

Grado de Estudios Literarios

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2020-2021

Vivo en la boca de mi tumba

A propósito de la obra *Ciclo de las Resurrecciones*, de la autora Angélica Liddell

Maria Roig Nogués

Tutora Annalisa Mirizio

Barcelona, 17 de Junio de 2021



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc 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 17 Junio 2021

Signatura:



“Words are the flesh of yesterday” William Carlos Williams

“Es una gran fatiga esconder y crear al mismo tiempo” Angélica Liddell

“Ella se venga por el monólogo” G. Flaubert

ÍNDICE

1. Resumen.....	página 5
2. Introducción.....	página 6
3. <i>Vivo en la boca de mi tumba</i>	página 10
3.1 La amada.....	página 12
3.2 La palabra.....	página 16
4. Conclusión y resurrección.....	página 23
5. Bibliografía.....	página 25

1. Resumen

Esta investigación tiene como propósito investigar como Angélica Liddell opera con una palabra desplazante y performativa, esto es, una palabra tan consciente de su muerte como de su posibilidad de acción, de su capacidad realizadora, de movimiento, de resurrección y de vida, al fin. Será desde tal consciencia ametralladora desde donde se jugarán las posibilidades de existencia de una palabra con derecho a la muerte. La obra escogida a partir de la que trabajo es *Ciclo de las resurrecciones*.

Palabras clave: palabra, resurrección, existencia, muerte.

The purpose of this research is to investigate how Angelica Liddell operates with a moving and performative word. That is, a word as conscious of her death as of her possibility of action, of her capacity for realization, of movement, of resurrection and of life, to the end. It will be from the machine gun consciousness from where we will play the possibilities of the existence of a word with the right to death. *Resurrection Cycle* is the play chosen for my research.

Key words: word, resurrection, existence, death.

2. Introducción

Angélica trabaja con la angustia de la palabra, una angustia de la que no puede deshacerse por respeto a los muertos, dirá. Haciendo patente la incapacidad de la palabra, reconociendo su fracaso, el fracaso de las formas de representación, un fracaso que se hace obvio en el siglo XX, con el exterminio, con la guerra, el genocidio y el horror humano. La atrofia de la palabra hace de la literatura, sin poder ser de otro modo, una literatura doliente, temerosa de sí misma – la escritura del desastre, dirá Blanchot, hablando también de la literatura como resto, como ruina, lo que queda por decir cuando se ha dicho todo. La palabra ya no vale y, sin embargo, existe más que nunca un exceso de relato. Una manera de seguir, pese a la evidencia del hundimiento. Una manera de hacer. El lenguaje ya no logra poner en relación a los seres, todo lo contrario, los vuelve extraños, evidencia las distancias que los separa, así como sus soledades. Se ha experimentado al prójimo como soberano absoluto, cuyo dominio equivale a un poder de infligir dolor y de destruir. La palabra toca, pero el otro funciona tan solo como ausencia. Ya no hay confianza en un mundo como hogar, hay una extrañeza que ninguna comunicación humana puede compensar. La palabra dramática se pulveriza dejando también solo al espectador, haciéndolo responsable de la producción de un sentido que ya no sabemos si existe. No obstante, prevalece la necesidad de decir, de contar – con palabras malsonantes como el *Merdre!* de Ubú – un rey que irrumpe con un grito, que escupe mierda, el blablablá incesante que se estira frente a la impotencia de “lo innombrable”, por convocar a escena al hacedor de la misma catástrofe, Samuel Beckett. La crueldad es una sumisión a la Necesidad, una Necesidad que arrastra consigo lo trágico, una Necesidad que patenta la búsqueda de las relaciones que una sociedad mantiene con su imagen, su lenguaje, su historia, su destino. El único modo de acontecer en la espera, en el cuerpo «Solo en la tortura el hombre se transforma totalmente en carne. El torturado de dolor es solo cuerpo y nada más» (Améry, 2001:98). El único espacio restante posible es decir todo lo que no es agradable escuchar, hacer sentir culpable al espectador, eso es de lo que todavía se vale la palabra, una palabra vacía, contaminada, oscura, sin mensaje, una moneda cuyo sello se ha borrado y los hombres se pasan de mano en mano, en términos de Mallarmé, un desgarró –un intento de usar la palabra - «word» en inglés, como espada - «sword» - poniéndola al servicio de un cuerpo - atacándolo. Pero, ¿cómo? El fracaso de la palabra implica, a su vez, la imposibilidad de tragedia y es, o fue, a través de la tragedia – desde lo antigüedad, desde el origen – que se expresó el

sufrimiento. Se trata de una decisión «Mi elección es el dolor» - la elección de interpretar al hombre, y así, devolverle la mirada, una mirada dinamitada en el caos. Una mirada que se alza en el seno de la postmodernidad, en el seno de una estética postmoderna que condena al individuo a afrontar, como único destino, su vida cotidiana. Petrarca había dicho que los espejos se inventaron para que el hombre se mirara a sí mismo, su objeto, como el de Montaigne, era el “yo”, pero no sabemos si contemplaba el espejo como un lugar hospitalario o como ese espacio inquietante que desmonta la identidad, un espacio que con la modernidad se evidencia utópico, y que ya nunca más será cómodo ni habitable.

Steiner diría que solo en la tragedia vemos las acciones íntimas del hombre, el llanto. El mundo ha perdido el orden y el esplendor que requieren las tragedias, la unidad de estilo se ha dinamitado. Pese a ello, hace falta recuperar la intimidad, «introducir estilo allí donde la vida no presenta sino riquezas confusas y desordenadas» (Barthes, 1942). Representar la angustia privada tanto en el salón de invitados como en el escenario público.

