



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Filologia Hispànica

Treball de Fi de Grau

Curs 2018-2019

Pero el cielo no viene hacia nosotros

La transgresión y lo sagrado para un arte político en Angélica Liddell

Marta Crespo Campos

Tutora: Dra. Virginia Trueba

Barcelona, 4 de setembre de 2019



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 4 de setembre de 2019

Signatura:

Pero el cielo no viene hacia nosotros. La transgresión y lo sagrado para un arte político en Angélica Liddell.

Resumen

Este trabajo estudia el texto de *Una costilla sobre la mesa* de Angélica Liddell desde la perspectiva de la transgresión y de lo sagrado tal como fueron teorizados por Georges Bataille. El objetivo es observar de qué modo el trabajo estético con estos conceptos le sirve a Liddell para plantear una propuesta poética y teatral ajena a las constricciones de lo que comúnmente se ha entendido por arte politizado, pero que en una óptica rancieriana adquiere la fuerza disensual de lo auténticamente político.

Palabras clave: Angélica Liddell, transgresión, sagrado, Georges Bataille, arte político

Abstract

This paper studies the text of *Una costilla sobre la mesa* from Angélica Liddell according to the concepts of transgression and the sacred as they were theorized by Georges Bataille. The main purpose is observing how the aesthetical work with these concepts allows Liddell to create a poetic and theatrical proposal away from the constrictions of what is commonly understood as political art. However, from a rancierian optic, this proposal acquires the disagreeing strength of the authentic politics.

Key words: Angélica Liddell, transgression, sacred, Georges Bataille, political art

Índice

1.	Introducción: una bombilla salpicada de sangre y mierda de mosca.....	1
2.	Seguir el rastro de la meada negra: el vínculo entre transgresión y muerte.....	5
3.	El árbol deformado en la cima del monte: la sexualidad como transgresión.....	10
4.	Hacer teatro es como rezar: la aparición de lo sagrado.....	17
5.	Adanes y Evas de cada domicilio: la enfermedad en relación con lo sagrado.....	22
6.	Conclusión: lo político en la obra de Angélica Liddell.....	25
7.	Bibliografía.....	27

1. Introducción: una bombilla salpicada de sangre y mierda de mosca

Todos pueden vivir sin nuestras palabras. La palabra es innecesaria, dice Liddell. La palabra es «una bombilla salpicada de sangre y mierda de mosca» (2015a: 24). El fracaso de la palabra se proclama frente a la verborrea superflua, el imperio de la opinión general, la preeminencia del discurso políticamente correcto, la devaluación y la manipulación verbal en un contexto de exacerbación del capitalismo y crisis de las democracias representativas, heredero de la catástrofe del siglo XX y escenario, al mismo tiempo, de una masacre colectiva a distintos niveles, asumida e incluso espectacularizada en los medios de comunicación. ¿Cómo restituirles a la escritura y al arte su pretensión de luminosidad, de poder transformador, una vez la sangre y el excremento han comparecido en el centro de la escena? Angélica Liddell configura su trayectoria teatral y poética desde la conciencia de la derrota y la aflicción de la palabra:

«Escribir con la carga del genocidio, escribir con la carga del horror humano, escribir con esa carga insuperable, provoca una literatura doliente, temerosa de sí misma, escéptica, una literatura que soporta las aflicciones de la palabra. La palabra nace afligida, débil, precaria, fatigada, inútil, la palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada. No me siento orgullosa de la palabra, me reviento la cara a golpes cada vez que escribo una palabra. No me siento capaz de salir en defensa de la palabra. Trabajo con la angustia que me produce su fracaso, para mí solo es válida esa angustia, esa angustia que ruge a causa de un deseo insatisfecho, es decir, la contradicción de las ideas y la materialización de tales ideas.» (2015a: 17)

La frustración de la palabra, su incapacidad para hacerse cargo del horror y su inutilidad como motor de transformación sociopolítica —aquella «contradicción de las ideas y la materialización de tales ideas»—, sitúan la obra de Liddell en el presente «postutópico» del arte, que Jacques Rancière define como el fin de «la utopía estética», es decir, de «la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva» (2005: 9).

Sin embargo, esta renuncia y la consecuente asunción del fracaso del arte, lejos de escindir definitivamente la voluntad política de la estética, configuran un nuevo escenario abierto a otras articulaciones de dicho vínculo. Desde el pensamiento posfundacional — que lleva a cabo una revisión de las formas de concebir lo político desmarcándolo de todo fundamento último, ahistórico o trascendental y repensando sus lugares— es posible replantear la relación tradicional entre estética y política, según la que el compromiso

político del arte se mide por su asunción del discurso considerado político o por su cercanía temática a cuestiones de alcance social. Por el contrario, partiendo de la inseparabilidad de lo político respecto de otros ámbitos, cabe cuestionar dicha concepción tradicional del arte y la política como esferas independientes para considerar su conjugación en la línea de lo que Nelly Richard denomina «lo político en el arte». En este trabajo quisiera partir, antes que nada, de la concepción de arte político propuesta por Rancière y seguida por Richard, entre otros autores, porque permite pensar la cuestión de la politización del arte en la obra de Angélica Liddell más allá de las coordenadas del mesianismo vanguardista y del realismo social, en nombre de los que, precisamente por su dimensión utópica y vocación salvífica, la autora rechaza rotundamente cualquier tipo de vinculación con una estética politizada:

«No me reconozco en un uso normativo del arte político. Sería terrible caer en la demagogia o en el mesianismo, en el tópico humanitario o en la denuncia baba, sería asqueroso tomar la palabra por otros, yo no hablo por boca de los desgraciados, sería un ultraje a su dignidad. No soy una portavoz. Los portavoces están instrumentalizados. Simplemente me entrego a actos pasionales, acción de padecer a causa de una inclinación vehemente, los desgraciados causan una afección en mi cuerpo.» (2015b: 40)

Tomando como punto de partida este marco de reflexión sobre lo político en el arte, que ahora desarrollaré brevemente, me propongo leer a Liddell desde la perspectiva de la transgresión y de lo sagrado, conceptos teorizados ampliamente por Georges Bataille que Liddell convierte en motores de su obra, como puede leerse en los textos críticos de la autora, recopilados en *El sacrificio como acto poético* (2015). El objetivo es observar de qué modo el trabajo estético con la transgresión y lo sagrado, según han sido estudiados por Bataille, le sirve a Liddell para plantear una propuesta poética y teatral ajena a las constricciones de lo que comúnmente se ha entendido por politización, pero que en una óptica rancieriana adquiere la fuerza disensual de lo auténticamente político. Esta lectura permitirá comprender mejor, espero, el giro de la última producción de la autora desde la militancia política hacia lo sagrado no como una renuncia a un arte politizado, sino como el descubrimiento de un compromiso más radical y menos ideológico.

Empecemos, pues, viendo qué entenderemos por arte político. Para plantear la permeabilidad entre el arte y la vida colectiva en otros términos, antes de configurar una definición de arte comprometido, es preciso reconsiderar el alcance de lo que se denomina «política». Así, en el marco del pensamiento posfundacional y su reconsideración de lo

político, Rancière (1996) distingue la «política» de la «policía». La policía es «el orden social naturalizado, que supone un ordenamiento de sujetos y objetos, lugares, disposiciones y jerarquías, lo cual permite que unos sean visibles y otros no, que unos tengan voz y otros emitan ruido» (Capasso y Bugnone, 2016: 123). En cuanto que orden social hegemónico, por tanto, la policía constituye una organización de lo sensible: una particular división y estructuración de los lugares, cuerpos, identidades, funciones, modos de ser y de hacer específicos según normas sociales impuestas sobre las que hay un consenso generalizado, puesto que «el consenso significa la comunidad del “sentir”. Significa, más concretamente, que incluso los datos a partir de los cuales se deciden acuerdos y desacuerdos se consideran objetivos e incuestionables» (Rancière, 2005: 54).

La irrupción de la política se da precisamente en forma de disenso respecto de este orden policial formulando una nueva reordenación de lo sensible: introduciendo nuevos objetos y sujetos de enunciación, haciendo visible lo que no lo era. Es en este sentido que Rancière puede reconstruir la lógica de la relación entre arte y política partiendo de la facultad de la estética¹ para generar órdenes de percepción, esto es, reordenaciones en la división de lo sensible:

«[...] arte y política no son dos realidades permanentes y separadas de las que se trataría de preguntarse si *deben* ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación. No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo, no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza.» (2005: 15-16)

En efecto, entonces, para Rancière existe una estética de la política en esta operación de disenso del orden perceptivo, y, al mismo tiempo, una política de la estética, entendida como «la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración» (2005: 15). De este modo, la política de la estética no se articula en el arte «por los mensajes o los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo» (2005: 13), ni tampoco «por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales» (2005: 13), sino precisamente «por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones»

¹ Cabe recordar que para Rancière la estética no se relaciona con la belleza, sino que es «una experiencia sensorial específica que ofrece nuevas configuraciones del espacio (2002); además, es un régimen histórico de identificación del arte que se inició entre fines del siglo XVIII y principios del XIX (2006). En este régimen las obras de arte se identifican por su pertenencia a un espacio común y no por el uso de técnicas específicas.» (Capasso y Bugnone, 2016: 124).

