



La angustia puesta al desnudo: el cuerpo en Angélica Liddell

The anguish laid bare: the body in Angélica Liddell

Virginia Trueba Mira¹

Recibido: 30/10/2019

Aceptado: 17/05/2020

Publicado: 09/11/2020

Resumen

Este trabajo estudia el *pensamiento* sobre el cuerpo en la escritura de Angélica Liddell. Se parte para ello de la redefinición del cuerpo en Liddell respecto de la tradición cristiana, y de la dimensión ético-política que ello implica, muy en especial en el terreno de cierto feminismo con el que Liddell dialoga implícita y polémicamente. El trabajo combina descripción y análisis sirviéndose de las herramientas conceptuales que proporciona el pensamiento posdeconstructivo sobre el cuerpo, en concreto el expuesto, entre otros, por Jean-Luc Nancy, cuyas ideas acerca de la *extrañeza*, la *exposición* y el *exceso* en relación al cuerpo resultan especialmente útiles en este caso.

Palabras clave

Angelica Liddell; Jean-Luc Nancy; cuerpo; cristianismo; feminismo.

Abstract

This paper studies the thought about the body deployed in the writing as a whole of Angelica Liddell. It starts with the redefinition of the body that Liddell does, regarding the Christian tradition, and the ethical and political dimension that this redefinition implies, especially in the field of a certain feminism with which Liddell implicitly and controversially talks. The paper combines description and analysis by using the conceptual tools that posdeconstructive thought about the body also provides, specifically the one presented, among others, by Jean-Luc Nancy, whose ideas about *strangeness*, *exposure*, and *excess* in relation to the body are especially useful in this case.

Keywords

Angelica Liddell; Jean-Luc Nancy; body; Christianity; feminism.

¹ Doctora en Filología Hispánica desde 1997 y profesora titular de universidad desde 2003. Imparte docencia de Filología Hispánica y de Teoría de la Literatura en la Facultad de Filología i Comunicació de la Universitat de Barcelona. Investiga en el área de literatura hispánica contemporánea, teoría de la literatura y pensamiento filosófico. Contacto: trueba@ub.edu



1. El cuerpo cristiano

Angélica Liddell (Figueres, Girona, 1966) es una de las figuras más destacadas de la escena, y las letras españolas en conjunto, de las dos últimas décadas. Liddell cuenta ya con una importante bibliografía crítica (destacan, entre otros estudios, los de Garnier; Monti; Berger o Loureiro Álvarez), que incluye diversas y excelentes tesis doctorales, entre ellas, la de Vidal Egea (2010), Topolska (2013), Eguía Armenteros (2014) o Velasco (2017).

Dada la naturaleza del teatro de Liddell (performático y *postdramático*, en el sentido de Hans-Thies Lehmann en su trabajo ya clásico de 2006), es lógico que muchos de estos estudios presten una atención especial al tratamiento del cuerpo en esta dramaturga y escritora. El trabajo que ahora presento está centrado también en el cuerpo en la obra de Liddell, pero atendiendo a una perspectiva desde la cual, y hasta donde se me alcanza, no se ha estudiado: la que ofrece cierto pensamiento francés de los últimos años, configurado, entre otros, por Jean-Luc Nancy, al cual Derrida situaba en un territorio posdeconstructivo (expuesto ahora con excesiva rapidez, lo decisivo de ese territorio es que, una vez disueltas las presencias, es decir, las garantías del pensamiento, Nancy se propondría pensar qué hacer con lo disuelto).² Desde luego, Nancy se sitúa también en territorio posfoucaultiano en tanto no es el cuerpo del poder el que piensa, sino el cuerpo ontológico, un cuerpo que devendría la alteridad más absoluta y, por ello, un cuerpo que no podría decirse, solo *tocarse*.

