a la posibilidad de la empatía por medio del cuerpo.

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 202.

En relación al teatro de Angélica Liddell, a partir de estas reflexiones, se puede afirmar que la empatía y la continuidad no son los únicos elementos de su poética. Al contrario, opera a partir de la afirmación de las diferencias como algo positivo. Los miembros del público no sólo pertenecen a un grupo social determinado (por ejemplo en función de la raza), sino a varios, incluso aunque él no quiera (por ejemplo: mujer negra y pobre). Angélica Liddell, con el tipo de teatro que hace, no solo da voz y espacio a las víctimas de las injusticias, haciendo suya su causa y pasándolas por su cuerpo, sino que obliga a quien mira a tomar una posición distinta a la que acostumbra en su día a día frente a las injusticias. Quizá su teatro pueda funcionar como el espacio heterogéneo al que se refiere Young: círculos feministas, asambleas de trabajadores, grupos de minorías en general, espacios en los que se rompen tabúes, se comparten experiencias personales, donde ha desaparecido ese ideal de imparcialidad, esa aparente igualdad. Estos espacios, no obstante, no están libres de injusticias o exentos de problemas. Pero al menos son entornos en los que independientemente de la procedencia, clase social, cultura, o religión, cada persona merece las lágrimas del mundo.

### **3.2. ¿Implicación o pasividad del público?**

¿Pero de verdad el público tiene un papel en todo esto? ¿Cuál puede llegar a ser su implicación, si se limita a estar sentado observando el espectáculo? Para responder a estas preguntas la expresión que acuña Jacques Rancière “la paradoja del espectador” puede ser muy útil. Se refiere a la contradicción de que, por un lado, se considera al público pasivo, pero por otro lado es necesaria su presencia para que el espectáculo funcione. Esa pasividad se basa en una premisa (errónea) que establece que mirar a escena es lo contrario a conocer. El filósofo francés aplica al evento teatral un esquema similar al que despliega en *El maestro ignorante*: el director poseería un que compartir con el público, éste y que planteaba lo que el espectador tenía que ver en base a una relación de causa-efecto pasivamente se limitaría a recibirlo. Frente a esta idea clásica, Rancière explica que cada espectador, en su supuesta pasividad (de observador, en la mayoría de casos) en realidad está activamente dedicado a construir el sentido (relaciona, observa, piensa...). Igual que no hay un “ignorante” que no sepa ya muchas cosas que ha aprendido por sí, mismo, no hay un espectador pasivo que no construya activamente el sentido de lo que ve en lugar de recibirlo pasivamente.

El hecho de suponer que el espectador es pasivo por dedicarse a la observación y no a la acción viene de la organización de una serie de términos como mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad en oposiciones lógicas que acaban conformando a priori un reparto de lo sensible. La emancipación en el teatro vendría al cuestionar estas oposiciones, como dice el autor: “Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones”<sup>27</sup>. Los espectadores también actúan, pues observan, reflexionan, comparan, recuerdan, se aburren, seleccionan, etc., en definitiva participan rehaciendo el espectáculo, reorganizando la obra de cierta manera, desde un lugar particular y por ello “son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.”<sup>28</sup>

En base a lo ya visto acerca del público en esta parte del trabajo se puede comprender así cómo se pueden dar la implicación, la confrontación con el otro, la empatía, etc., entre los miembros del público con todas sus diferencias en el marco del espacio público que el teatro inaugura.

### **3.4 La voz delegada y el ataque al espectador**

Un problema fundamental de la representación en el teatro en relación a la alteridad y a las víctimas es la cuestión de cómo se hace aparecer a las voces subalternas en la escena. Para abordarlo relacionaré los conceptos de “la subalterna” (Spivak) y “la voz delegada” (Sánchez), y atenderé a la diferencia entre re-presentar y representar. Partimos para poder explicar el concepto de “La voz delegada” sirve para comprender la dificultad que presentan algunos grupos sociales para acceder a un discurso, como muy bien plantea Spivak al reflexionar sobre “la subalterna”. De alguna manera esta noción de subalternidad es similar a la dificultad que planteaba Young de determinados espectros sociales para acceder a los discursos, a la comunicación en espacios públicos, al reconocimiento. El ideal de deliberación, tal y como explica Young, no tiene en cuenta el cuidado, los tratos diferenciales o el reconocimiento del otro. Destacamos este plano en el trabajo porque precisamente estos elementos cobran importancia en ese “espacio público heterogéneo” que es el teatro, además que ese lugar debe ser el de la

---

<sup>27</sup> Ibid., p.19.