En el aspecto de aquel hombre mortalmente herido se observaba un esfuerzo por reprimirse, un esfuerzo de sobrehumana tensión ante toda la gente que le rodeaba, empujándose, para poder contemplarlo, y que luego fue alejándose, presa de temor, de vergüenza, de turbación. Con todo, conservó todavía fuerzas suficientes para pasar tambaleándose por delante de nosotros, aunque sin mirar a nadie, y para apagar la luz del salón de lectura; después se oyó cómo su voluminoso cuerpo se desplomaba pesadamente en un sillón, al tiempo que se percibió un sollozo salvaje, brutal, la única manera de llorar de un hombre que no había llorado nunca. (Zweig, 2001:11)

Quien escribe, vive, afirmaba la autora Ruth Klügger en *Seguir viviendo* (1995). Hay que poner el foco en lo que no puede contarse. Con la palabra se llegó a la tortura, después del siglo de los campos de exterminio masivos la palabra es absurda, ya no es palabra, es otra cosa, es algo que no se vale por sí mismo. «Hoy sé, o al menos creo saber, que nuestra pobre palabra interpelaba a oídos sordos», diría Jean Améry en su ensayo sobre la tortura. La palabra es una lanza que empuña y apuñala un cuerpo, y el cuerpo está por encima de la voluntad del hombre. Así, en escena, las decisiones se toman respecto a cuerpos. Citando de nuevo a Améry «Las fronteras de mi cuerpo son las fronteras de mi yo» - el

yo es el lugar de la enunciación en que ese yo se materializa y así, el cuerpo en escena es el lugar del pathos de la palabra, es decir, del sufrimiento, solo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu, dirá Artaud. La palabra agonizante, en el cuerpo, se transforma en – la agonía. El cuerpo así, en escena, debe ser horror, debe hacer daño, debe ser sucio, debe ser partícipe de la guerra, o el lugar de la batalla- con el objetivo de hacer sentir culpable al espectador, debe herir su privilegio y su sentimiento de superioridad – el cuerpo humillado debe humillar. Este cuerpo es así debido a su colisión con la palabra agonizante, un «amasijo monstruoso» dirá Angélica. La palabra, como una larva, destroza el cuerpo, y solo así, el cuerpo provoca la conmoción:

Hablo de los antiguos, de los griegos, hablo de aquellas representaciones que provocaban partos, vómitos y ataques cardíacos, gritos y aullidos, según las crónicas. ¡Pero que hermoso sería un patio de butacas lleno de recién nacidos, de sangre, de placentas y de llantos!
(2015:27)

La escena, en el teatro de Angélica actúa como la calle, como la plaza de los pueblos, como la plaza de toros, como los supermercados– los lugares de la vida, espacios de tensión moral – abiertos a la posibilidad. De la tragedia quedan los restos. Se trata de una perversión de los espacios públicos sin golpe. En esos espacios, todo objeto queda violentado por las “acciones”- acciones que vienen del hacer de las palabras, y que dotan de responsabilidad, culpa. Cuerpos, objetos y palabras. La palabra que usa Liddel ahora se dirige a la acción, a la realización.

Hace falta crear, como propulsaría Artaud, una ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos. Nuestra relación con estos se vincula al esfuerzo cotidiano de la existencia, así, se construye la escena, y así, el teatro es algo más que teatro, como para Godard el cine debía ser algo más que cine – tiene que ver con lo vivo, esto es, una experiencia humana que intenta desvelar un interrogante viejo, la pregunta por la humana condición.

Mi propósito es acercarme a la obra *Ciclo de resurrecciones* tomándola como una obra abierta, viva, que tiene que ver con la materia del misterio, que le pide al espectador que haga sus propias asociaciones, que lo escupe, lo hiere, lo culpa, al mismo tiempo que lo abandona en la imposibilidad de comprender, y que responde a un tiempo de crisis, de muertes y resurrecciones. Asumo la obra que trato así como mi lectura como posibilidad,

como fallo, como conglomerante de formas, al fin y al cabo, como la vida misma. Tomando el acontecimiento escénico «lo que todavía no ha desaparecido» como forma viva que somete al lenguaje estético a un estado permanente de crisis. El acontecimiento escénico es la paz que todavía no ha desaparecido. Es lo que queda de la catástrofe. Catástrofe, del griego “*Katástrophē*”: desastre. Momento final de la tragedia que produce el desenlace del drama. Símbolo general de un cambio por mutación en un proceso, inicio de una transformación psíquica. Elemento dominante en la misma catástrofe. Modificación que produce en el agente que la padece. Desastre (Blanchot, 2015): lo que queda por decir cuando se ha dicho todo, ruina del habla, desfallecimiento, rumor que murmura. «La catástrofe lenta no termina» escribía Michaux; para la metáfora del teatro tan importante como para ver y asistir una y otra vez a la repetición cíclica de la barbarie, como síntoma de unos sujetos que jamás vencieron a las fuerzas míticas y que creyeron en una emancipación que sin llegar a darse les condujo a la destrucción. La concepción lineal del tiempo, dirá Adorno, acaba desembocando en una nueva repetición de lo mismo.

3. *Vivo en la boca de mi tumba*

Tomo el «*Vivo en la boca de mi tumba*» (Liddell, 2015: 218) que lanza Angélica como grito final, a la vez que como grito que en su eco resurgirá de nuevo. Tomo la sentencia como imagen y motivo que me sirven para articular mi movimiento. Ante todo Angélica *vive, porque quien escribe sobrevive* - pero ese vivir no es un vivir magnánimo o grandilocuente, tampoco es un vivir alegre – es un vivir bañado por la muerte, por la sombra de la *tumba* – la sombra del cuerpo aplastante, el «lugar de las transformaciones y símbolo del inconsciente» (Cirlot, 1992: 452) la muerte reposa cerca del sujeto de enunciación, un sujeto fragmentado, herido por los mundos, por los hombres, por las palabras – Angélica, la voz de La mujer que estuvo relegada al silencio. Aunque La mujer no sea una y tampoco haya una sola Angélica. Pues, ¿quién es Angélica? La novia del sepulturero, la novia del enterrador, la mujer del calvario – cerca de la locura, del que hace el trabajo de sepultura, del que da la muerte. La voz es de la que vive en la boca, el lugar desde donde se hace posible toda enunciación – el tacto de la palabra. En la boca de una tumba, en la boca de un secreto, en la boca del único lugar donde es posible así, vivir. El vivir no se da todavía en un lugar seguro, no ocupa un pedestal, no ha encontrado recogimiento – aún se encuentra en los bordes de la que fue su casa – el *recibidor* de la casa de la muerte, un lugar cerrado, por el que nunca pasará nadie, en los recibidores la gente tan solo puede esperar – tal vez algún fantasma, un lugar creado y pensado por hombres blancos muertos – el recibidor donde se las instala a ellas «la tumba también puede ser símbolo maternal y femenino en términos generales» (Cirlot, 1992, 452), como muebles, amadas y no-amables, todas enterradas en nombre del padre, en nombre del amor, en nombre de una historia falocéntrica.