Este trabajo pone el foco, por lo tanto, en el *pensamiento* sobre el cuerpo de Liddell, y lo hace atendiendo mayormente a su práctica de *escritura* (tanto creativa como ensayística, una diferencia que no siempre resulta posible realizar en este caso), de ninguna manera menor que su práctica *escénica*. El lenguaje verbal ha sido siempre esencial para Liddell, también en la experiencia de su teatro. “Con el lenguaje se consigue crear una atmósfera que envuelve todo el evento teatral”, escribe K. E. Loureiro Álvarez (76). Lo que se oye en el teatro de Liddell a través de los cuerpos que lo habitan es muchas veces un torrente de palabras, repetidas de modo obsesivo y violento hasta quedar transformadas con frecuencia en puro grito, al estilo de uno de los grandes referentes de Liddell, Antonin Artaud. A veces esas palabras recuerdan también a Samuel Beckett y sus ideas acerca de la materia sonora del lenguaje, según las cuales el significado es solo un efecto del lenguaje, pero no lo constituye.

Ahora bien, la palabra escrita es asimismo de capital importancia para Liddell, hasta el punto sostener en alguna declaración pública que, si bien podría renunciar en un momento dado a la escena, nunca podría renunciar a la escritura.³ Se trata de una escritura decantada en todos los casos, además, hacia la poesía (“el lenguaje mismo de las transgresiones del lenguaje”, en palabras de Roland Barthes 45), lo que en parte explica esa combinatoria de *monodialogos*, variedades diarísticas y autobiográficas, versos propios o *robados*, sacros o profanos en lenguas distintas (latín incluido), recreación de viejos mitos o relatos de santos, *ecfrasis* con motivos barrocos, etc. Parece resonar en Liddell la declaración que hacía en 1943 la pensadora española María Zambrano en su libro *La confesión*: “No se escribe ciertamente por necesidades literarias,

² En esta dirección, Mario Teodoro Ramírez explica con precisión encomiable que el procedimiento de Nancy consiste, escribe, en una “reasunción de la deconstrucción derridiana” pero cambiando su orientación: “Nancy no se propone –puntualiza Ramírez– denunciar la *no-verdad* de la verdad; por el contrario, podríamos decir que busca establecer la *verdad* de la no-verdad [...] Esto es, la verdad (o no verdad) de lo deconstruido no está en lo deconstruido mismo sino en el *resto* que nos queda (a nosotros) tras la operación deconstructiva”.

³ Para Liddell teatro y escritura forman parte de dos órdenes poéticos interrelacionados pero distintos. Algunos textos pensados para el teatro han sufrido modificaciones diversas al repensarse para su publicación en papel, entre otras, la eliminación de las acotaciones, como ha mostrado Silvia Monti en un trabajo sobre la *escritura dramática* en Liddell (*Trilogía* 159). Cabría considerar incluso que la escritura, al margen de la representación dramática, está ocupando un espacio cada vez mayor en la propuesta estética de Liddell.

sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse” (25). Sería entonces la misma vida (de los cuerpos, no hay otra, como veremos) y su diferencia permanente la que obligaría a Liddell a esta multiplicidad de discursos.