(2005: 13), es decir, por su facultad de constituirse como espacio autónomo capaz de presentar otra distribución de lo sensible, distinta de la hegemónica (la policial). Si no siempre habrá política en las formas de poder ni arte en las distintas manifestaciones consideradas artísticas es porque tanto la política como el arte se fundan esencialmente en la autonomía y disrupción respecto del orden de sensibilidad consensuado. Es por ello que la posibilidad de la estética de articular una «incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible» (2005: 14), según Rancière, convierte a un determinado tipo de arte autónomo en un arte impolíticamente político, pero solo en el momento en que dicha autonomía se constituye en contra de los lenguajes policiales de dominación, es decir, lejos de proyectos políticos explícitos y de cualquier tentativa de participación en el mundo de la experiencia ordinaria².

Angélica Liddell plantea una obra antisocial, al margen de las normas de la comunidad, cuya ruptura visceral con lo socialmente establecido la imbrica tanto temática como formalmente, tanto en la escritura como en la puesta en escena, con este arte impolíticamente político teorizado por Rancière que disiente de la distribución ortodoxa de lo sensible. La transgresión y lo sagrado suponen dos de las experiencias mediante las que Liddell efectúa un disenso respecto de la sensibilidad ordinaria, capaces de problematizar el orden social y de desvelar, al mismo tiempo, su arbitrariedad. A lo largo de las páginas que siguen, estudiaré la cuestión de la transgresión y de lo sagrado desde esta óptica en *Una costilla sobre la mesa* (2018), el último libro publicado por la autora. Para ello, tomaré como referencia la teorización de estos dos conceptos por parte de Georges Bataille. Puesto que el foco del estudio atañe al pensamiento poético de Angélica Liddell, realizaré el análisis en función de los aspectos señalados, dejando de lado la puesta en escena, que, por otro lado, aquí no es en ningún caso una *representación* del texto, sino un desdoblamiento que merecería por sí solo un estudio aparte de la dimensión textual de la obra. Quisiera precisar también que no es mi intención ofrecer una interpretación íntegra de este libro, sino pensar algunas de las claves que he podido ir descubriendo y desglosando a lo largo de mi lectura de la obra de Liddell en relación con

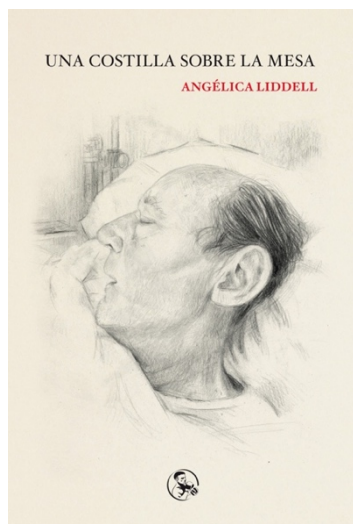
² Nelly Richard (2013) ha distinguido este tipo de arte «crítico», eminentemente político por su heterogeneidad, de la vanguardia histórica, que fracasó al perder la potencialidad transgresora y ser absorbida por el sistema de dominación —incluida como parte significativa del patrimonio museístico, por ejemplo. El arte crítico experimental, en cambio, activaría nuevas posibilidades de emancipación subjetiva mediante la operación sobre el inconsciente colectivo, trabajando con la fractura del sentido y potenciando, así, una lectura autónoma por parte del receptor, sin aspirar por ello a una redención en clave universal ni pretenderse al margen de la institución artística.

lo comentado y que he tratado de examinar con especial atención en *Una costilla sobre la mesa*.

2. Seguir el rastro de la meada negra: el vínculo entre transgresión y muerte

Yo sé que la poesía es inconsumible.
Pier Paolo Pasolini

Una costilla sobre la mesa puede leerse como un libro en torno a la muerte. Ya en la portada aparece un dibujo de Ramon Sanmiquel que reproduce el rostro del padre



fotografiado por Liddell justo en el momento de morir, como sabremos al llegar a la última página, en la que se lee un correo electrónico enviado por la autora al editor. El detalle es importante, pues la enfermedad terminal de los progenitores será el asunto moldeador de la escritura desde el principio hasta el final. Así, pese a tratarse de una obra híbrida que entremezcla múltiples registros y géneros literarios, distintos personajes e interlocutores, espacios y temporalidades, como suele suceder con los textos de Liddell, en *Una costilla sobre la mesa* existe una línea de

fondo entretejiendo la diversidad de materiales alrededor de la pregunta por la descendencia y la finitud, por la putrefacción y la descomposición de la vida, e, incluso, por la naturaleza de una vida que, lejos de oponerse de forma tajante a la muerte, se encuentra siempre atravesada por la destrucción, hasta el punto de ser la misma descomposición de la vida lo que le da origen de nuevo. «Cadáveres y recién nacidos rivalizan en ceremonias. Cada disparo engendrará vida nueva», dice Liddell (2018: 27-28).

Según Georges Bataille, «lo que llamamos la muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella» (2002: 48). La percepción del paso de estar vivo a convertirse en el objeto angustiante que es un cadáver provoca, podríamos decir, el primer horror —y fascinación, al mismo tiempo— en el ser humano, que establece una serie de

prohibiciones para defenderse de dicha amenaza. En este sentido, para Bataille, la creación de la ley—y, por tanto, la construcción del entramado social— responde a una negación u ocultamiento de la muerte, a la instauración de un «no» que el hombre opone a la naturaleza con la voluntad de preservar la vida de su carácter excesivo manteniendo alejados sus constantes movimientos de violencia y aniquilación. El orden social, entonces, se constituye sobre un deseo de durar que encuentra su correlato en la regulación del derroche de energía inútil, así como en la prohibición y el tabú sobre aquello que amenaza la integridad del individuo y de la comunidad, ya sea física o simbólicamente:

«Lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y esta, en mi campo de investigación, es a la vez la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte.» (2002: 46)

De este modo, la institución de la ley introduce una diferencia entre, de un lado, el mundo de la medida, lo cotidiano, el trabajo, la regularidad y la identidad; y, del otro lado, el ámbito del exceso, lo desmesurado, lo excepcional o extraordinario y la continuidad indiferenciada. Mientras que el primero se corresponde con un orden definido en el que todo se encuentra en su lugar, el segundo se percibe como el mundo de lo otro, vetado por la legalidad y la sensibilidad vigentes, en el que cualquier cosa puede suceder.

Esta reflexión acerca de la muerte y su vínculo con la prohibición resulta particularmente interesante para pensar la transgresión en Liddell porque, en la medida en que acaba revelando la violencia de la carne neutralizada por la ley, según Bataille, «la muerte trastorna violentamente el orden legal» (2002: 87), y en este sentido se relaciona con la transgresión como forma de disenso de lo que veíamos con Rancière como «orden policial». Lo que me interesa subrayar aquí es que la transgresión —el levantamiento de las prohibiciones que estructuran la sociedad— no constituye solamente, como en su acepción corriente, una ruptura de lo moralmente correcto o asumible, sino que en su dimensión más profunda permite acceder a lo reprimido: el exceso de violencia que nos atraviesa activa y pasivamente, tanto en nuestra capacidad y deseo de hacer el Mal, como en nuestra exposición biológica al sufrimiento. Y esta operación, precisamente por dar lugar a la constatación de la infinitud de lo posible y la contingencia de los límites, revela el problema de la libertad. «No somos capaces de admitir la libertad», dice Liddell; «si admitiéramos la libertad, tendríamos que admitir el derecho natural a preferir el Mal al Bien. Precisamente, la tragedia de la libertad consiste en esto, en que se puede elegir entre

el Bien y el Mal» (2018: 21). La transgresión acaba constituyendo, entonces, una experiencia enormemente compleja que, abriendo el acceso a la violencia reprimida, descubre al mismo tiempo la nada de la existencia —el vacío, el sinsentido, que incluye la ausencia de fundamento último de la prohibición— y la libertad. Dicha experiencia desemboca finalmente en la angustia, pues la angustia, en palabras de Kierkegaard, es el vértigo de la libertad (2016: 176), la revelación de una nada en el interior del individuo por la que este alberga en sí mismo todas las posibilidades; también la del exceso del que trata de desidentificarse. Por ello mismo, puede considerar Liddell que hay en la angustia una auténtica beligerancia política, puesto que «mediante la angustia, que antecede a la muerte, se transgreden todos los límites de la cultura, de la historia, de la religión» (2015d: 107). No tengo aquí la ocasión de profundizar en el concepto de angustia, que conduciría a otra línea de investigación de amplio recorrido; sin embargo, no puedo dejar de remarcar su vínculo con la transgresión, por cuanto que la transgresión culmina en una afección profunda ante el vértigo abismal de la libertad. Este vértigo permanece, en la obra de Liddell, como un elemento central, cuya búsqueda se remonta en el teatro contemporáneo a Antonin Artaud y su formulación de un teatro de la crueldad, un teatro extremo, como la peste, que ahonda en la dimensión más perversa y mortal de la vida para regresar a las potencias ocultas:

«El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu.» (2011: 37)

Como hemos visto, la cuestión de la muerte, con la que empezábamos el presente capítulo, formulada dentro de este paradigma abre el camino hacia un desmantelamiento de las prohibiciones estructurantes de la sociedad en cuyo fondo emerge la angustia. En este mismo sentido, en *Una costilla sobre la mesa*, la muerte se presenta como una fuga constante en experiencias de gran intensidad que contradicen con su violencia a la vida calculada e higiénica de las sociedades occidentales contemporáneas: la enfermedad, la locura, el amor, la fe o la sexualidad dentro del marco de la necrofilia y otro tipo de tabúes. Todas ellas, fuerzas transgresoras en cuanto que resquebrajan la racionalidad sustentadora del orden hegemónico, dominado por el trabajo, dejando aflorar la angustia, la absoluta posibilidad, aquello que ha quedado fuera para que pueda constituirse la norma social. Así, la construcción discursiva de la vivencia de la enfermedad y la muerte de los padres

se realiza en un gesto que concierne al límite, y que permite, de este modo, el acceso a la libertad del mundo impedido bajo el imperio de la ley. Precisamente esta es la tarea que parece concebir Liddell para la poesía, el teatro y el arte en general: el trabajo en la experiencia del límite como antesala de la angustia; el intento de llegar con el lenguaje al silencio, al estadio de lo no simbolizable, anterior a la construcción de nuestra identidad como individuos y como sociedad.

«Cuando nacemos somos antiguos.
En cuanto nos lavan perdemos la antigüedad.
La ardiente necesidad de quedar mudo por siempre,
eso es la poesía.»

(2018: 19)

El silencio tiene que ver también con el misterio, con todo aquello que no podemos comprender por estar más allá del significado articulado en un código lingüístico y moral compartido, más allá de la ordenación hegemónica de lo sensible. Es en este terreno de lo incomprensible, de lo irrepresentable, donde se encuentra el peligro de la enfermedad y la locura, del amor y la sexualidad más desmedidos, del crimen y de la muerte. A lo largo de toda su trayectoria, Liddell ha apostado por una dramaturgia y una poesía de carácter antisocial que desmintieran los dogmas ideológicos de la comunidad dejándose permear por aquello que los desborda. En este sentido pueden interpretarse textos tan indigeribles como la carta al Señor Sagawa o el dedicado a Ted Bundy³, en los que la autora promulga su atracción y entrega hacia estos dos personajes, condenados por brutales crímenes sexuales. Más allá de la provocación que en estos textos y en otros muchos de Liddell pueda verse, el gesto que realizan, como decía antes, es el de desnaturalizar la norma social y atacar al consenso generalizado sobre el sentir ético y político, originando una incertidumbre respecto del orden de sensibilidad vigente que puede leerse desde la política de la estética formulada por Rancière. La repugnancia, el asco, el odio, la sensación de agresión que provocan algunas de las obras de la autora, son afectos contruidos socialmente que no vienen sino a revelar la identificación inconsciente del público con la ley. Como señala Bataille, esperamos desde la infancia el trastorno del orden en el que nos ahogamos (2001: 123), y es en el campo del arte donde se efectúa el sacrificio —de los objetos, de las funciones y disposiciones— mediante el que dicho orden puede transgredirse momentáneamente sin que ello conlleve riesgos

³ Ambos en «¿Qué haré yo con esta espada?», *Trilogía del infinito* (2016).

elevados, dejando permear el horror de lo heterogéneo, de la posibilidad ajena al orden legal, que venimos comentando hasta ahora:

«El arte, sin duda, no está obligado a la representación del horror; pero su movimiento lo ubica sin perjuicio a la altura de lo peor y, recíprocamente, la pintura del horror revela la apertura de todo lo posible. Por tal motivo debemos detenernos en el tono que alcanza en las cercanías de la muerte.» (2001: 125)

En este sentido la escritura de Liddell se convierte también en un modo de llegar a la muerte, al exceso irrepresentable, desde una entrega absoluta que no conoce distinción entre la vida real y la ficción y de la que ella misma hace una manera de habitar el mundo:

«He llegado antes a la muerte por escrito,
he llegado antes que muriendo.
También puedo decir que he matado,
y he golpeado cabezas para escuchar la verdad.
Desollada y deshuesada canto
como un grito nacido de un pantano,
apretando el cuchillo contra la ingle y la vergüenza.
Los monos llevarán sobre sus hombros
el peso incalculable de un ataúd vacío.»

(2018: 153)

Liddell se adentra, así, en el camino de una tradición que, desde la mística, pasando por cierto romanticismo y la revolución artística de las vanguardias, se aventuró en el delirio para, como dijo Roberto Bolaño, meter la cabeza en lo oscuro, saltar al vacío y reconocer que este es un oficio peligroso. En la oscuridad, punto ciego que no pudieron alumbrar las luces del conocimiento enciclopédico y científico entronado por el racionalismo ilustrado, se abre el abismo de la razón que vislumbraron Blake, Baudelaire, Sade, Dickinson, Artaud, o Pasolini, entre otros, y desde el que la poesía pudo ponerse en contacto con las zonas irreconocibles del espíritu, devolviéndole a la sociedad ese resto inconsumible —y, por tanto, en el marco de la sociedad de consumo, anticapitalista— del que hablaba Pasolini. Para Angélica Liddell, la transgresión tiene que ver precisamente con este camino de la poesía y el teatro hacia la oscuridad: «No me importa que las cenizas tóxicas oscurezcan el sol, no me preocupa que la luz ceda ante la oscuridad. Puedo caminar en dirección al volcán hasta que el calor me abraza.» (2018: 21). De lo que se trata es de aprovechar su potencial destructor y disensual en el sentido rancieriano para acceder a las zonas prohibidas, en un acto casi análogo a la locura, que conduzca, por lo menos durante el momento de la lectura o de la representación, a la disolución y al

cuestionamiento de todo principio establecido socialmente: «Estamos para hacer vomitar al público. / Ese es el riesgo que debe correr el espectador frente al arte, / el riesgo de la posibilidad de revolución.» (2005: 44).

3. El árbol deformado en la cima del monte: la sexualidad como transgresión

Tratemos de ver ahora algunos de los modos en que Liddell convierte la sexualidad en una forma de transgresión en *Una costilla sobre la mesa*. En la segunda parte del libro, titulada «Rompimiento de gloria» y ubicada en Nápoles, aparece una écfrasis en la que Liddell expresa su consternación al contemplar *Las siete obras de misericordia* de Caravaggio en el Pio Monte della Misericordia. De la más absoluta negrura emergen en una trágica escena callejera las figuras encarnadas de las necesidades más acuciantes y las obras de misericordia tratando de satisfacerlas, sin perspectiva de salvación posible, bajo «un firmamento abierto a una trascendencia de petróleo más propia de las profundidades del abismo que de lo angélico» (2018: 23). Al salir de la Iglesia,

«Aparece un loco, sucio, andrajoso, apestando a orines o a quién sabe qué sustancia macerada en capas de porquería indefinible, agitando al aire su pelo largo y enmarañado, entre nubes, ráfagas y ángeles, una visión beatífica en mitad del ruido cotidiano, me elige, se pone frente a mí, me detiene con el brazo extendido, y, mirándome fijamente a los ojos, me escupe en la cara y se marcha. Me abandona, me siento abandonada, como si un pene adorado, enorme y caliente, hubiese entrado y salido en mi vagina. En torno a mí se produce un silencio que me ciega durante unos segundos.» (2018: 24)