La tumba, un callejón sin salida como el de la palabra, pero si desde la tumba se alza la voz, lo que suena es casi un canto celestial – un eco que remueve las profundidades, la palabra es aquí la pala con la que se remueve la tierra, con la que se excava – una necesidad de volver al origen, regeneración y destrucción.

Las palabras no quieren decirlo todo, por su naturaleza fija, detienen y paralizan el pensamiento en lugar de permitir y favorecer su desarrollo – pueden ser por eso, también, tumbas.

La palabra aparece en el teatro como una necesidad, dirá Artaud. Como el resultado de una serie de compresiones, de roces escénicos, de choques. La violencia poética es como el hambre, dice Artaud. Y Angélica corrobora:

La misión de la violencia poética es atacar sin descanso. A la violencia televisada nos enfrentamos con la mezquindad de quien elude responsabilidades. Frente a la violencia poética no podemos eludir responsabilidades porque como espectadores formamos parte del acontecimiento violento (...) La violencia poética consiste en escapar de los tópicos, en escapar de la opinión general, es intentar que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción, es despojarse de una vida de compromisos y medianías, es no mentir, es ver un poco más allá, es el ánsia de lo realizable, es el hambre. (...) La violencia poética es un acto de resistencia contra la violencia real. Pone a prueba la conducta moral de la sociedad. Es preciso hacer obras inaceptables para los biempensantes oficiales. La violencia poética es la única revolución posible. No se puede hacer las paces con los burgueses. Pero la violencia poética fracasa al comprobar que nada transforma a los idiotas. Los idiotas ni siquiera pisan el teatro. Y entonces uno se cubre con los relámpagos de la impotencia. (Liddell, 2015: 39)

Para los hermosos ojos de quien los hombres hacen, dice Freud, sus ensoñaciones divinas, sus conquistas, sus destrucciones - Angélica se alza, sus ojos no son espejo, son puñal. Situando su obra, el objeto de estudio que me concierne, *Ciclo de resurrecciones* - sin inocencia, se abre con la cantata *Christ Lag in Todesbanden* de Bach, en una fecha que forma parte de nuestro imaginario común – sabemos que la cantata fue estrenada un Domingo de Resurrección, la autora, junto a su pieza – volviendo de la muerte a la vida - toma una legitimidad mesiática y nos habla del regreso de aquel, ahora – aquella, que conoce tanto la vida como la muerte y así, toma el turno de palabra.

3.1 La Amada

Denis de Rougemont, en su artículo *La persona, el ángel y el absoluto* dice: «en el amanecer del tercer día que sigue a la muerte terrestre, se produce el encuentro del alma (del hombre), con su yo celeste a la entrada del puente Chinvat... en un decorado de montañas llameantes en la aurora y de aguas celestiales. En la entrada se yergue su Danea, su yo celeste, mujer joven de refulgente belleza que le dice: “Yo soy tú mismo”. (Cirlot, 1992: 65).

La amada, una mediadora personificada en «sofía» - sofía: la mujer como *anima* «alma del hombre» y como guía espiritual. Sofía es la intermediaria entre el alma del mundo y las ideas. La virgen divina para los místicos, que se hallaba originariamente en el «hombre primordial». Ella lo abandonó y no puede existir salvación sin volver a encontrarla. La mujer, coincidente con el símbolo alquímico del principio volátil, esto es, de todo lo transitorio, inconsistente, infiel y enmascarado – corresponde, en la esfera antropológica, tomando a Cirlot y su diccionario de símbolos (Cirlot, 1992), al principio pasivo de la Naturaleza. Aparece como sirena, como ser monstruoso que encanta, divierte, y aleja de la evolución; como madre – *Magna Mater* – patria, ciudad o Naturaleza; y como doncella desconocida, amada o ánima. Cuando la mujer deja de convertirse en vaso elegido para la perpetuación de la especie se convierte en amada, en un ente profundamente espiritual y espiritualizador – y para espiritualizar la cosa es necesario interiorizarla en el corazón, interiorización que pasa por invisibilizar la cosa misma. Es necesario abandonar al amado, nos lo dice la tradición– aparece en Dante, en las pinturas de Rossetti, en los más altos románticos (Novalis, Holderlin, Wagner), en André Breton. En el *Banquete*, Pausanias dirá «Todos sabemos, en efecto, que no hay Afrodita sin Eros» (Platón, 2017).

La economía de lo masculino y de lo femenino, dice Cixous (1995:38), está organizada por exigencias y obligaciones diferentes que al socializarse y al metaforizarse, producen signos, relaciones de fuerza, relaciones de producción y de reproducción. De ello nace la dicotomía amante/amada. He querido tomar la imagen de la amada para ver como Angélica la saca de su lugar pasivo en la Historia, a través de una palabra desplazante que apunta hacia lo que Helene Cixous sentenciaba en su ensayo *La risa de la medusa*:

Ha llegado el momento de cambiar. De inventar la otra historia.
(Cixous, 1995: 41)