Dos reflexiones de Liddell sirven de p[er]t[ic]o a este trabajo. La primera pertenece a un diario (literario), *La novia del sepulturero* dentro de *Ciclo de las resurrecciones*, y dice así: “la vida es un asunto de cuerpos. No hay más. Los cuerpos y lo secundario” (77). La segunda se encuentra en un texto ensayístico de 2002 titulado “Llaga de nueve agujeros”, y podría leerse como una conclusión de la primera: “Quizás el cuerpo tenga que convertirse en el objeto de todas nuestras preguntas” (27). A la luz de estas palabras parece claro que Liddell piensa el cuerpo como decisivo, de ahí la intensidad con que lo interroga a lo largo de su escritura, lo mismo que la necesidad de hacerle lugar, ese que nunca tuvo en siglos de logocentrismo, por decirlo con Derrida, porque el cuerpo, desde su *invención* en la tradición cristiana,⁴ fue siempre aquello sacrificado (la *hostia*). Ahí donde esa tradición decía “este es mi cuerpo” (*hoc est enim corpus meum*), el cuerpo era absorbido inmediatamente por otra cosa *mejor* que el propio cuerpo (el alma primero, luego la conciencia, la intimidad, la subjetividad, la creación, la persona, etc.). “Dios ha muerto” querría decir también en este sentido, escribe Jean-Luc Nancy, “Dios ya no tiene cuerpo” (*Corpus* 45), ya no tiene ese cuerpo definido paradójicamente por su transustanciación, por su incorporeidad. El sacrificio de la materialidad del cuerpo está ya en el *Fedón* de Platón (quien, por cierto, expulsó a la tragedia –o sea, al teatro y su mundo de cuerpos– del terreno de *la verdad*) pero es el cristianismo en su vertiente hegemónica el que, al repensar el dualismo alma-cuerpo, articuló la imagen definitiva del cuerpo con la que tenemos que vérnoslas todavía a juicio de Nancy, ese cuerpo metafísico que se afirma, paradójicamente, negándose, y contra el cual escribió Nietzsche la primera parte de *Así habló Zaratustra*. Desde Nietzsche, y frente al logocentrismo como pensamiento de lo incorpóreo, Nancy plantea un pensamiento del *pesaje*, de la *gravedad*, que connota además en términos femeninos frente a la tradición metafísica, masculina.

Pues bien, Liddell piensa también el cuerpo *inventado* del cristianismo y confirma desde ahí que no hay otro cuerpo *mejor* que podamos inventar, ni siquiera *otro* cuerpo *en* el cuerpo que deba ser liberado (en el sentido del *cuerpo sin órganos* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, o del *cuerpo de creación* de Antonin Artaud, aunque esos cuerpos estén presentes en Liddell de diversos modos). Pensar el cuerpo inventado no la conduce, sin embargo, a imaginar otra invención, sino a *exponer* el cuerpo en toda su *extrañeza*, la que resta cuando se ha despojado al cuerpo de todas las *ideas* que lo han conformado, cuando se ha resistido a inventarlo en una dirección *mejor*. Se trata de *exponer*, digo, no de *representar* esa extrañeza, y es aquí donde la escritura de Liddell da una de sus principales batallas. Los cuerpos que la atraviesan no *representan* sino *exponen* aquello que precisamente la representación ocultaba: su imposibilidad de sentido. Despojados de toda metafísica, los cuerpos de Liddell interrumpen el sentido o, si se quiere, el sentido aquí vendría a interrumpir los cuerpos (Nancy, *Corpus* 22). El poeta español Leopoldo María Panero, tan cercano a Liddell en tantas cosas, lo dijo de esta manera en un texto titulado “Sobrevolando a Deleuze”, aparecido en la revista *Archipiélago* en el otoño de 1994: “El sentido es un abismo y este abismo es el cuerpo” (*Prosas encontradas* 189).⁵

⁴ El verbo *inventar* es el que utiliza Jean-Luc Nancy en su libro del año 2000 *Corpus* (10). Nancy no dice que hayamos *construido* el cuerpo, sino que lo hemos *inventado*, son cosas distintas, la invención supone una determinada naturalización y universalidad, ausentes de la idea de construcción. Angélica Liddell trabaja también a mi modo de ver desde esa idea de invención, y es desde ella que busca visibilizar el cuerpo como lugar por excelencia –no hay otro– de la existencia. En ambos casos se trataría de desnudar el cuerpo, o de alcanzar la desnudez que todo cuerpo es.

⁵ A la condición de *extrañeza* del cuerpo se ha referido Nancy en *Corpus* (19), lo mismo que a la de *exposición* (22, 28) o *exceso* (20).