<sup>28</sup> Ibid., p.19.

diferencia y por ello mismo se debe permitir el acceso a todos. Por ello vamos a atender a estos elementos.

Sánchez propone la expresión *poner el cuerpo*. Con ello no se refiere solo a arriesgarse físicamente a un peligro, sino a asumir el riesgo de exposición. Liddell para ello lo que hace es pensarse a sí misma no desde una perspectiva de superioridad y compasión, sino como una víctima más del sistema. No como alguien que viene a mostrarnos un “animal exótico” a Europa, desde la posición de otra europea más, sino desde la comprensión y sobre todo exposición de las formas de subyugación a las que ella está también sometida. Por ejemplo, en la primera obra que presentó en un teatro estatal, ya fuera del circuito alternativo en el que se movía en sus primeras obras, decidió dedicarla a un problema que le pareció clave: en *Perro muerto en tintorería* (ese es el nombre de la pieza) quería que un perro apareciera en escena. El teatro se lo negó por razones de presupuesto. A partir de ahí organizó toda la escritura de la pieza, a partir de la presentación del actor como una persona que vale menos que un perro. A partir de este reconocimiento del propio rol de paria de la sociedad organiza una posición crítica sobre el falso humanismo de Europa. Esta es otra de las formas de *poner el cuerpo* que permite ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en su realización del discurso. En este poner el cuerpo hay también una ética del cuidado que, como presenta Sánchez:

Se basa en el reconocimiento del cuerpo subjetivo. No se idealiza la realidad, se es consciente de la existencia de la violencia, de la injusticia, de los desequilibrios. El cuidado disuelve las máscaras sociales, se realiza como una relación entre cuerpos diferentes que se reconocen en la igualdad del sufrimiento.<sup>29</sup>

Este sería un modo de relacionarse con la subalterna en escena. La subalterna, tal y como lo explica Spivak, es quien no puede hablar puesto que ha quedado fuera de la representación o ha sido víctima de representaciones perversas o usurpadoras. En relación a la subalterna, hay varias maneras de llevarla a escena. Existe en primer lugar una diferencia entre representación en cuanto “hablar por” es decir, la “representación delegada” o “*Vertretung* y el concepto de “re-presentación” en cuanto “poner en lugar de”, es decir, el concepto filosófico de “representación”, derivado de la representación

---

<sup>29</sup> José A. Sánchez, *Cuerpos Ajenos*, Segovia, Ediciones La uña RoTa, 2017, pp 173.

mimética (o dramática) o “*Darstellung*.”<sup>30</sup> Estos conceptos están relacionados pero no se pueden igualar. Spivak plantea esta diferenciación que da cuenta de la polisemia del término representación que ayuda a resolver algunas cuestiones: por ejemplo, explica la diferencia entre *Darstellen* y *Vertreten* para cuestionar la afirmación de Marx de que, dado que la clase proletaria es heterogénea y por ello irrepresentable. Spivak matiza indicando que puede ser irrepresentable (en términos de *Darstellen*), pero no por ello se le puede privar de una representación política (de tener voz delegada, *Vertretung*). Esto es fundamental para el teatro.