Angélica es el agente que ama y que destruye. Ella, como Cixous, no puede vivir en una víctima. Regresa de las tinieblas, amortajada, como amada. Es *Tandy*, la fuerza para ser amada, algo más que un hombre y una mujer, el valor para *aventurarse* a ser amada. Aventurarse – ir más allá de las fronteras del mundo, hacia territorios inexplorados. Un valor con riesgo de muerte. Un valor con cargas hereditarias. Un riesgo transgresor. Un deseo de Belleza. Eso es lo que le interesa tanto del amor como de la palabra, la capacidad de rozar un cuerpo, la posibilidad vocal y táctica. El encuentro y el desgarramiento de lo Bello – una liberación. ¿Qué es el teatro sino un encuentro mortal y único? Una purga. En el teatro, como en el amor, el cuerpo *está aquí*. Tocar, una provocación, el acto violento del que decide y ejecuta, más que ser tocada o tocable «No me toques porque soy del César. Ahora mi cuerpo no es para la fornicación sino para tu espíritu», dice Liddell (2015, 30). Ahora es Angélica la que abandona a su amado para así estar más cerca de lo bello, de la verdad – de su espíritu, esto es, su alma. Proclama la naturaleza tangible de todo cuanto existe pues todo es producto de contactos, y por falta de amor en el pecho, o por una necesidad de amor allá donde no llegan las manos, llamarlo contagio. Así llegamos al mundo, por ceguera y contagio – en nuestra condición de mujeres, en la oscuridad. ¿En la experiencia háptica hay testigos? Háptō, del griego, tocar. Háptico, tocar y ser tocado. La experiencia ineludible de los cómplices. El encuentro entre la piel y el mundo, entre lo uno y lo diverso. La variable de la experiencia. Si el tacto pudiera superarse se fundirían los cuerpos. Encerrarse y mantener las distancias: vivir en un páramo. ¿Cómo salvar las distancias? El mundo y el yo – yacen ahora fragmentados, esa es la verdadera catástrofe – ¿es la palabra una vía de reconciliación? ¿No es amando como se restablece la unidad entre el sujeto y el mundo?

No. No cuando el mundo se construye en la lucha, en el dominio, en la diferencia. No cuando «la historia, como historia del falocentrismo, solo se desplaza para repetirse. «Con una diferencia», como dice Joyce. Siempre la misma, con otro disfraz» (Cixous, 1995:35). No cuando la historia es la historia de una identidad – la del falo.

Angélica forcejea con la tradición sin inocencia alguna. El *tú* al que se dirige es un motivo, como el que siempre antes fue la amada. Ya nos lo leímos en el *Fedro* «el amado es solo un medio para un fin ulterior» (Platón, 2017). Ese *tú* es la ausencia motora, siguiendo el esquema hegeliano - el deseo es la ausencia del ser (Kojève, 2006), un deseo que es impulso, fuerza. Si supiéramos quién es el *tú*, si estuviera presente “*aquí*”, no habría deseo, tampoco habría peligro de muerte, cesaría toda búsqueda, toda lucha. Novalis diría

que «La lucha marca el despertar de las fuerzas creadoras de la evolución que se habían adormecido en los períodos de estabilidad» - así, ese *tú* despierta una fuerza creadora. Hay que recordar a ese *tú* - «Recordar» etimológicamente significa «volver a pasar por el corazón»- y es el corazón, la casa de los amantes. Pero, si el otro no existiera, lo inventaríamos – dijo Cixous – eso es lo que hacen los amos, se hacen los esclavos a medida. (1995:25). Cixous condena el sistema hegeliano, pues «el deseo, en un mundo así determinado, es un deseo de apropiación. (...) El deseo surge de una mezcla de diferencia y de desigualdad.» (Cixous, 1995: 36). ¿No fue así la amada una esclava a medida del poeta? «En el esquema del reconocimiento hegeliano no hay lugar para el otro, para otro igual, para una mujer entera y viva» (1995: 36).

¿Y no podríamos decir que Angélica hace una inversión? Al sacarla de su rol pasivo, ausente, silencioso - jugando con la imagen de la amada, *hecatombes de amantes innombrables*, efímeras, eternas, calladas, hologramas, musas, imposibles - para ocuparla, dotarla de cuerpo y de voz. La destruye para reinventarla, la esculpe con la belleza de los clásicos, de los grecolatinos, de los románticos, pero la saca de los frisos pompeyanos, Gradiva – del latín, *the departing* – ha encontrado una salida y camina de verdad, puede ser malhablada y fea, Angélica le devuelve la capacidad de hablar de herir, de alzar el puño, escribir diarios, confesarse, *escribir en un gesto de violencia*, como diría Barthes; pero también de amar y mirar - pues mirar o ver se identifica tradicionalmente con conocer, saber y poseer. La mirada es, como los dientes, la barrera defensora del individuo contra el mundo circundante; las torres y la muralla, respectivamente, de la ciudad interior. La mirada de amor es un acto de reconocimiento, de ecuación y de comunicación absoluta. Si esa mirada no es horizontal, esto es, está jerarquizada – como suele pasar en la historia de los amantes y amados- la historia pasa a ser de amos y esclavos, y el lenguaje – en vez de comunicar, se vuelve una cárcel, una lucha.

Pues sí, ahora la que mira, la escribiente y la operante, pasa a ser Angélica.

Quando me descuartices, llévate mi garganta dentro del puño.

He de seguir cantando mientras seas la cuerda atada a mi lengua.

(Liddell, 2015: 37)

Repito, Angélica conoce la tradición – juega con ella – no se olvida de que la amada estuvo siempre al borde del abismo, de la mano de la muerte. Toda mujer fue un medio, pero ahora la amada es la que canta, y el medio es otro, podríamos aventurarnos a decir

que el medio es el que fue siempre el amo. Angélica intenta lo que Cixous auguró «una escena en la que se produjera un tipo de intercambio diferente, un deseo que no fuera cómplice de la vieja historia de la muerte. Ese deseo inventaría el Amor.» (Cixous, 1995).