El cuerpo en Liddell tiene también mucho en este aspecto, no solo de impensado, sino de impensable —el cuerpo supera a nuestro pensamiento—, escribe en “Llaga de nueve agujeros” (*El sacrificio* 28)—, aunque es por impensable precisamente por lo que el cuerpo merece ser pensado, convertirse en el objeto de todas las preguntas, pensarse su *impensabilidad* podría decirse. Es lo que hace Nancy en un libro como *Corpus*. Nancy cuestiona que el cuerpo haya sido pensado y también que sea pensable, pero ese límite es paradójicamente el que abre la posibilidad de pensarlo, lo que Nancy lleva a cabo desde el paradigma cristiano que, a su juicio, ha marcado la historia de occidente, y donde ya anidaba un miedo a los cuerpos del que no han librado, añadiríamos nosotros, ni siquiera las películas de zombis, en las que la muerte tiene como consecuencia la caída —siempre la caída— en la corporeidad.

También en Liddell se encuentra el reto de enfrentar algo que no cabe en paradigma alguno y que precisamente por ello conduce a dos ámbitos a los que tendré que referirme: la angustia y la melancolía. Ahora bien, otro sentir configura antes el imaginario de Liddell: el odio.

2. Ser hombre (ser mujer) y ser cuerpo

En un texto dramático de 2007, no ajeno a la polémica como tantos otros de Liddell, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, el personaje de Combeferre nos pone sobre una pista interesante en relación con una oposición capital en Liddell que permite entender mejor su reflexión sobre el cuerpo. Es la que se da entre “el cuerpo” y “el hombre”. He aquí sus palabras: “Un cuerpo no es estrictamente lo mismo que un hombre. Ser cuerpo y ser hombre son dos cosas distintas” (*Perro muerto* 216). Ser cuerpo es el modo en que la existencia se da, ser hombre es el modo de negarla. El mismo personaje de Combeferre precisa a continuación: “Un hombre es una forma jurídica y moral. Y la humanidad es un conjunto de reglas”.

En Liddell se mantendrá en este aspecto la identificación de “el hombre” con la ley, en una acepción que recordará en muchos momentos a Kafka, donde la ley no es lo que protege sino lo que reprime, lo que debe ocultar permanentemente su propio origen, siempre ilegítimo, como ha insistido la lógica posfundacional de cierto pensamiento político último, desde el de Jacques Derrida (“Prejugés, devant la loi”, 1985, *Force de loi*, 1994) o el de Giorgio Agamben (*Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vida*, 1995) hasta el de Roberto Espósito (*Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, 2007). La ley es el instrumento por excelencia de dominio, y lo primero que busca dominar es el cuerpo, espacio amenazante que cuestiona todo el tiempo la misma ley, pues no se deja someter de modo alguno. Lo que hay en Liddell en este aspecto es una negación del hombre (y sobre todo de la mujer, como veremos enseguida) y una afirmación del cuerpo. “No nos hace culpables el crimen, sino la ley”, escribe en *Una costilla sobre la mesa* (*Una costilla* 16), la ley que atraviesa los cuerpos (“se han ahogado tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre”, se lee también en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, obra constitutiva de la trilogía, *Actos de resistencia contra la muerte* 24).

“El hombre” en Liddell tiene también mucho del hombre débil nietzscheano que, sin embargo, se las apañó para triunfar sobre los fuertes, a los que impuso la misma violencia que antes ejerció sobre sí mismo. Liddell ha dicho muchas veces que ella trabaja desde el odio a ese hombre, a su ley terrorífica que, en un momento dado, define como la venganza de Dios, “lo importante no es lo que Dios creó —escribe en *La novia del sepulturero*—, sino lo que creó el hombre sin que Dios lo impidiera, porque esa es la venganza de Dios” (193). Es una creación del hombre de acuerdo también a su propia hambre voraz, contra la cual Liddell levanta la escritura, el hombre de esa boca que traga (y habla) mientras los cuerpos quedan sometidos a una *vida nuda*, en el sentido en que la ha descrito un autor como Giorgio Agamben en

numerosos textos (*L'uso dei corpi. Homo sacer IV, 2; Nudità; Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vida*) y a la que la poeta española María Salgado asocia en las *notas*, que en 2007 escribe precisamente con motivo de *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. La propuesta de Liddell busca visibilizar lo que no quiere verse: el hambre de aquellos que no paran de comer y que encuentra su correspondencia, por inversión, en aquellos que no tienen nada que llevarse a la boca: el espectáculo grotesco y abyecto de la podredumbre de “el hombre” en relación con unos cuerpos que ha considerado prescindibles. Poner el sufrimiento humano en la escritura/en el escenario es entonces para Liddell el único modo de vomitar lo que, en verdad, no puede tragarse, como diría ella misma. Es la necesidad de avergonzar a ese hombre del que Foucault, tras Nietzsche, solo pudo proclamar su muerte.

