



MARION COUSIN

MANIFESTACIONS I METAMORFOSIS DEL "JO" EN EL TEATRE D'ANGÉLICA LIDDELL

Autora, directora i intèrpret de les seves creacions, Angélica Liddell ha assumit des de 1993, data de fundació de la Companyia Atra Bilis, els diferents oficis de la creació teatral, suprimint els intermediaris que separen les dues expressions i els dos moments de l'escriptura textual i de l'acte escènic. A l'octubre de 2009, va estrenar al Teatre la Laboral de Gijón *La casa de la fuerza*, que vindrà a difuminar l'últim filtre del personatge, encara present a *Perro muerto en tintorería: los fuertes* i *El año de Ricardo*. Durant el Festival d'Avinyó de 2010, l'autora declara, a propòsit de la seva última creació: "*No hay mediación, no hay personaje, no hay ningún Ricardo III que sea mediador*" i, a propòsit de l'evolució general del seu treball: "*Pasé de la ficción a lo confesional*". La desaparició del personatge i de la ficció, ja efectiva en performances individuals creades al marge de les seves composicions dramàtiques², però efectuada aquí en un obra composta per a setze actors, músics, infermera i atleta, marca una ruptura en el treball teatral de Liddell. Ara bé, lluny de quedar-se en la confessió, aquesta peça, que s'obre amb el relat autobiogràfic i conclou amb l'evocació dels femicidis de Ciudad Juárez, a Mèxic, articulant el dolor individual al sofriment col·lectiu, posa al dia la paradoxa següent: com més l'autora es posa en joc, reforçant la seva presència i la seva condició de subjecte en detriment de la ficció i dels personatges, més aquest "teatre del jo" es converteix en "teatre del món"³.

la ficció i el personatge, la confessió i l'autor subjecte. presències de l'artista a escena.

Les obres escrites per Angélica Liddell entre 1993 i 2007 estan poblades de personatges que evolucionen en el si d'una ficció concebuda per l'autora. Entre ells, alguns ens són familiars: Ofèlia, Horaci⁴, Ricard⁵, Hipòlit⁶ i Comberferre⁷ pertanyen

1. Angélica Liddell, entrevista realitzada per Christilla Vasserot per al Festival d'Avinyó 2010.
2. *Distingeixo aquí dues vessants en la creació de Liddell, les peces de grup (o de duo) que, fins a Perro muerto en tintorería: los fuertes, posaven en escena personatges en una ficció dialogada, i els solos en els quals l'autora està sola a l'escenari i parla en nom propi: Lesiones incompatibles con la vida (2003), Yo no soy bonita (2008), Anfaegtelse (2008), Te haré invencible con mi derrota, Jackie (2009).*
3. *Prenc l'expressió de Jean-Pierre Sarrazac, Théâtres du moi, théâtres du monde. Rouen: Médianes, 1995.*
4. Angélica Liddell, *La falsa suicida (publicació a la xarxa). Archivo virtual de artes escénicas, 17-02-2009 (ref. de 28-02-2011). 30 pàgines. Disponible a: "http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=175"*
5. Angélica Liddell, *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte. El año de Ricardo. Bilbao: Artezblai, 2007, 112p.*
6. Angélica Liddell, *Hysterica passio. Archivo virtual de artes escénicas, 02/10/2009 (ref de 28-02-2011). 54 pàgines. Disponible a "http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=161"*
7. Angélica Liddell. *Perro muerto en tintorería: los fuertes. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2007, 96 p.*

al món ficcional en tant que ja han parlat en Shakespeare, Racine, o Hugo. Són els avals de la forma dramàtica i de la desaparició de l'actor darrere de la màscara.

No obstant això, a partir del 2003, una figura d'identitat ambigua, que porta el mateix nom que l'autora, Angélica, es fica enmig d'aquest univers tancat i obre la peça *Y los peces salieron a combatir con los hombres* amb les paraules “¿Cómo comienzo?”⁸. En aquest pròleg, l'autora s'interroga sobre la manera de tractar textualment i escènica el tema de la peça. El discurs desenvolupat és metateatral i autoreflexiu, i abasta els camps de l'escriptura, de la posada en escena i de la interpretació actoral, de tal manera que l'autora preveu no únicament el seu rol en la partitura escènica, sinó també el seu vestit i els seus moviments: “Y Angélica, / espasmódica Angélica, / una puta hablando con el señor Puta, / con bandera, / con babosas cosidas a los pies, / no puede caminar fácilmente”⁹. La creadora apareix en la seva obra al mateix nivell que un personatge, per interrogar la representació i el conjunt de l'acte escènic, espectadors inclosos: “Si consiguiera hacer vomitar al público”¹⁰. Es tracta d'una primera intrusió de Liddell en la ficció. En el seu propi nom, s'afirma com a subjecte escrivint el text i l'escena.