El mundo funciona por violencia, la violencia de los contrarios, no hay propiedad sin exclusión, lo mío y lo que lo limita, el amante y la amada. Angélica conquista la posición del afuera «tal vez estoy intentando salvar aquello que no debe ser salvado» (Liddell, 2015). La misión del poeta, como sabemos, es salvar la cosa de la muerte, de lo efímero. Muy mal tuvieron que hacerlo los poetas para perder a Eurídice, Faustines, Creusas, Penélopes, Teudelinas, por el camino – Eneas a la salida de Troya: «¡ay! Perdí a mi esposa (...) No me di cuenta de su desaparición y no pensé en ella hasta el momento en que llegamos a la sepultura» (Cixous, 1995: 33) – la perdió porque como mujer-madre-esposa, ya había cumplido – de ella, ya no se requería más, tan solo su Imagen. Don Quijote enloquece porque sin Dulcinea, el Ideal, pierde sentido salir a la aventura, que consiste en ir más allá de las fronteras del mundo conocido. El Fugitivo en *La invención de Morel* se enamora de Faustine, la imagen de la amada eterna e inalcanzable. Pues el mundo sin el Ideal, se homogeneiza, dejando que no haya lugar para la aventura, esto es, para el misterio – por ello, el Ideal debe prevalecer, así ha funcionado la historia y, por ello la estrategia de Angélica es invocar del mismo modo que siempre ha operado un nuevo tú – un tú que a la vez que se alza desmorona los cimientos de su casa anterior.

He limpiado la casa hasta vaciarla.

Ahora sólo tengo Tu Imagen. (Liddell, 2015: 31)

3.2 La palabra

Angélica sabe que no ha dejado la historia, trabaja con ella, la encierra en una tumba – la tumba es el lugar de un tiempo que ya no corre jamás, que es a la vez vacío. Se sitúa en la parte delantera para hablar desde su boca. La amada – como imagen de lo efímero, nunca ha tenido lugar para la presencia, para la existencia – ha sido una tumba sin boca. El camino de la amada es un camino de muertes. La tradición la mató, la quiso *ausencia* para generar *deseo*, la quiso *medio* y muerta, para seguir escribiendo en torno a ella. Sin amada no hay aventura, no hay misterio – sin misterio lo extraordinario se vuelve obscuro y hasta escandaloso. La amada fue poseída, pero ahora Angélica regresa como amada y como poeta. Al vincular esas dos entradas, lo que estaba cerrado se abre – la pasividad en su extremo estaba ligada a la muerte. «Pero existe un no-cierre que no es una sumisión, que es una confianza, y una comprensión; que no es motivo de una destrucción sino de una maravillosa extensión.» (Cixous, 1995: 46). Esa apertura es la de la palabra escrita, la de unas manos que son manos hacedoras, apolíneas, limpian la casa del amo, la casa del lenguaje – la casa de la Ley - la vacían, la corrompen, la transgreden. «La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir – que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién? ¿Una, uno, unas? Varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva» (1995: 46).

Yo soy novia y sacerdote al mismo tiempo. (Liddell, 2015: 23)

Hablar de la amada me ha dirigido a hablar de la palabra. La amada es una amada con lanza de Teléfono y escudo: palabra – oral y, escritura. «Diré: hoy la escritura es de las mujeres» (Cixous, 1995: 46). También de los cuerpos, pues «la vida es un asunto de cuerpos» (Liddell, 2015: 77), pero el cuerpo en Angélica ya no es cuerpo, es carne mutilada, fragmentada, es como diría Améry, el lugar de la tortura – ahora solo podemos ver la boca e imaginar frente a ese “Yo” el *Not I* Beckettiano.

Benveniste (1902) dirá que, el enunciado que contiene yo pertenece a ese nivel o tipo de lenguaje que incluye, con los signos, a quienes lo usan. Las instancias de empleo de yo no constituyen una clase de referencia, puesto que no hay “objeto” definible como yo al que pudieran remitir idénticamente esas instancias. La realidad a la que se refiere “yo” o “tú” es una realidad de discurso, “yo” solo puede ser definido en términos de locución, no en términos de objetos. Así, “yo” significa la persona que anuncia la presente instancia

de discurso que contiene yo, una instancia válida únicamente en su unicidad, solo vale en la instancia en que es producida, en el acto de la palabra que la profiere.

Es inútil discutir, de aquí allá, acerca de los pronombres y de otras partes de la charlatanería. El sujeto no importa, no lo hay. (Beckett, 2012, 39)

Es charlando, únicamente a través del habla, que se determina la existencia. Por ello dice Cixous que ahora la escritura es de las mujeres, viajeras de lo inexplorado, porque las mujeres toman el Yo, porque Angélica dice Yo. Ellas se vengán por el monólogo. Dejar de charlar equivaldría a destruirse. Solo se puede vivir de, con, y a través de palabras. Es el desastre, lo que queda por decir cuando se ha dicho todo, la ruina del habla, todo lo que queda, todo lo que puede.

El resto del desastre: Una boca – el lugar del beso, del amor, y también de la carnicería – del devoramiento – el *oikos* de la palabra que se mueve, se alimenta y opera, ama – y se desplaza en y hacia un lugar *otro* – la escritura. *Boca* - «signo jeroglífico egipcio, con significado de la palabra, el verbo creador. El signo expresa la emanación primera. (...) En el lenguaje del Antiguo Testamento es muy frecuente la asociación de boca y fuego. Los adjetivos de este último «devorador» o «consumidor» aluden a la función de la boca. No es coincidencia casual que los dos hechos principales que distinguen al hombre sean el lenguaje y el uso del fuego. El simbolismo de la boca aparece ambivalente, como el fuego, creador (verbo) y destructor (devoración) como punto de unión de dos mundos, exterior e interior» (Cirlot, 1992: 112).

El relato no es una palabra cualquiera, sino una palabra que pretende no solo ser realidad, sino *hacer* realidad, «performarla». Así, cuando el sacerdote dice: «os declaro marido y mujer» en ese mismo acto *realiza* la comunión del matrimonio; es decir, son de verdad marido y mujer. Angélica es consciente del poder de la palabra, ella *crea en el poder de la oración*, por eso se sitúa no como poeta, sino como sacerdote. Su poder es un poder de transformación que roza lo sagrado, es un poder que roza la obsesión metódica y enumerativa, contar los pecados, los suplicios, las pasiones, también alfabética (pensemos en su obra *Maldito sea el hombre que confía en otro hombre. Un proyecto de alfabetización*, 2011) – ir a la raíz, al origen, invocar mandamientos, etc. La oración es como un rezo, pues el rezo tiene también un poder transformador, detrás de la palabra del rezo está el oyente magnánimo – Dios, y está el milagro o aún más, la realización de este.