Este fragmento da cuenta de cómo lo que podría haber sido una mera escena anecdótica de la vida cotidiana se convierte en una experiencia que afecta al cuerpo previamente conmovido. La visión del loco y el contacto con sus fluidos, con su saliva, produce una convulsión de la carne que se traduce en clave de excitación sexual, en lugar de provocar una reacción de rechazo o de asco, como sucedería habitualmente ante una situación de estas características. Liddell plantea aquí la sexualidad en unos términos que transgreden la concepción hegemónica, en la que podríamos considerarla como un acto de unión íntima y voluntaria de los cuerpos, relacionándola con la violación del orden esperable de las cosas y con la afección violenta de la carne que esta provoca. El impulso sexual acaba

siendo, así, una respuesta a la penetración de lo otro, lo excesivo, —la miseria, la locura, la suciedad, lo desconocido, lo peligroso— en el devenir anodino de las cosas, una respuesta sincera que contradice a la repulsión como mecanismo de defensa de lo identitario y que, en este sentido, confluye con la transgresión en su apertura a todo aquello excluido y demonizado por la sociedad:

«En Bataille esta alteridad se vincula con la dinámica más profunda del deseo, con ese placer violento en el que los individuos modernos (y tardo-modernos) rehúsan reconocerse y que, para él, está en concordancia con el movimiento desmedido de la naturaleza. Es un tipo de placer inhumano, ajeno al sosiego y a la medida del placer restringido.» (Tonkonoff, 2015: 280)

La experiencia de la alteridad implica en este caso el sobrevenimiento de la angustia en el reconocimiento del «horror del otro y nuestro propio horror» (2018: 24), como en cualquier acto de misericordia, como en el cuadro de Caravaggio. El encuentro con este personaje tiene, entonces, el sentido de una epifanía de la carne, como si fuera un coito inesperado y efímero con el sentido, que suspende por un momento la secuencialidad temporal. El relato prosigue:

«El ruido regresa en forma de ola, ensordecedor, más intenso que antes del escupitajo. Todos los coches y las motos de Nápoles circulan con la intención de atropellarme. Echo a andar, aunque triste, colmada. Sonríe, los pezones se me hinchan bajo el vestido, los mantengo duros gracias al calor de una vulva palpitante. No me limpio, dejo que el ardiente sol napolitano seque la saliva mientras camino, la gente me mira, tengo la sensación de ir completamente desnuda. Huelo esa acidez característica de las babas fermentadas, pobres, procedentes de un aliento agrio y enfadado. Y digo en voz alta: —Ya estoy bendecida.» (2018: 25).

Tras su ida, el personaje ha dejado una huella «maldita» en el cuerpo, una semilla del horror que la sociedad se encarga de esconder y expulsar con el despliegue de todo tipo de dispositivos, pues el yo poético siente que todos los vehículos de la ciudad tratan ahora de atropellarlo. Pero la saliva del loco es el agua bendita que paradójicamente excita y bendice a la vez el cuerpo del sujeto del texto tocándolo con el halo de lo sagrado. Lo sagrado, que se expresa en un rompimiento de gloria invertido como el del cuadro de Caravaggio, donde no es la gloria sino «las entrañas mismas de la oscuridad lo que nos invade» (2018: 23). Así, el gesto de dicho personaje marginal es experimentado por el yo poético como un acto de misericordia corporal del que responde con vehemencia ante la sociedad anunciando en voz alta su bendición.

En este pasaje vemos, por tanto, que la sexualidad desmarcada de su contexto convencional y normativo es una forma de transgresión mediante la que el sujeto se posiciona como individuo al margen de la sociedad y sus consignas homogeneizadoras. También la crudeza del lenguaje que Liddell utiliza y la abundancia de detalles explícitos es en cierto modo una transgresión que contradice la necesidad de mantener el tabú en torno al sexo como marca, en el inconsciente colectivo, de cultura o civilización. Liddell lo expresa del siguiente modo en «El mono que aprieta los testículos de Pasolini»:

«A veces pienso que es necesario utilizar los agujeros más relacionados con el tabú, a veces pienso que solo nos queda el agujero del sexo para protestar contra los agujeros de las heridas injustas, el agujero del sexo como cuerno de oro por el que derramar chorros de libertad, la palabra saliendo del culo, del coño, de la polla, la palabra siendo objeto de felaciones infinitas. La palabra nos arrasa cuando entra en el cuerpo y nuestra materia masacrada la devuelve al mundo agitada por un orgasmo salvaje, de nuestros agujeros más obscenos salen políticos, jefes, empresarios, militares, sale el poder completamente violado, salen de mi vagina listas interminables de tópicos como tenias, esas tenias de tópicos deben colgar de nuestros agujeros, sucias ya, admitámonos en la suciedad, nunca me fiaría de algo demasiado limpio, de algo que exhibe la limpieza.» (2015a: 29)

El agujero del sexo, que el cristianismo convirtió en pecado y el despliegue de las ciencias sociales a partir del siglo XVIII acabó presentando como depravación infecciosa a modo de estrategia de control biopolítica, según recuerda Foucault, se vuelve el espacio privilegiado desde donde proceder a la violación del poder en las sociedades burguesas, dentro de una genealogía en la que se encuentra Sade y también Bataille. Ambos pensadores hicieron de la sexualidad la piedra de toque de una actitud contestataria para con el sistema desde una concepción parecida a como Liddell construye estéticamente con este legado. En la misma línea que trabajaron estos dos autores, en *Una costilla sobre la mesa* el rebasamiento del tabú sobre la sexualidad se manifiesta también en la cuestión del incesto. Pero, además, la pregunta por la práctica incestuosa en este libro es doblemente transgresora por el hecho de que no solo implica la relación sexual con el padre, sino con el padre enfermo, tocado de muerte, que ha perdido todas sus facultades psíquicas hasta el punto de no poder ya ni siquiera controlar su cuerpo. Es el sexo con un demente, con un individuo que apenas puede mantenerse con vida por sí solo, con un expulsado de la sociedad, encerrado en un hospital, ausente del mundo —«experimentar la necesidad de follar con los enfermos, incluso los más repugnantes, los más odiosos,

habitación por habitación» (2018: 76). Podemos establecer, así, una cierta línea de continuidad entre el primer texto visto en este capítulo y el que leemos a continuación:

«¿Debería dar de mamar a mi padre? Sí, amantarlo. ¿Debería meter mis pezones en su boca? Esa boca mermada, de tortuga, hundida hacia dentro, seca, blanquecina, cuarteada, principio del tubo negro hacia la muerte, sentir sus encías apretando la aureola, notar su lengua sucia colaborando en la succión. ¿Debería rozarle la mejilla con mis pechos antes de empujar la leche en su garganta? Inclinar me sobre la cama, sacar un pecho y meterlo en su boca jurásica mientras una luz sin origen entra por la ventana para iluminarnos solo a nosotros dejando el crucifijo de la pared a oscuras, cerrando cualquier rompimiento de gloria. ¿Debería él beber mi leche? ¿Mi padre? ¿Un incesto sodomita, papá? Aprovechando la embriaguez de los antipsicóticos, los calmantes, los narcóticos, la violación del padre debe tener lugar durante el sueño, la simiente debe ser robada, como el fuego, destructor, purificador, la necesidad no conoce la ley, sueña, papá, sueña, eyacula, robo, seré castigada como Prometeo, es una obra de alta misericordia corporal, soy tu hija.» (2018: 71)

El padre, objeto de la relación sexual, es de nuevo un individuo marginal que encarna la degradación más absoluta del ser humano, como el loco que resonaba con *Las siete obras de misericordia*. En la misma línea, este texto ofrece la sexualidad lejos de la concepción erótica hegemónica atendiendo principalmente a su dimensión fisiológica y originadora de vida. Con la pregunta que le da inicio, «¿Debería dar de mamar a mi padre?», el yo poético parece interrogarse sobre su deber corporal de subvertir las categorías culturales e incluso las funciones biológicas para alimentar a quien le dio la vida. ¿Debería asumir la paradójica responsabilidad de nutrir al padre, ahora que él no puede sostenerse por sí mismo? En el fondo de esta demanda está también la pregunta por la relación con la enfermedad, con el cuerpo enfermo y moribundo del progenitor. Liddell aprieta las tuercas del lenguaje otra vez para evidenciar la prohibición de un acto necesario, más visceral, aunque no tan distinto, en realidad, de acompañar a los padres enfermos al hospital para que otros los alimenten. El gesto de amamantar es en este sentido una obra de misericordia corporal, como en el cuadro de Caravaggio; pero una acción que implica aquí una transgresión esencial, una violación del padre y de su estatuto de dador de la vida. La violación del padre significa robar su simiente, su potencia espermática, su energía originaria, igual que Prometeo robó el fuego de los dioses, para adquirir la facultad de alimentarlo.