A *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, aquesta intervenció es renova, encara que amb un gest diferent. Escrivint amb guix sobre la paret del fons de l'escenari “¿Hay algún hijo de puta que quiera matarme?”¹¹ i signant “Angélica Liddell”, l'autora desplaça cap a l'escenari un mitjà propi de l'escriptura textual, la grafia, per signar la seva obra escènica. Perquè si *Perro muerto en tintorería: los fuertes* desenvolupa una ficció, aquesta és inserida en el marc d'una presa de paraula artística. La peça s'obre, efectivament, sobre un “acte de coprolàlia” en el qual s'evoca aquesta individualització del mateix acte teatral característic de Liddell: “Y la directora hija de puta / decidí substituir al perro real por un puto actor. / Y después decidí interpretar ella misma al puto actor que hace de puto perro (...)”¹², i es tanca amb la seva signatura.

Paral·lelament a les seves creacions teatrals, Angélica Liddell desenvolupa des de 2003, amb *Lesiones incompatibles con la vida*, una altra forma escènica basada en la confessió, l'expressió de sentiments i d'experiències íntimes. Els textos, escrits en primera persona del singular i desproveïts de personatges, exposen el rebuig de la maternitat a *Lesiones incompatibles con la vida*, revelen una violència soferta en la infància a *Yo no soy bonita*, citen cartes d'amor a *Anfaegtelse*.

8. Angélica Liddell, Trilogía: actos de resistencia contra la muerte. Y los peces salieron a combatir con los hombres. Bilbao: Artezblai, 2007, p.11.

9. *Ibid.*, p. 12.

10. *Ídem*.

11. Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, estrenat al Centro Dramático Nacional, Madrid, 8 de novembre 2007.

12. Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. *Op cit*, p. 35.

El terme de “confessió” que es troba en les observacions de l'artista respecte a *La casa de la fuerza* s'inscriu en el mateix text de *Yo no soy bonita*¹³. Dóna títol a un fragment que no serà dit per l'autora, sinó projectat, donat a llegir a l'espectador, remetent aquest a una posició de *voyeur*, la del lector indiscret que obre el diari íntim d'un altre. En aquestes creacions, la presència de l'autora a escena és efectiva, no mediatitzada, a causa de l'absència de personatge. Liddell s'expressa en primera persona del singular i en una forma que no es vincula ja amb la del diàleg. Si a *Perro muerto en tintorería*, l'“acte de coprolàlia” es posava en boca del gos (l'autora-directora d'escena que decideix fer el paper de l'actor que fa de gos), i si a *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* la presa de paraula de la creadora era introduïda per la menció del seu nom i el guió que precedeix la tradicional rèplica de teatre, en aquests textos ja no hi ha emissor designat i la forma textual esdevé, també ella, confessió.

La presència de l'autora a escena és encara més afirmada en aquestes creacions pel fet que ella n'és l'única intèrpret i perquè posa en joc el seu propi cos d'artista. L'aparició de la nuesa, l'exposició de la carn i el brollar de la sang confirmen el distanciament de la ficció, ja que és sens dubte el cos de Liddell el que sagna. Així com aquesta violència infringida al cos, el recurs a la grafia, el gest d'escriure sobre la pròpia matèria de l'escena és una forma d'intensificació de la presència de l'autora. Brodant amb fil vermell sobre un drap blanc la frase lapidària: “MAMA TE ODIÓ” a *Anfaegtelse*¹⁴ i gravant amb un ganivet sobre la fusta d'un violoncel les paraules: “WAR”, “HELL”, “HATE”, “PAIN” a *Te haré invencible con mi derrota*¹⁵, l'artista imprimeix igualment el seu gest i les seves paraules en l'espai de l'escena, amb un esforç i una aplicació que implica un compromís físic en l'acte d'escriure. El seu cos es barreja amb la matèria escènica, la fusta danyada pel ganivet recorda la carn de l'actriu que la fulla d'afaitar ve a tallar amb tanta freqüència, i el fil vermell que traspasa un drap blanc, la sang que flueix en fina xarxa sobre la blanca pell de Liddell. S'observa així, en les obres que precedeixen la creació de *La casa de la fuerza*, una intensificació de la presència de l'autora a escena i una afirmació del seu estatut de subjecte; subjecte del discurs, però també de l'acció.

la casa de la fuerza. teatre del jo, teatre del món.