Lo que Liddell expone al público y al lector es, también puede decirse de este modo, su condición de muerta a manos de ese hombre. “Sabré si estoy muerta cuando me desnuden los buitres, porque ahora simplemente finjo que estoy viva”, escribe en *La novia del sepulturero* (201). No cuesta entender desde aquí su declaración en *Una costilla sobre la mesa*: “Escrita existo menos” (*Una costilla* 161). Liddell se siente asesinada por la ley, devorada por el hambre de “el hombre”. Podría, en este aspecto, hablarse de su escritura como de una *heterotanatografía*, palabra que emplea uno de los personajes del escritor brasileño Juliano Pessanha en su trilogía (*La sabiduría del nunca, La ignorancia del siempre, La certeza del ahora*), a quien ha recordado por su parte Peter Pál en un estudio sobre Gilles Deleuze. Se trata de un personaje que, al igual que Liddell, no cuenta su vida sino su muerte, cómo desde que nació fue asesinado por todos los “competentes” (padres, psicólogos, educadores) que le rodearon y que creían cuidarlo. La madre está también entre esos competentes, una madre que, como recuerda Pál, mira al niño siendo un bebé y sabe que tiene que sonreír para estimularlo, obedeciendo a una consigna psicológica, pedagógica, etc. (Pál, 13-14). “Prueba a enterrarme y verás cómo salgo”, en palabras ahora del viejo cómico de *Comedia sin título* de García Lorca, quien también exploró en diversos sitios el campo semántico del asco y el vómito en relación al cuerpo.

Ser hombre y ser cuerpo no es, pues, compatible. Ahora bien, se diría que hay algo más insoportable que ser hombre para Liddell: ser mujer.

Resulta especialmente intensa en este aspecto la violencia, despiadada e hiriente, de Liddell contra la mujer. Con hostilidad manifiesta y cierta dosis de provocación ha hablado en *La novia de sepulturero* de “mi misoginia” (191) y ha hecho declaraciones como las que siguen: “Enfrentarme a lo comúnmente femenino me produce verdadero asco” (131), “Dios mío, qué asco me da ser mujer” (203), “me da asco esta soledad con olor a mujer” (185). El público que vio y escuchó (vimos y escuchamos) *La letra escarlata* en los Teatros del Canal de Madrid en febrero de 2019 quedó, si se me permite aquí esta valoración personal, atónito, aunque también complacido,⁶ ante la diatriba contra las mujeres que la incontinencia verbal de Liddell expandió durante largos minutos por la inmensa sala. Sacadas de contexto, estas declaraciones hacen pensar, en efecto, en la peor de las misoginias. Los significantes, sin embargo, apuntan aquí a otro sitio distinto.

Esta diatriba constituye la respuesta de Liddell a ciertos feminismos, tanto el feminismo ilustrado de la igualdad (que, como hijo nacido de la modernidad y su legalidad universal, se sitúa en las antípodas del pensamiento de Liddell), como el feminismo de la diferencia (que puso el énfasis en el cuerpo de la madre y su secuestro a manos del patriarcado). Ahora bien, la

⁶ Este no es propiamente el tema que me ocupa, pero tal vez empiece a ser necesario pensar también en la complacencia de ese público en relación a la fuerza política de un teatro como el de Liddell, que en principio pretende, contrariamente, tocar, violentar, desplazar, como tantos estudios sobre Liddell ponen de manifiesto, entre ellos, el de Garnier (“El cuerpo...”), una interesante y sintética aproximación al tema.