En el texto citado, la sexualidad vuelve a formularse fuera del paradigma convencional para articularse como respuesta corporal ante un exceso que contradice el orden esperado

y que por ello no puede ser asumido racionalmente. Contra toda norma, el sexo se convierte, así, en un modo de situarse frente a la enfermedad del padre y su cercanía inminente a la muerte, en una forma de permitir que el cuerpo, lo fisiológico, sea penetrado por lo excesivo, por la angustia; esto es, el sexo se constituye como un modo de posibilitar que en medio de lo social emerja la violencia de la muerte que desarticula la ley:

«Toda la angustia que me produce la enfermedad, la locura y la muerte se concentra en mi vagina, calentándola, como cuando me hicieron el TAC. A veces me excito sexualmente sin saber por qué. La ansiedad me centrifuga los sesos. Me pregunto cien veces al día si lo soportaré. Hacerse cien veces al día la misma pregunta ya es insoportable.» (2018: 68)

Esta concepción descarnada y antisocial de la sexualidad planteada por Liddell me recuerda en muchos puntos a *Nymphomaniac* (2013) de Lars Von Trier. La protagonista de la película, Joe, es una mujer que se presenta como ninfómana y que ha tratado de vivir anteponiendo el deseo a la corrección social. Joe hace de su sexualidad una forma de vida transgresora y liberada de las exigencias de la comunidad por la que deberá pagar con la culpa y con el aislamiento, como Liddell⁴. Además de los puntos en común entre el personaje de la cinta y la actitud exhibida por Liddell, me parece especialmente interesante el parecido entre los textos de *Una costilla sobre la mesa* relacionados con la vivencia de la enfermedad de los padres y las escenas de la primera parte de la película de Von Trier en las que Joe se encuentra con su padre en el hospital. La convergencia resulta sorprendente hasta el punto de que ambas figuras paternas padecen una enfermedad parecida, relacionada con la psicosis, que les impide tener un control fisiológico sobre su cuerpo y les provoca delirios continuados.



⁴ «Acabo de tocar la punta de mis dedos con el pulgar. He contado cuatro años. Más o menos los años durante los cuales he sentido sobre mí una mirada condenatoria, como si me estuviera portando mal, como si estuviera cometiendo un delito de impudicia que me hiciera merecedora de la sanción, la expulsión, y por supuesto, de la letra escarlata.» (2018: 54)

Pero lo más llamativo es que en *Nymphomaniac* el sexo también se convierte en una forma de dar respuesta a la angustia frente a la enfermedad y la muerte, por ejemplo, en la escena en que, tras el delirio final del padre, Joe practica relaciones sexuales en una camilla del hospital.



La escena refleja, a mi entender, ese dejarse afectar por el horror que vemos en Liddell traducido ya no en clave de un sentimentalismo ortodoxo y ritualizado, sino en una respuesta instintiva que explora la sexualidad como vivencia singular de la muerte desmarcada de todo tabú, como asunción en lo fisiológico de la angustia que pasa por un reconocerse como cuerpo expuesto tanto a la violencia como al placer:

«Dejé de chupar y me quedé mirando al perro. El tipo insistía en devolver su polla a mi boca, pero yo ya estaba pensando en cosas prácticas, pagar a las cuidadoras, hacer recetas, preguntar a los médicos, arreglar la televisión de la 324 para que mi padre se riera con los telediarios, llegar a tiempo para darle la cena, humana, pero sin demasiado convencimiento. Entonces el tipo, frustrado, buscó el agujero de mi culo y se corrió ahí mientras su amigo me lamía el clítoris empujando la lengua dentro de la vagina. Hice todo lo posible para no sentir placer, pero acabé orinándome a causa de un orgasmo animal.

No consigo ser superior a mi destino.» (2018: 69)

Es esta la misma sorpresa de la que se avergüenza Joe cuando confiesa que, en el momento de la muerte de su padre, carecía ya de sentimientos, y su única reacción fue la lubricación. La formulación de la sexualidad en estos términos, que para la norma y la moral burguesa son indicio irrefutable de depravación, acaba relegando a la protagonista de *Nymphomaniac* a la muerte social: expulsada de su trabajo, separada de su pareja y de su hijo, corroída por la culpa y obligada a asistir periódicamente a terapias de grupo para la reconducción de la adicción al sexo, Joe no puede más que aceptar una vida al margen

de la legalidad, que culmina en el asesinato de su interlocutor, Seligman, cuando este trata de violarla después de su largo relato. En *Nymphomaniac*, Lars Von Trier presenta a un personaje incomprendido e incapaz de encajar dentro de los esquemas sociales, un personaje que acaba viendo el reflejo de su alma condenada a la soledad en el árbol deformado en la cima del monte. Del mismo modo, en Liddell, la voluntad de transgredir la prohibición, de «pedir más a la puesta de sol», como dice Joe, para abrirse a un exceso constitutivo de la vida, se convierte, por la estructura del mundo en el que se insiere, en un acto desesperado de rebeldía que debe convivir con la exclusión, la sensación de pecado y la frustración. Un acto que, sin embargo, acaba encarnando la resistencia necesaria del individuo frente a lo general —aunque esta contradiga la ética, como en la lectura kierkegaardiana del sacrificio de Abraham (2019: 153)⁵—, pues supone finalmente el reclamo de una soberanía ante la masa indiferenciada, cuya imposición de unos valores consensuados —que no solo reprimen sino que también crean subjetividades acechadas por la vigilancia y la culpa constantes, como recuerda Foucault— imprime la mayor violencia, contra la que debe pronunciarse la violencia poética, según Liddell:

«En *Vigilar y castigar*, Foucault predice con una lucidez apabullante una sociedad de vigilancia y control donde el individuo ya merece castigo simplemente por ser sospechoso, y donde no te juzga por tus actos sino por tus sentimientos, una sociedad de criminalizados sin crimen, dando lugar a una identidad entre la represión del Estado y la represión de las emociones que finalmente configura las patologías de un sistema regido por el puritanismo, la disciplina y la obediencia. Así que la única rebelión posible contra la frialdad y la violencia sistemática de la ley pasa por la *liberación de los instintos*, liberación que no tiene que ver con el bien ni con el mal (producto más bien de la sistematización), sino con la vuelta al estado natural. Frente a la aniquilación de las personalidades por parte del Estado (aniquilación de la poesía y la belleza), *se reafirma la libertad y la identidad mediante la transgresión* (trágica), es decir, la *aparición de la violencia irracional, la magia, la autodestrucción y el regreso a la oscuridad del seno materno*, el regreso al principio natural del caos ante la inminencia organizada, fría y sistemática del fin del mundo: la ley de la poesía.» (2018: 226-227)⁶

⁵ Laura Llevadot (2017) ha estudiado el cine de Lars Von Trier precisamente en este mismo sentido desde una perspectiva kierkegaardiana: como oposición de la verdad de una existencia individual a las consignas de lo general.

⁶ El subrayado es mío.

4. Hacer teatro es como rezar: la aparición de lo sagrado

No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro.

Antonin Artaud

Después de haber comentado la cuestión de la sexualidad como forma de transgresión, quisiera matizar algunos puntos en torno a la noción de transgresión y su lugar dentro del entramado social que nos llevarán a la formulación del concepto de lo sagrado. Primero, es importante comprender que la transgresión como práctica de disenso no se da necesariamente al margen o en contra del orden establecido, sino que, incluso, puede funcionar como dispositivo de regulación de la tensión social. A propósito de ello, considera Bataille que bajo el cumplimiento de la ley queda siempre un resto, un «residuo violento» o impulso destructor cuya canalización controlada resulta indispensable para impedir el estallido de la absoluta violencia y el derrumbe de la sociedad. Así, la transgresión limitada, sujeta a reglas y contextualizada dentro del marco de acontecimientos rituales, como, por ejemplo, la fiesta, permite la reintroducción de dicha violencia dentro del orden social sin por ello desestabilizar sus estructuras. Lo que sucede entonces es que la transgresión, a pesar de oponerse en apariencia a la prohibición, contribuye a la lógica del mantenimiento social. En palabras de Bataille, la transgresión no supone un retorno a la naturaleza, sino que «levanta la prohibición sin suprimirla» (2002: 40); siendo así ya no la prohibición aislada, sino la dialéctica entre prohibición y transgresión el mecanismo conformador de la vida social.