Per a aquest últim espectacle, l'autora declara haver decidit “vencer la barrera del pudor”¹⁶, “trabaj[ar] con [sus] sentimientos, que pertenecen a [sus] noches, a cosas

13. Angélica Liddell, *La Desobediencia, hágase en mi vientre. Yo no soy bonita*. Pinto (Madrid): *Pliegos de teatro y danza*, 2008, n 26.

14. Angélica Liddell *Anfaegtelse*, estrenada el setembre de 2008, a DT Espacio Escénico, Madrid.

15. Angélica Liddell, *Te haré invencible con mi derrota*, estrenada el juliol de 2009, al Festival Citemor de Montemor-o-velho, a Portugal.

16. Angélica Liddell, *Entrevista realizada por Christilla Vasserot per al Festival d'Avinyó 2010*.

que [le] han ocurrido en la vida”, és a dir, continuar, després d'*Anfaegtelse* i de *Te haré invencible con mi derrota*, la veu autobiogràfica de la confessió, de l'impudor. Tanmateix, Liddell ja no està sola i assistim, a l'inici de la peça, a un repartiment a tres veus. La seva confessió, que no arribarà fins al segon acte, és precedida de les de Getsemaní de San Marcos i de Lola Jiménez, dos testimonis que haurien pogut ser pronunciats per la mateixa persona, o per mil d'altres. Per més difícil que sigui determinar qui és l'autora d'aquests dos textos, les mateixes actrius o la directora d'escena, no és això el que està en joc, ja que és precisament la possibilitat d'aquesta incertesa la que, de sobte, confereix a aquesta paraula individual una dimensió universal. El patiment íntim és compartit i, a partir d'aquests primers minuts, se sostreu de l'individu per tendir cap al col·lectiu.

Per tant, la confessió de Liddell, la projecció d'un diari íntim videogràfic, el relat del desengany afectiu, les sessions de musculació a la casa de la força, o les converses pornogràfiques mantingudes en el xat s'inscriuen en aquesta dimensió. L'autora pot dirigir-se al públic en primera persona del singular com en les seves performances, però no per això el seu discurs deixa d'estar arrelat en una paraula col·lectiva iniciada per aquest trio de dones que, si bé no són personatges pròpiament dits, ja que s'anomenen pel seu nom i parlen d'elles mateixes íntimament, formen una entitat, una única veu i un únic cos que se sostreu dels esdeveniments que s'expliquen i de la seva individualitat per ascendir a l'estatut de figura, de representació.

Així doncs, quan és excepcionalment convocat, el personatge de ficció s'eclipsa darrera d'aquest "jo" col·lectiu que exposa cos i sentiments. Preses també d'altres d'altres històries, Irina, Maixa, Olga, les *Tres Germanes* de Txékhov, i "La Tequilera" de la cançó mexicana són convocades per l'autora i les actrius, i la relació entre el paper i l'interpretet es veu així invertida. Liddell no irromp ja en una ficció dramàtica per tal d'esquerdar-la, com a *Porro muerto en tintorería* o *El año de Ricardo*, sinó que integra un fragment d'una ficció exògena dins de la confessió per ampliar aquest "jo", per multiplicar-lo per efecte de desdoblament. En tant que intèrprets, les actrius absorbeixen els personatges en lloc d'encarnar-los, i no és a Irina, Maixa i Olga a qui escoltem, sinó a Lola, Getse i Angélica, o al seu doble idèntic. La confessió conforma la ficció per tal d'assimilar-la, i el personatge només accedeix a aquesta última peça per inscriure's en una nova relació respecte el subjecte de la creació, per posar-se al servei de l'expressió del "jo" i no el revés, per participar en la construcció d'un subjecte universal. Tot reunint personatges nascuts al teatre o en la cançó popular, l'autora construeix una individualitat complexa apta per evocar, per representar el col·lectiu.