«Ya lo entiendo, amar es un mandamiento, un deber, «amarás», «amarás». » (Liddell, 2015: 99)

Te desafié airadamente,

Preguntándote si creías en el poder de la oración». (Liddell, 2015: 15)

Las oraciones de Liddell son realizativas, performativas, ya no describen sino que hacen – no solo existen en la página sino que son también para la escena. Mutan. La palabra se mueve en diálogos, confesiones, diarios, epístolas, salmos – se desplaza entre ciudades, escenarios, es también una palabra fragmentada, pues pertenece a un cuerpo mutilado, un cuerpo herido. Es una palabra que devora la tradición y la expulsa - que se repite, se escapa, vuelve una y otra vez. Desafía su naturaleza, corrompe los barrotes de su cárcel – de su Ley. La palabra se hace como se hace el amor, y en el amor, uno inventa, en el amor uno recurre a lo conocido y topa con lo misterioso, con lo *otro*, con lo novedoso, con lo irreconocible. En el amor, como en la palabra - el cuerpo está *aquí*.

«Bajo los dedos del otro que te recorren, tu cuerpo adquiere una existencia; contra los labios del otro tus labios devienen sensibles; delante de sus ojos entrecerrados nuestro rostro adquiere una certidumbre y hay, por fin, una mirada para ver tus pupilas cerradas. Al igual que el espejo y que la muerte, el amor también apacigua la utopía de tu cuerpo, la acalla, la calma, la encierra en algo así como una caja que después sella y clausura; es por eso que el amor es tan cercano pariente de la ilusión del espejo y de la amenaza de la muerte. Y, si a pesar de esas dos peligrosas figuras, nos gusta tanto hacer el amor, es porque cuando se hace el amor el cuerpo está aquí.» (Foucault, 2009:18)

Pero ya lo dijo Roland Barthes, *no se consigue nunca hablar de lo que se ama*; o podríamos corregir la sentencia y afilarla – pues no se consigue nunca hablar de lo que se quiere. Hay decisión, hay voluntad y hay fracaso. El fracaso de la insuficiencia, de la imposibilidad de reconciliación entre lo uno y lo diverso.

Es a partir del siglo XX que el lenguaje se sitúa en el centro de la filosofía, pues se lo considera elemento condicionante de toda realidad. Esto es, la Ley. Curiosamente el siglo que se encargó de aniquilar a los hombres y sus palabras. «*He de seguir cantando mientras seas la cuerda atada a mi lengua.*» (Liddell, 2015: 37) – Angélica no habla, sino

que exclama, canta, suspendiendo así el lenguaje articulado, civilizado, natural. Pero el porvenir es problemático y fragmentado, la unidad épica se ha perdido. La relación directa con la realidad ya no existe. La cólera de Aquiles ya no se puede cantar, desconfiamos de que sea realmente la musa quién canta, desconfiamos y la cólera se hace múltiple, de todos, de nadie o de cualquiera. El verbo «cantar» para los griegos tenía el sentido de «hacer real», así, la exposición literaria, era la encarnación, la realización de un relato. Angélica pretende hacer la palabra como se hace el amor – desde la nada, la creación empieza con una ausencia. Condenar a la tumba el lugar de la Ley, sacudirla, reinventarla. Ella quiere trabajar, es también hija – como yo - de la sociedad del cansancio. «Escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro (...) deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizado al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro; sólo se conocen y se reinician a partir de lo más lejano – de sí mismo, del otro, del otro en mí. Recorrido multiplicador de miles de transformaciones» (Cixous, 1995: 47) - El trabajo dignifica, es el lugar realizable, de ahí la expresión *sentirse realizado* – el lugar activo, de convergencia – «¿qué hace el escritor que escribe? Todo lo que hace el hombre que trabaja, pero en grado eminente. Él también produce algo» (Blanchot, 1949)

Angélica es una *productora*, como autora de teatro, artesana, demiurga. Hace obras a la velocidad de las grandes cadenas de producción – tal vez no a esa velocidad, pero es sorprendente su capacidad de creación, acostumbra a lanzar una o dos obras cada año. Esto desvela la Necesidad de la que hablábamos antes, una necesidad que no tiene que ver con la inmediatez, o con el monstruo consumista, su obra no sale al mundo como un objeto consumible que vaya a ser devorado por las grandes masas. Su obra tiene la capacidad de devorar por ella misma, se sitúa en el mundo con una aureola de lo sagrado, como choque – sólo unos pocos se acercarán, solo unos pocos, valientes - en realidad muchos, pues agota entradas - dispuestos a hacer la reverencia que supone el acto de callar para que empiece la función de teatro. El acto/rito sagrado que también se da en las misas, sucumbir a la posición *del que está pero actúa como si no estuviera*. Solo unos pocos tomarán el papel del lector, espectador – esto es, ahora también – creador y productor. Asumiendo así, la responsabilidad, el riesgo. Ellos son el límite de la obra que empieza y acaba en Angélica, son su límite - «La influencia del escritor está vinculada a ese privilegio de ser amo de todo. Pero solo es amo de todo, solo posee lo infinito, le falta lo finito, se le escapa el límite» (Blanchot, 1949). Ellos, también productores – hacedores,

creen en el poder de la oración, resucitarán la obra de la muerte – de mano en mano, se dará el ciclo de las transformaciones, de las resurrecciones: «El lector hace la obra, leyéndola la crea; él es su verdadero autor, es la conciencia y la sustancia viva de la cosa escrita; así, el autor tiene sólo una meta, escribir para ese lector y confundirse con él. Tentativa esta sin esperanza» (Blanchot, 1949).