Podríamos pensar que este carácter ambiguo de la transgresión —al mismo tiempo potencia desestabilizadora que señala hacia la nada en su vertiente desmedida y garante imprescindible del orden cuando se permite de forma delimitada— posibilita la pervivencia dentro de la sociedad de intersticios en los que la grieta que hiende la transgresión puede ir agrandándose sin por ello tener consecuencias gravemente directas en la esfera pública. Uno de esos intersticios es, en efecto, el arte⁷. Mucho antes del inicio de la modernidad, la tragedia griega exploró el mundo de las pasiones desmedidas e irreconciliables con la ley, haciendo del teatro un ritual purificador en la línea apuntada por Bataille. En la Antigua Grecia, el teatro adquirió precisamente el sentido de una festividad colectiva, de un acontecimiento catártico que suspendía el tiempo del trabajo

⁷ Tal como mencionaba arriba (cap. 2, p. 8).

y de la ley originando una experiencia del exceso absolutamente disruptiva respecto de la vida y la sensibilidad cotidianas. Dice Roland Barthes: «Asociado al término del tiempo del trabajo, el teatro establecía otro tiempo, el tiempo del mito y de la conciencia, que podía vivirse no como un placer, sino como otra vida. Y es que este tiempo suspendido se convertía, por su propia duración, en un tiempo saturado.» (2009: 332) Es en esta distinción entre dos temporalidades, la del trabajo y la del mito, donde Bataille ve precisamente la diferencia entre el mundo profano, el de la cotidianidad en la que todo sucede siguiendo los cauces de la «normalidad», y el mundo sagrado, que supone la irrupción de una fuerza extraordinaria en el curso regular de los acontecimientos:

«Lo profano es el ámbito donde se despliegan las labores cotidianas, en donde habitan quienes carecen de toda cualidad mística y no disponen de poderes ni dignidades extraordinarias; lo sagrado, en cambio, participa de un mundo otro, extraordinario, y, aunque posee emplazamientos espacio-temporales claramente identificables, en el fondo siempre es *u-tópico* y acontecimental.» (Tonkonoff, 2015: 267)

La tragedia griega, por tanto, constituye un ejemplo paradigmático de cómo la transgresión adquiere una función social por medio del ritual y de la fiesta, acontecimientos que tienen lugar en una temporalidad distinta que Bataille reconocerá como temporalidad de lo sagrado. Esta función social de la tragedia en el mundo griego, sin embargo, dista mucho del espacio concedido al arte en el mundo contemporáneo, como podemos ver con Barthes nuevamente:

«[...] la modernidad ha deslucido este poder de ruptura del tiempo cotidiano, aunque sin abolirlo totalmente. Hay actualmente un tiempo semanal, el del cine sabático o el del partido dominical, pero, en cualquier caso, ya no es el teatro el encargado de señalar la fiesta. Renuncia decisiva, que hunde un poco más al teatro en su función de divertimento burgués, que se ofrece cualquier día de la semana, sin referencia a ninguna medición del tiempo viviente; la duración humana está lejos, sin embargo, de ser homogénea al modo de una mecánica, no existe más que en la sucesión misma de las ascesis y las fiestas, y es el deporte el que mejor ha incorporado la antigua idea de un espectáculo regulado anualmente. [...] Es significativo que todo lo que atañe a la fiesta semanal se considere siempre como un atributo del ocio; se la priva de antemano de su virtud positiva para relegarla al rango de un pasatiempo, nunca se la piensa como el movimiento de una masa conducida, a través del arte o el combate, hacia el conocimiento de la condición humana, sino siempre como un refugio, un sueño un opio destinado a entretener la conciencia entre dos trabajos. Solo un teatro verdaderamente popular podría recobrar esta doble función de la tragedia antigua, a la vez como fiesta y como conocimiento, desenlace solemne del tiempo laborioso e incendio de las conciencias.» (2009: 47-48)

Es en este sentido que la obra de Liddell ha empleado la estrategia de la transgresión para proclamar una recuperación de la concepción ritual del teatro frente al predominio de un teatro burgués y un arte de masas únicamente destinados al entretenimiento, a un tiempo de ocio que poco tiene que ver con el «tiempo del mito» y «de la conciencia» para los griegos. Así puede entenderse su reivindicación de un arte sagrado, contrario a la experiencia profana del arte anunciada por Walter Benjamin, que según Liddell «ha mutado en un arte de masas, que adocena, enajena al espectador» (2015c: 64). Hacer que lo religioso vuelva a vencer sobre lo político significa, entonces, restituirle al arte su facultad de configurar una experiencia extraordinaria, que atienda a lo misterioso y a lo salvaje como formas de disenso del tiempo ordinario capaces de producir un auténtico impacto movilizador, igual que en la tragedia: «Me conmueve la cantidad de antigüedad que contienen las pasiones. Tanta antigüedad es demencial, incompatible con las sumas y las restas, como los maravillosos inútiles, los dioses» (2018: 67), dice Liddell.

A la luz de lo comentado, podemos comprender el giro de la obra de la autora hacia lo que ella denomina, en un sentido similar a Bataille, lo sagrado. Lo sagrado, lejos de remitir únicamente a las formas religiosas tradicionales o a la figura de un dios determinado, tiene que ver con la irrupción de una heterogeneidad incodificable, de aquel exceso ubicado «en los márgenes de la actividad social y subjetiva» cuyo poder de conmoción termina con la indiferencia y la aceptación estandarizadas provocando «un shock afectivo y una desclasificación cognitiva que lo revela como insignificante (o, al menos, como no completamente simbolizable)» (Tonkonoff, 2015: 272).

Como he tratado de desarrollar hasta ahora, esta heterogeneidad es una constante a la que Liddell apela mediante la transgresión y que se manifiesta de muchas formas distintas, algunas comentadas en el capítulo sobre la sexualidad. Sin embargo, dicha idea de lo sagrado encuentra su materialización fundamentalmente en la figura de Dios, que aquí, como decía antes, no hace referencia al dios de ninguna religión en concreto, sino a un estado de crisis frente a lo incomprensible. La idea de Dios en Liddell nace de la necesidad de encauzar el exceso que sobreviene con lo sagrado a partir de la búsqueda de un interlocutor imposible e inexistente, pero precisamente por ello, imprescindible. A este interlocutor parecen ir dirigidas las cartas de amor de la tercera parte de *Una costilla sobre la mesa*: «Cartas muertas, ¡oh, Melville!». El título de la sección hace referencia a la correspondencia entre Herman Melville y Nathaniel Hawthorne, de la que se han conservado diez de las cartas de Melville y una sola firmada por Hawthorne. La

extraordinaria delicadeza e intensidad de lo poco que se ha conservado de dicha correspondencia ha llevado a especular sobre la obsesión e incluso el posible enamoramiento de Melville hacia Hawthorne, el interlocutor ausente:

«¿De dónde sale usted, Hawthorne? ¿Con qué derecho bebe de mi jarra de la vida? Y cuando la acerco a los labios, son los suyos y no los míos. Tengo la sensación de que la Divinidad ha sido partida como el pan en la Última Cena y que nosotros somos los pedazos.» (2017: 62-63)

La devoción expresada por Melville a lo largo de estas cartas arrojadas al vacío late con sutileza en las páginas que Liddell dirige a ese tú invisible siempre silencioso, en un mismo cuidado del lenguaje que contrasta con la verborrea torrencial más recurrente en Liddell:

«Mi amor:

Acabo de llegar de Nápoles.

Háblame, háblame.

Alguna vez tendrás que hablarme.

A menudo miro la leche del cielo para mostrarte el interior peludo de mi boca. A algún sitio he de mirar para dirigirme a ti. Me das fuerza porque te desconozco. En cambio, aquello que ya conozco me disminuye.» (2018: 45)

Este Dios, objeto del deseo amoroso, como el amado de la mística, planea como una gran ausencia y como una gran pregunta ante el sufrimiento por la enfermedad y la inminencia de la muerte, pero al mismo tiempo se convierte en el único garante posible de un amor que trasciende los lazos sociales para sumergirse en la oscuridad, para tratar de lograr una conciliación con el exceso de lo sagrado. Frente al prosaísmo cínico, frente a la frialdad del diagnóstico, la racionalización y la tecnificación de la muerte en los hospitales, «centros *sin amor*» (2018: 202), solo la fuerza irracional de un amor ajeno a lo social puede rebelarse devolviendo, a modo de purga y de resistencia a la homogeneización, la violencia de la enfermedad y de la muerte que la sociedad reprime. Este amor antisocial no es distinto de la locura que se revuelve contra toda constricción:

«Esa locura encuentra una de sus formalizaciones más intensas en la religión, donde Dios y el amor se unen creando una resistencia poética frente a la prosa de la justicia y del pacto social; los movimientos del alma con Dios, con el

amado, son asociales, y pertenecen a la confusión y a la violencia. No hay nada tan violento como la pasión amorosa, nada tan violento como la fe.» (Liddell, 2015e: 137)

Amor, locura y fe, fuerzas desmedidas cuya cúspide es el delirio, la pérdida absoluta de la conciencia, del control y de la legalidad, constituyen también, entonces, formas de transgresión de la ley y del poder calculador mediante las que el individuo se singulariza poniendo en crisis lo general, como veíamos al final del capítulo en torno a la sexualidad. En este sentido, el Dios de las «Cartas muertas» cifra una voluntad de apertura a aquel residuo violento que atraviesa la vida y que toda concepción soberana de la vida trata de expulsar, pues «tanto la enfermedad como lo sagrado desafían la ley, el tiempo, lo racional» (Liddell, 2015e: 140). Así, lo sagrado, en su condición de heterogeneidad, resume el exceso al que se está apuntando mediante una poética de la transgresión.