Continúo con la noción de representación: José A. Sánchez explica que la representación estética no puede tener una efectividad política, pues esta representatividad viene dada de la idealización o abstracción y no de dar voz a la voluntad de aquellos de quienes se pretende representar políticamente. Esto es lo que ocurre por ejemplo en el teatro con personajes como Hamlet o Antígona, donde su drama es representativo de muchas situaciones políticas y sociales a lo largo de los tiempos, aunque no se hable de forma delegada de ningún colectivo específico. La representación estética permite hacer presente ese drama en relación a la situación actual. No se trata de recrear una ficción del pasado, sino de visibilizar las injusticias hoy. Por su parte, la representación como voz delegada en el teatro, incluso sin mayor impacto estético, sirve al menos como medio para aquellos que no pueden articular directamente su discurso o, que no encuentran lugares de enunciación y, como en el caso de Bhuvanewari Baduri, su mensaje no llega a nadie.

En la obra de Angelica Liddell, *Perro muerto en tintorería*, Nasima, es una africana que encarna los tópicos que se dan en torno a la inmigración, sin derecho a la ciudadanía, trabajando a escondidas en la tintorería, siendo una invisible. En nuestro contexto actual de una Europa en la que parece que no hay lugar para la compasión, empatía o amor, con los televisores inundados de noticias de muerte y desesperación, el teatro, precisamente como el lugar de la mentira (como dice Liddell de forma radical para referirse a la ficción), y como un lugar marginado, se presenta en la obra desde una perspectiva muy autocrítica: como en la tintorería, donde se lava ropa, en el teatro, para poder comer los actores contribuyen a lavar cada noche las conciencias de los espectadores, ciudadanos comunes que, practicando una ceguera cotidiana, aceptan que

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 73.

en su Europa de la apariencia se mate, olvide la asistencia, se levanten concertinas y fronteras para que su seguridad quede garantizada.

El teatro, como la tintorería, recoge la ropa sucia. Si decide sacarla a la luz el actor puede poner en jaque al público como parte de una sociedad cómoda e ignorante. Herederos de esa Europa de la apariencia, de *“El columpio”* de Fragonard, el público encarna en esa situación teatral no el espectador cómodo sentado en su silla, sino uno atacado y puesto en cuestión de forma radical por su hipocresía y falsedad, por preferir la comodidad de las apariencias y su ceguera a asumir la responsabilidad de su dejadez y dejar hacer. El actor, al ser un marginado, tiene al menos la libertad de poner el cuerpo, de exponer su miseria y arrojársela a sus espectadores, sólo parcialmente protegidos en la oscuridad. El actor hace de bufón en esta obra, por ello se le permite decir cualquier cosa, todas las verdades, pues en principio nadie lo tomaría en serio. Pero a diferencia de otros tipos de teatro Liddell utiliza esa característica del bufón en sus dramas, para presentar los dramas de la sociedad, de tal manera que las verdades que suelta el actor duelen, escuecen, porque se lanzan sin el filtro del humor, con toda su carga de denuncia y desprecio.

El ataque al espectador no sólo se dirige hacia su hipocresía social. También se orienta a su sujeción a los estándares de belleza y éxito. Sus cuerpos no son suyos, son de alguna manera "cuerpos en alquiler": a los ciudadanos europeos (sobre todo los de clase alta o los que aparentan serlo) se les instruye en cuidar sus cuerpos, por medio de dietas y ejercicios cuyo objetivo es mantenerse el mayor tiempo disponible en el mercado, en el circuito de la competencia. Por ello, sus (nuestros) cuerpos acaban convirtiéndose en una imagen en las que no pueden haber rastros de fealdad, del paso del tiempo, o de las experiencias de la vida, dolor o muerte, un cuerpo modelo. Frente a éste, tenemos al cuerpo del inmigrante, sin derecho a la imagen. Son sólo cuerpos, se les reserva el trabajo físico. Este es el otro frente de ataque y el modo de observación participante que Liddell reserva a los espectadores: por un lado con sus reflexiones ácidas sobre los cuerpos de los subalternos y su ausencia de imagen y representatividad, por otro lado, señalando el excesivo cuidado de los cuerpos-imagen de los ciudadanos de Europa.