La obra como un lugar con derecho a la muerte, esto es – un lugar que puede ser agonizante, apto también para resurgimientos. Devoradora y consumidora – aludiendo a aquella función de la boca que apuntaba al inicio. Si la sociedad se propulsa reproduciendo a la perfección el mecanismo de la lucha a muerte, Angélica se levanta como cuerpo, espada y palabra, empuñando la tradición para sacudirla, para apuñalarla. «Para escribir, le es preciso destruir el lenguaje tal y como es y realizarlo en otra forma» (Blanchot, 1949). Su dominio de la tradición, como su dominio de la palabra, son estrategias de funcionario, de soldado, de combatiente, sabe que la tradición cuando no la conoces te expulsa. Como dice Juana de Arco «yo me visto de hombre y voy a la batalla», Angélica es Angélica, una provocación para el mundo de los amos, un movimiento castigable:

Es precisamente el concepto de castigo lo que me ayuda a vivir.
(Liddell, 2015: 20)

Angélica ya no es destinatario, no es el *ella*, una abstracción, un recurso literario, no es el ídolo, no es el Ideal, tampoco es la virgen ni la madre, no habita tan solo el espacio íntimo y privado reducido a un lecho, en clausura– la cama, el lugar del amor y el lugar de la muerte - Angélica es la boca que se alza de la tumba – es el emisor, es la reina del calvario, la novia del sepulturero, es el hombre, el agente que habla «si ahora callo, me muero», y en la posibilidad de hablar, de seguir hablando, de escribir y de seguir escribiendo, existe.

Quiero luchar. ¿Cuál es mi nombre? Quiero cambiar la vida, yo quiero hacerlo. ¿Qué «yo»? ¿Dónde está mi sitio? Lo busco. Hurgo por todas partes. Leo, pregunto. Empiezo a hablar. (Cixous, 1995: 25)

Escribir, hablar – buscar un lugar habitable como fue la escritura para Cixous, lo es también para Angélica «Pero sigo escribiendo, inexplicablemente, roída por el profundísimo deseo de contar, soportando las aflicciones de la palabra. Esa palabra que nadie necesita» (Liddell, 2015: 17)

Angélica se escapa del lugar helado, heredado, del lecho, del sueño, del mito, del rapto, de cualquier escondite, incluso de la tumba - tal vez herida – cuerpo herido con palabra hiriente, ella se mueve, desde el espacio privado e íntimo – el interior – recordemos la recurrencia al diario, repetitivo, obsesivo, de alta necesidad y dependencia, el diario como disciplina, el adentro; se mueve en búsqueda de lo público, la palabra escrita busca de algún modo también su oralidad - «No he quemado el velo para ser más libre, sino para hacerme pública en ti, como lo último, como condena a muerte» (2015, 23) - el espacio público para la existencia, ocupar el espacio de la alteridad, se desplaza desde y con la palabra - entre géneros – pues cuando no hay sentimiento de pertenencia, en contraposición, hay movimiento. Cuando el diario no le sirve recurre a la carta, y así a la alabanza, al salmo – su necesidad es una cacería, pero la palabra vacía, movediza, gastada, no le sirve para capturar la cosa, por ello no puede quedarse en un único lugar – no hay espacio habitable. Busca el hueco en un espacio vetado, colonizado, conquistado, podrido, sepultado y obsoleto. Qué decir con la palabra– cuando esta no es más que *una bombilla salpicada de sangre y mierda de mosca*. La historia de la palabra es también una historia de muerte y resurrección, una historia de sangre y excremento.

¿Cómo ejecutar? Es en ese sentido el escenario, el único lugar posible para resucitar, reinventar la vida, reinventar los códigos, el lenguaje, el cuerpo – un escenario que a la vez es *No-Lugar* donde puede caber lo inimaginable, la afirmación del fracaso y la derrota, la angustia, la muerte, el combate, el duelo estético a tiros como el de Rimbaud y Verlaine, la lucha - la muerte no es el espacio otro de la vida, la muerte, como la vida, se cuele por todas partes – tu escondite no es hermético. El escenario, una heterotopía localizable donde Angélica articula nuevos mundos - podemos encontrarla pero no podemos atraparla, así la palabra, destinada a la realización, esto es, a la boca, a la oralidad - como su escritura, como sus obras, se mueven, circulan, ese es el “it” de Angélica, en ella como en *Lispector*, una cacería y un ciclo de resurrecciones.

Esta es mi esperanza:

Desear tu muerte todos los días de mi vida.

Este es el dogma:

No podría amarte si no creyera en tu resurrección.

Nos veremos en la casa no construida con las manos. (Liddell, 2015: 33)

¿Aceptar lo que ocurre en la escena en cuyo borde me encuentro destituida al final de una combinación de accidentes de la Historia? Nunca, sin negar los accidentes de la Historia, apropiarse de ellos, hacerlos resurgir una y otra vez para reinventarlos, encarnarlos, ser partícipe, ser perteneciente – poner el cuerpo – corpetenencia - y usar la palabra – el código universal bañado en sangre, en mierda, para articular lo particular, para desmembrarlo, para comprenderlo. Ocupar la escena, ocupar la palabra, pasar de la nada al todo, del todo a la nada, moverse, herir y sobre todo, *existir*.

«Todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema. Y es la escritura. Y si hay un otra parte que pueda escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos. Es allí donde voy. Tomo mis libros, abandono el espacio real colonial, me alejo. » (Cixous, 1995, 25).

4. Conclusión y resurrección

Escribir se produce con riesgos, con dolor, con pérdidas – ya lo decía Cixous; con agonía – la decisión de Angélica es la del dolor, un dolor que encarna desplazamientos, el movimiento incesante de la escritura, de la palabra, del cuerpo y del gesto. Un movimiento con riesgo de muerte que tiene que ver a su vez, con el resurgimiento, con la resurrección.