En estas cartas, Liddell se compara con Hester, la protagonista de *La letra escarlata* de Hawthorne, condenada brutalmente a llevar bordada en el pecho una A por haber cometido adulterio en la sociedad puritana de la Nueva Inglaterra del siglo XVIII. Igual que en el caso de Hester, la obra de Liddell ha recibido una constante mirada condenatoria por su rebasamiento de los límites de la ley dentro de una cultura moralista amparada por los valores burgueses de lo políticamente correcto: «no es la A de ADÚLTERA», dice, «es la A de ARTISTA» (2018: 57). Pero si el alegato a favor de la recuperación de la «naturaleza salvaje» en el arte se inserta dentro de las cartas a Dios es precisamente porque lo que está en juego en la transgresión, como veíamos antes, no es sino un dejarse tocar por lo sagrado, por la alteridad amenazadora e incomprensible que nos atraviesa y cuya criminalización denota la hipocresía de los valores sociales. Por ello Liddell puede decir a su interlocutor:

«En el fondo estás detrás de mi gran A bordada, de mi infamia. Pero al mismo tiempo los demás necesitan esa A, igual que necesitan el velo del pastor. Necesitan expiación sin que se les note, sin ofrecer nada a cambio. Necesitan la indecencia porque les devuelve la continuidad de la indecencia que esconden y les corresponde, y por eso me señalan.» (2018: 50)

«Mi amor, somos las flores negras de una sociedad civilizada. Lo dice Hawthorne. ¡Oh, Hawthorne!» (2018: 58)

En el siguiente capítulo, trataré de desarrollar un poco más la cuestión de lo sagrado en relación con la enfermedad y la demencia como excesos que se oponen, con su «indecencia», al imperio de la ley.

5. Adanes y Evas de cada domicilio: la enfermedad en relación con lo sagrado

Uno de los textos de *Una costilla sobre la mesa* dedicado a la madre, enferma de Alzheimer, comienza del siguiente modo: «Hay en la vejez una ascesis fisiológica que deja espacio a Dios en mitad de una carne y una mente devastadas. Es necesario hundirse en lo más repulsivo de la carne para alcanzar la divinidad, para desafiar todas las leyes, para no distinguir entre los excrementos y las estrellas.» (2018: 196). Este inicio da cuenta de cómo el deterioro de la carne y de las funciones biológicas abre paso a una heterogeneidad en clave física que podíamos relacionar con lo sagrado según venimos formulando este concepto. El mismo Bataille, de hecho, descubre en lo corpóreo aquella potencialidad de violencia que la ley se encarga de neutralizar en nombre de la «decencia» o de la «dignidad», que en realidad encubren una voluntad de protección de la integridad corporal y, por tanto, también de la social:

«El movimiento de la carne excede un límite en ausencia de la voluntad. La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición cristiana; [...] la carne es la expresión de un retorno de la libertad amenazante.» (2002: 97)

Como dice Bataille, hay en la carne una amenaza de retorno a la libertad previa a lo social, una amenaza que, según Liddell, se manifiesta en la enfermedad en forma de liberación de las constricciones de la higiene o de la cordura asociadas a la salud, por ejemplo. Una salud que pretende hacer prevalecer la vida por encima de todo y a cualquier precio, y en nombre de la que los hospitales se acaban convirtiendo en «ese infierno de seres retorcidos, agujereados, inflamados, jadeantes, babeantes, casi muertos» (2018: 64) enchufados a la corriente eléctrica. En *Una costilla sobre la mesa* persevera una crítica constante a la institución del hospital y sus procedimientos médicos como culminación de un científicismo progresista que mantiene este ideal de salud orientado a erradicar la enfermedad, al mismo tiempo que homogeneiza los cuerpos para ejercer un control deshumanizado sobre ellos:

«Momificados en vida, los dializados, litros de sangre entrando y saliendo durante cuatro horas del cuerpo a la máquina, de la máquina al cuerpo. ¿Y el alma? ¿Y el alma? ¿O esa puta máquina vampírica que prolonga la extinción también es amor? ¿La puta electricidad es amor?» (2018: 48)

La asunción del potencial transgresor de la enfermedad, de su heterogeneidad sublime, constituye un gesto agónico contra la ley hegemónica de la salud que conlleva dichas contradicciones. Y, al mismo tiempo, se resuelve en una predisposición activa a la irrupción de lo sagrado, desconocido, incodificable, cuyo impacto cognoscitivo es capaz de producir, paradójicamente, una revelación.

Una concreción magnífica de ello puede leerse precisamente en el texto al que me refería al principio de este capítulo. En él, Liddell desgrana cómo la enfermedad que atraviesa el cuerpo de la madre termina por provocar su completa salida de la cultura, del sistema de la vergüenza y de la pulcritud, devolviéndola a la inocencia originaria, anterior a la entrada en el lenguaje, en las relaciones sociales y en un orden moral. La enfermedad sintetiza una vuelta al paraíso, previo a la prohibición y a la institución de la ley, es decir, previo al pecado original y a la culpa que arrastramos por formar parte de una civilización devastada, heredera y continuadora de la catástrofe:

«ese cuerpo anterior al pudor, anterior a la expulsión, anterior a la pornografía, cuerpo edénico, mi madre, una Eva que admite la paradoja de volver al primer jardín aceptando las condiciones del sufrimiento, o gracias al sufrimiento. Eva renacida entre excrementos, escatología despojada de sus vínculos carnales, otra vez Eva, sí, antes de los movimientos púdicos, antes de la culpa, ahora apenas costilla recién cubierta de carne, ahora podrías vivir completamente desnuda sin avergonzarte, madre, como si jamás te hubiesen dicho que estabas desnuda, como si jamás me hubieras hecho daño, como si jamás hubieras sido cruel, como si te hubiera amado siempre.» (2018: 196-197)

Así, la madre ha devenido una Eva primigenia, apenas costilla recién cubierta de carne, completamente antisocial, que condensa toda la fuerza de lo sagrado. A partir de esta revelación inducida por el estado fisiológico de la madre, ahora al margen de la ley, podrá transformarse la relación maternofilial, lejos de las violencias de la institución familiar y de la lógica del deber y la deuda por la que los hijos deben cuidar de sus padres seniles, hasta el punto de lograr la reconciliación:

«¿Por qué razón debería seguir recordando mi infancia ahora que ya atravieso la segunda mitad de mi vida, si ya todo es selva oscura? [...] Mejor desmemoriarme, regresar contigo a la noche de los tiempos, sin antepasados, antes de que se multiplicara este zoológico humano inagotable. [...] Mama Alzheimer. [...] Dejaremos impunes los errores. Ahora tu memoria está vacía de recuerdos como debió ser para la primera mujer, sin una historia del mundo que aprender, sin una historia del mundo excepto las tinieblas y el rostro del abismo [...]. Procedemos de un origen que no podemos recordar. Cada vez que olvidas algo, madre, estás más cerca de Dios.» (2018: 197)

Nuevamente, pareciera como si el amor solo pudiera darse fuera del marco social y su legalidad, a modo de fuerza inocente e inexplicable que se entrevera finalmente con el horror y con la muerte: «Todo el horror del tiempo en una sola carne, en tu carne, y por primera vez sentimos amor, nos amamos, un amor que crece cada día más» (2018: 198).