#### **4. Conclusión**

Por todo lo visto, se puede afirmar que el teatro de Angélica Liddell puede funcionar como antídoto frente a la sociedad de la *e-image*. Por un lado, es un teatro en el que *se pone el cuerpo* para tratar de modo directo de ciertas injusticias de nuestros tiempos. No solo da voz y espacio a las víctimas haciendo suya la causa y haciéndola presente y experimentable en su propio cuerpo, sino que por medio de este compromiso radical con el otro, el que sufre, obliga al público a mirar y a escuchar, atender a aquellas realidades que había preferido ignorar voluntariamente para escapar del horror, o que ignoraba involuntariamente, como consecuencia de las nuevas tecnologías y de las formas de sentir heredadas, que facilitan la falta de implicación. Su teatro es un teatro directo, en el que ella asume el papel de bufón pero sin el filtro del humor, de modo que esas verdades que grita afecten a los cuerpos de los espectadores, se queden grabadas.

En su teatro hay lugar para la subalterna y a las minorías, quienes tienen un difícil acceso al discurso o a las que directamente se les niega la representación. Pero lejos de solo prestarles voz y cuerpo, la autora recuerda al público su culpabilidad y, su complicidad en ese silenciamiento. Lo hace, de nuevo, *poniendo el cuerpo*: no sólo señalando con el dedo o denunciando a los otros, sino colocándose ella misma también como verdugo y víctima, colaboradora del sistema y subyugada a él, respetando la complejidad de lo real y asumiendo una perspectiva lúcida de las maneras en las que todos formamos parte del problema. Este poner el cuerpo constituye siempre una enunciación implícita a los espectadores, que en vez de asumir sus responsabilidades y ser consecuentes con ellas, prefieren eludir el sufrimiento, las injusticias, las incomodidades y continuar con una ceguera hipócrita.

Se trata de un teatro en el que se trabaja el sufrimiento, en el que se despliegan en toda su complejidad las injusticias y nuestra implicación en ellas, de una manera que me interesa particularmente: rompiendo con la lógica del distanciamiento y la falta de empatía. Es un teatro que, aunque quizá no sea capaz de hacernos cambiar de una vez por todas nuestros hábitos y forma de pensar (¿quizá es mucho pedirle al arte?), al menos nos hace sentir incómodos, nos remueve en lo más íntimo, y eso ya es algo. Es algo porque hay que cambiar las cosas y para ello primero tenemos que concienciarnos, aunque sea por medio de los golpes o simulacros de realidad que el teatro ofrece.

## **5. Bibliografía**

- Cixous, Hélène, *Die Ursache-La Cosa, El amor del lobo y otros remordimientos*, Arena libros, Madrid, 2009.
- Cixous, Hélène, *Entrevista a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*, Icaria editorial, Barcelona, 2010.
- Cixous, Hélène, *Pequeño imprevisible*, en Marta Segarra (ed.), *Ver con Hélène Cixous*, Icaria, Barcelona, 2006
- Cixous, Hélène, y Calle-Gruber, Mireille, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, Taurus, México, 2001.
- Cornago, Óscar, (ed.), *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Fundamentos, Madrid, 2005.
- Cornago, Óscar, *Atra Bilis o el rito de la perversión*, de Archivo virtual de artes escénicas, 2005. <http://artescenicass.uclm.es>.
- Cornago, Óscar, *Mi muerte a cambio de tu pelo*, de Archivo virtual de artes escénicas, 2009. <http://artescenicass.uclm.es>.
- Liddell, Angélica, *Una costilla sobre la mesa*, La uña RoTa, Segovia, 2018.
- Liddell, Angélica, *La casa de la fuerza*, La uña RoTa, Segovia, 2016.
- Liddell, Angélica, *Perro muerto en tintorería*, Nórdica Libros, Palencia, 2008.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones, Castellón, 2010.
- Sánchez, José A, *Cuerpos Ajenos*, Ediciones La uña RoTa, Segovia, 2017.
- Young, Iris Marion, *“La justicia y la política de la diferencia”*, Madrid, Cátedra, 2000.

### **Entrevistas**

- Entrevista del “*Misteri e Fuochi*” sobre “Las puertas de la carne”, YouTube, 2015, 28 sept, <https://www.youtube.com/watch?v=rUXk4fONhDc&t=8s>.