Mi trabajo es también, de igual modo, una decisión, un riesgo – un ir y venir incesante que articula palabras vacías – gastadas, yo es otro, mi palabra es la de otros – es la de todos, y aun así, mi intento es el de la novedad, voy de la nada al todo, del todo a la nada, acciono en la ausencia, en la búsqueda, procuro rellenar un hueco, reconciliar contrarios. Mi movimiento, como el de Angélica, es el del sepulturero – remover la tierra, enterrar y desenterrar con la única herramienta de la que dispongo – mi pala, la palabra. Soy consciente del fracaso, trabajo con vistas a él – me impulsa y me limita. Mi propósito no es una nota, aunque en el origen está mi fin – acabar la carrera, obtener un resultado, un título, y prosperar – seguir en movimiento. Arrastro así la conciencia de mi mediocridad, de mi vulgaridad – mi cuerpo de estar por casa, encerrado en su ley – en sus obligaciones, sus códigos, debo jugarlos a mi favor y a la vez inyectar, de algún modo, mis venenos, lanzar mis flechas, no sucumbir del todo. Que el tener que instaurar mi trabajo en la academia no suponga necesariamente la sumisión de mi misma. Tal vez mis conclusiones queden abiertas, así como mis preguntas, para que venga un lector y tenga también que trabajar, como yo lo he hecho estos meses, le exijo tal disciplina, poner su cuerpo y sus palabras al servicio de mi obra, rellenar mis indeterminaciones, ser partícipe y productor.

Que el proceso acabe en los escenarios, convertirme por fin en *aeda*, realizar la palabra, que el decir sea una anunciación – que mi palabra sea la del ángel Gabriel, hacerla en su exposición oral – que mi cuerpo, como el de mis oyentes, sea tan partícipe como cómplice, y que al acabar, sienta una liberación efímera, que dure poco, que se diluya con una conciencia de muerte, que me genere la impotencia que generan los fracasos, los abandonos.

La unidad en nuestro tiempo ha muerto, se ha mutilado, el espejo es cóncavo y multiforme. La posibilidad de unicidad, de estilo, se vuelve inalcanzable, de ella solo quedan historias de vida, muerte y resurrección. Historias de intentos y fracasos. Lo que queda, podríamos decir, es el esfuerzo por alcanzar esa unidad perdida, y la existencia

por el esfuerzo es como dijo Artaud, una crueldad. Es precisamente la crueldad una voluntad de rigor que supone un fracaso, que incluye la muerte, pero que impugna rigor, decisión implacable, determinación irreversible y absoluta.

«La muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad, ya que en un mundo circular y cerrado no hay lugar para la verdadera muerte, ya que toda ascensión es un desgarramiento, y el espacio cerrado se alimenta de vidas, y toda vida más fuerte se abre paso a través de las otras, consumiéndolas así en una matanza que es una transfiguración y un bien.» (2011, 136)

Angélica trabaja con un desgarramiento interior, un desgarramiento partícipe del desgarramiento de la palabra, con un “No puedo más” que me ha acompañado a lo largo de toda mi investigación y, que interpela a la decepción con el mundo, a la desconfianza hacia los vivos y hacia los muertos, pero que a la vez desvela el *seguir estando ahí*, ocupando la escena, produciendo, provocando, haciendo el *existir*.

5. Bibliografía

- AMÉRY, Jean. (2001). Más allá de la culpa y de la expiación. Valencia: Pre-textos.
- ARTAUD, Antonin. (2005). El arte y la muerte/Otros Escritos. Buenos Aires: Caja Negra.
- ARTAUD, Antonin. (2019). El suicidado por la sociedad. Buenos Aires: EDICOL.
- ARTAUD, Antonin. (2011). El teatro y su doble. Barcelona: Edhasa.
- AUSTIN, John. (1962). Cómo hacer cosas con palabras. Argentina: Paidós Studio.
- BAUDRILLARD, Jean. (2005). Oblidar Artaud. Sobre Utopía. Argentina: Editorial Generico.
- BARTHES, Roland. (1984). El susurro del lenguaje. Argentina: Ediciones Paidós.
- BARTHES, Roland. (1971). Sade, Fourier, Loyola. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BECKETT, Samuel. (1930). Proust y Tres diálogos con Georges Duthuit. Barcelona: Tusquets Editores S.A.
- BLANCHOT, Maurice. (2015). La escritura del desastre. Madrid: Editorial Trotta.
- BROOK, Peter. (2015). El espacio vacío. Barcelona: Península.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. (1992). Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- CIXOUS, Hélène. (1995). La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos Editorial.
- CRONIN, Anthony. (2012). Samuel Beckett. El último modernista. Segovia: La uña rota.
- DERRIDA, Jacques y KRISTEVA, Julia. (1975). El pensamiento de Antonin Artaud, Argentina: Ediciones Calden.
- FOUCAULT, Michel. (2009). El cuerpo utópico. Las heterotopías. Francia: Lignes.
- GARNIER, Emmanuelle. (2011). Lo trágico en femenino. Bilbao: Artezblai SL.
- KLÜGER, Ruth. (2020). Seguir viviendo. Zaragoza: Editorial Contraseña.
- KOJÈVE, Alexander. (2006). “Resumen de los seis primeros capítulos de la Fenomenología del Espíritu” dins: Alexander Kojève, *La dialéctica del amo y el esclavo en Hegel*, traducción de José Sebreli, edición corregida, revisión a cargo de Alfredo Llanos, Editorial Leviatán, Buenos Aires.
- LIDDELL, Angélica. (2015). Ciclo de las resurrecciones. Segovia: La Uña Rota.

LIDDELL, Angélica. (2015). El sacrificio como acto poético. Madrid: Editorial Continta Me Tienes, colección Escénicas.

NIETZSCHE, Friedrich. (2012). El nacimiento de la tragedia. Madrid: Alianza Editorial.

PLATÓN. (2017). Obras completas, v. I y II. Barcelona: RBA.

SADE, Marqués de. (2014). Cuentos eróticos. Madrid: Hermida Editores S.L.

SÓFOCLES. (2001). Electra. Filoctetes. Edipo en Colono. Madrid: Alianza Editorial.

ZWEIG, Stefan. (2001). Veinticuatro horas en la vida de una mujer. Barcelona: Acantilado.

ZWEIG, Stefan. (2012). Maria Antonieta. Barcelona: Acantilado.