Algo muy parecido sucede, además, con el padre, justo en el momento límite en que los nefrólogos piden a la hija que tome una decisión sobre su eutanasia. Tras un largo sopesar, considerando el deber, la culpa, y el sufrimiento del padre, que ya es «menos que un animal, mucho menos que un animal» (2018: 208), morador de un abismo «en cuyo fondo se retuercen los no nombrados, ignorados incluso por Dante, sin círculo propio» (2018: 209), se impone la constatación de que la única decisión posible solo podrá tomarse al margen de la ley, atendiendo a la alteridad absoluta y singular del padre. Bajo la perspectiva de lo sagrado y en contra del discurso clínico sobre la enfermedad, se revela ahora su fuerza colosal y primaria, su animalidad afirmativa, como una voluntad de poder nietzscheana que, a pesar de la decrepitud, lucha por reafirmarse en el delirio:

«¿Cómo puedo tomar la decisión de terminar con esa fuerza, con la fuerza de la locura, con la energía original, sí, con tu descomunal fuerza, con tu fuerza sideral que te aferra a la vida? [...] Te doy las gracias, padre, te doy las gracias por la generosidad colosal de tu desenlace, por permitirme asistir, durante días, semanas, a tu trance incomprensible e inocente hacia la nada, una velocidad ecuestre en dirección al firmamento, sin blasfemia, neonato precioso al final de tu vida, extendiendo unas alas que le quitan la razón al cálculo, con esa mirada perdida, indiferente hacia la materia, despegada de lo real hasta dejar tus ojos en blanco, compitiendo con la mirada del éxtasis, mirada que no se dirige a este mundo sino a la nada sagrada [...] Y lo vas a hacer tú, padre. Lo vas a hacer todo tú, tú solo, no muriendo sino viviendo, viviendo todavía, ¡vive!, lo vas a hacer todo tú, sin ayuda, sin decisiones, lo vas a hacer todo tú, con tu espíritu y con tu cuerpo, a través del tubo negro que empieza en tu boca, por donde apenas respiras, y que termina en tu ano, por donde te desangras» (2018: 211)

Como veíamos antes con la madre, de nuevo la enfermedad del padre desencadena la «ascesis fisiológica» que lo convierte en un individuo ya no desvalido y residual, sino precisamente portador de una intensa pulsión de vida en su estadio más primitivo e inocente. La revelación de la carne, aquí, acaba conduciendo a no sacrificar al padre, aceptándolo y tratando de comprenderlo en su absoluta heterogeneidad, fuera de los parámetros sociales. Como en el inverso rompimiento de gloria de Caravaggio, lo sagrado penetra en forma de oscuridad y de locura:

«Entonces una lechuza se posó sobre la cabeza de mi padre.

La sabiduría espera que caigan las sombras para sobrevolar el bosque de la locura.

Y fue terriblemente hermoso.» (2018: 212-213)

6. Conclusión: lo político en la obra de Angélica Liddell

Este trabajo nace de un impacto. Un impacto que no ha podido, ni podrá, encontrar su cauce en ningún discurso que apele a un lenguaje explicativo o racional.

A lo largo de este recorrido, he tratado de sistematizar y de desglosar algunos de los elementos mediante los que, tal como he podido ir descubriendo, Angélica Liddell consigue generar dicha afección, haciendo de su obra una manifestación rotunda y arriesgada de un arte político en el sentido rancieriano, es decir, como introducción de un disenso respecto de la experiencia ordinaria y de la organización policial de lo sensible. Así, he podido indagar en cómo, ante el fracaso de los viejos compromisos, la transgresión estética de la ley brinda una de las únicas oportunidades posibles en el mundo contemporáneo de seguir abriéndose a lo sagrado, entendido, con Bataille, como una heterogeneidad irreductible que trastorna cualquier orden y que constituye una forma de resistencia frente a la violencia de los dispositivos biopolíticos de control de la vida. Esta apertura a las potencias excesivas que desbordan toda tentativa de control se articula en *Una costilla sobre la mesa* a partir de experiencias extremas como la sexualidad, la fe, el amor, la locura y, fundamentalmente, la enfermedad, como aquí hemos podido observar, problematizando la preminencia y el fundamento de la ley en una búsqueda por que lo particular triunfe sobre lo general.

Si «la tragedia propia de la modernidad y una de sus características definitorias consiste [...] en carecer de la riqueza de los rituales que poseían los conjuntos sociales religiosos para el procesamiento del placer violento, sus modos de expresión y comunicación»; si «las sociedades postradicionales se ven privadas de los medios de tratamiento de una realidad (la del deseo, la multitud y el mito) que no por negada será menos acechante, y que resulta tanto más catastrófica cuanto más ciega permanezca» (Tonkonoff, 2015: 281), Liddell apuesta por la restitución del acontecimiento ritual en el

arte tanto a modo de canalización y aceptación de dichos residuos violentos, como a modo de cuestionamiento del orden hegemónico de lo sensible, en un acto político que pretende que la conmoción dentro conduzca a una reflexión fuera (2015a: 27), como en la tragedia griega. La reflexión a la que induce esta conmoción—este sumirse en una temporalidad distinta donde todo es posible, y que engendra la angustia—, tal como ha podido intuirse a lo largo del presente trabajo, adquiere también un importante alcance ético, pues propone un contacto y una entrega a la alteridad más absoluta —la de la miseria, la putrefacción, el exceso, lo incomprensible—, en el trazo de una línea que dejamos abierta aquí donde debemos terminar este periplo.

Antes de cerrar, sin embargo, no puedo sino asumir las limitaciones a las que inevitablemente se ha visto abocado este trabajo y que ya estaban inscritas en su mismo objetivo. Si Liddell consigue desbordar el marco de lo pensable y adentrarse en la senda de lo sagrado, con todo el misterio que ello conlleva, es precisamente porque se resiste a cualquier tentativa de sistematización, por muy maleable que esta sea: «Ahora tenemos una costilla sobre la mesa / y esta creencia en la prehistoria. / Sigues recortado en cristal negro / sobre la gran página policromada del mundo» (2018: 20).

7. Bibliografía

- Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (2002). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Capasso, V.; Bugnone, A. (2016). «Arte y política: Un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano». *Hallazgos*, 13 (26), 117-148. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7458/pr.7458.pdf
- Kierkegaard, S. (2016). *El concepto de angustia*. Madrid: Trotta.
- Kierkegaard, S. (2019). *Temor y temblor*. Madrid: Trotta.
- Liddell, A. (2005). *Mi relación con la comida*. Madrid: Fundación Autor.
- Liddell, A. (2015a). Llagas de nueve agujeros. En *El sacrificio como acto poético* (pp. 15-31). Madrid: Continta Me Tienes.
- Liddell, A. (2015b). El mono que aprieta los testículos de Pasolini. En *El sacrificio como acto poético* (pp. 33-43). Madrid: Continta Me Tienes.
- Liddell, A. (2015c). Conferencia Wittgenstein. En *El sacrificio como acto poético* (pp. 59-65). Madrid: Continta Me Tienes.
- Liddell, A. (2015d). Abraham y el sacrificio dramático. En *El sacrificio como acto poético* (pp. 99-118). Madrid: Continta Me Tienes.
- Liddell, A. (2015e). El desafío de la razón por parte de lo sagrado. «Quiero ser la locura de Dios». *La energía originaria*. En *El sacrificio como acto poético* (pp. 133-147). Madrid: Continta Me Tienes.
- Liddell, A. (2016). *Trilogía del infinito*. Segovia: La uña RoTa.
- Liddell, A. (2018). *Una costilla sobre la mesa*. Segovia: La uña RoTa.
- Llevadot, L. (2007). «El individuo singular, el cine de Lars Von Trier a la luz de Kierkegaard». *Thémata. Revista de filosofía*, 39.

Melville, H. (2017). *Cartas a Hawthorne*. Segovia: La uÑa RoTa.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, J. (2002). «La revolución estética y sus resultados». *New Left Review*, 14, 118-134. Citado en: Capasso, V.; Bugnone, A. (2016). «Arte y política: Un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano». *Hallazgos*, 13 (26), 117-148. En *Memoria Académica*.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rancière, J. (2006). «La política de la estética». *Otra Parte*, 9, 1-15. Citado en: Capasso, V.; Bugnone, A. (2016). «Arte y política: Un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano». *Hallazgos*, 13 (26), 117-148. En *Memoria Académica*.

Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.

Tonkonoff, S. (2015). La ciencia (imposible) de los residuos violentos. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 225, pp. 263-284.

Agradecimientos

A Gabriel, que inició incondicionalmente conmigo este descenso, por recordarme lo importante. A él le dedico este trabajo, pues esta es, y fue desde un principio, una reflexión y una apuesta compartida, tejida con las manos de ambos.

A la Dra. Virginia Trueba, quien me descubrió a Liddell y me ha acompañado delicadamente en el proceso de comprender.

A Jara, mi interlocutora esencial, por haberme acercado al pensamiento político-estético de Jacques Rancière y Nelly Richard.

A Jesús y a Elia, por convertir la lectura de Liddell en una interpelación apasionada desde la que me han enseñado a crear.