Havent decidit incloure tota la seva vida en la seva obra—"Un paseo, un viaje, todo lo he ido incorporando a *La casa de la fuerza*"¹⁷- Liddell barreja els records d'un viatge solitari

17. Javier Vallejo, Por las revueltas de Angélica Liddell. *El País.com. Babelia [en línia]*, 17-10-2009 [ref. de 28-02-2011]. Disponible a: "http://www.elpais.com/articulo/portada/revueltas/Angelica/Liddell/elpepuculbab/20091017elpbabpor_27/Tes"

a Venècia i les imatges del conflicte israelí-palestí vistes des de la seva habitació d'hotel, mostrant com a indissociables el dolor individual i el del món. Quan se'ns revela en les seves confessions venecianes, oferint-se a la mirada en el moment en què mira les imatges de la guerra, el "jo" objecte de mirada, exposat en l'impudor a través de diversos mitjans textuais i escènics, es duplica llavors en un "jo" subjecte que observa. El "jo" autocentrat i autorreflexiu esdevé "subjecte rapsòdic" capaç de capturar el món en un "mutu desbordament d'allò dramàtic mitjançant allò èpic i també mitjançant allò líric"¹⁸. L'autor subjecte, posicionant-se com a universal i singular, pot convocar el món a l'escenari.

És aquesta la raó per la qual, per tal d'evocar els crims de Ciudad Juárez, les tres actrius es retiren per deixar la paraula a tres dones originàries de l'estat de Chihuahua: Cynthia, Perla i Maria. A propòsit d'un altre text, Liddell declara: "amb la meua peça *Belgrad* vaig assolir un límit. La llengua ja no era suficient. La llengua no es troba a l'alçada del patiment humà. Llavors vaig optar per la literalitat. No sé com expressar el dolor si no és tornant a copiar els grans titulars d'un diari"¹⁹. L'autora, després d'haver descartat la ficció com a mètode d'aprehensió de la realitat a *La casa de la fuerza*, recorre a la presentació, "l'efracció", tal com la defineix Maryvonne Saison, que assenyala una voluntat de callar, de posar-se en retirada davant la irrupció d'allò real²⁰. Això es presenta en primer lloc sota la forma de testimoni, el de les tres dones joves, després de relats titulats "El caso de Paulina" i "El campo algodoner", que s'aparten de l'experiència personal per relatar un succés que prové de la memòria col·lectiva. Finalment, se subministra sota la forma impersonal i lapidària de la llista—"Lista de crímenes de Ciudad Juárez que Cynthia leyó en su cocina"- que té la particularitat d'excloure el sentiment de qui la formula, i que substitueix la literatura per la literalitat.

Aquesta "efracció" (irrupció d'allò real) s'inscriu tanmateix en una construcció, en una composició escènica de tres parts que, com si fossin tres empremtes, fan superposar les siluetes de Cynthia, de Maria i de Perla a les de Lola, Getse, Angélica i a les de Maixa, Olga i Irina. Encara que les sis dones presents a l'escenari no pertanyen a la ficció com les tres germanes, queden incloses en el règim de representació en la mesura que aquesta, "independentment de tot gest mimètic, planteja la qüestió de la remissió"²¹. Ara bé, la referència original a l'íntim, el gest del testimoni desenvolupat des de la primera rèplica de Getse fins a l'última de Maria, no constitueix un obstacle a aquest procés, precisament perquè "només hi ha representació per l'esforç conjunt d'un representant i d'un testimoni". La inscripció de la confessió en la paraula d'un "jo" col·lectiu, aquest trio femení duplicat dues vegades i posicionat com a subjecte universal, esdevé així la condició d'accés a la representació del pas del "teatre del jo" al "teatre del món". ■

18. Jean-Pierre Sarrazac, "La réinvention du drama." *Théâtre / Public*, 2007, N ° 184, p. 76.

19. Angélica Liddell, *Entrevista realizada per Christilla Vasserot per al Festival d'Avinyó 2010*.

20. Roland Barthes, *Zazie et la littérature, dins Oeuvres complètes. París: Editions du Seuil, 1993, T.I, p.1262. Citat per Maryvonne Saison, Les théâtres du réel. París: L'Harmattan, 1998 p.33.*

21. Maryvonne Saison, *Op cit.*, p. 12.