vehemencia última de Liddell en este terreno tiene también un referente muy concreto: el del movimiento *Me Too*, no tanto el de sus orígenes en 2006 con Tarana Burke a la cabeza, nacido para denunciar la explotación de las mujeres negras trabajadoras, como el de su evolución en los últimos años. La de Liddell es una posición radical contra las premisas que, entiende, han acabado sosteniendo un movimiento que tiene ya mucho de *espectáculo*: la condición de víctima de la mujer, el imperativo de la confesión pública de la violencia, el proteccionismo (ma)ternalista, la proclamación de una justicia pretendidamente universal, como universal sería también la prédica de cierta bondad femenina según la cual las mujeres no mienten nunca, la transformación del hombre en enemigo potencial condenado a tener que demostrar su inocencia, etc. Una nueva *querelle des femmes* se ha puesto en marcha y Liddell toma partido para situarse junto a las mujeres francesas que en 2017 firmaron un manifiesto en *Le Monde* contra el movimiento que provenía de los Estados Unidos y al que interpretaron como conservador, puritano y regresivo. Liddell se suma a esta lectura que las francesas hicieron del *Me Too*, y lo hace enarbolando la vieja tradición de libertinaje que encuentra en Sade y en Bataille, su referencia principal.⁷

La posición de Liddell, a mi modo de ver, tiene mucho que ver con la planteada por Annie Le Brun en un texto sobre Sade titulado “¿Por qué Juliette es una mujer?” de 2001. Le Brun argumenta que Sade presenta con ímpetu al cuerpo reclamando sus derechos y, en especial, al cuerpo femenino, con la intención de demoler con toda la violencia posible la imagen de la feminidad, identificada históricamente con el cuerpo. Para esto Sade recurre a Juliette, heroína poseedora de un “secreto” que la eleva por encima de todos los libertinos, a juicio de Le Brun, y que es el del deseo y la libertad, ninguno de los cuales tiene que ver con la identidad y menos con el género para Le Brun. Le Brun recuerda asimismo a Rimbaud y a Jarry, escritores que, igual que Sade, no alabaron precisamente la feminidad y que, en cambio, terminaron por relacionar su interrogación sobre la libertad con la mujer. “Para ellos –escribe Le Brun–, la búsqueda de la libertad pasa siempre por el laberinto del cuerpo. Solo que hacerla pasar por el laberinto del cuerpo femenino es todavía más escandaloso, en tanto ese cuerpo está programado para producir otros” (131). Juliette sería en este aspecto aquello que Liddell imagina siempre: “hija nacida sin madre”, y esto, añade Le Brun, “en el momento en que los revolucionarios de 1789 sueñan con una mujer patria y una libertad-matrona”. Ni el pensamiento ni el deseo tiene sexo para Sade: “no se reproduce”, concluye Le Brun, para quien, de acuerdo a lo anterior, “Juliette es a pesar de todo una mujer”.

Liddell no ha cesado por su parte de hablar del origen genital de la concepción y el nacimiento que más tarde, sin embargo, el puritanismo ha tratado de esconder (*Una costilla* 55). Contra lo políticamente correcto, contra la dignidad legislada de las mujeres, grita Liddell en *Una costilla sobre la mesa* su “nostalgia de la peste”, a lo Artaud (*Una costilla* 56), nostalgia de una experiencia donde no se controla todo, sobre todo esa libido que muchas veces no encaja en lo que, en verdad, nos gustaría desear –la sexualidad, más que el género, ocupa el centro de lo relacional en Liddell–. Esta postura explica asimismo el lamento ante lo que considera el empobrecimiento de los viejos mitos en sus traducciones modernas, la traducción del mito a la corrección estandarizada de lo que puede/debe ser dicho:

Nunca más se podrá representar al dios Pan –afirma en *Una costilla sobre la mesa*–, símbolo magnífico de la potencia masculina y apetito sexual, penetrando animales, adolescentes, ninfas, ni podrá representarse a Eros niño, completamente

⁷ De entre los numerosos temas que quedan todavía por estudiar en Liddell, el de su feminismo destaca por encima de otros, en especial en sus vínculos con un pensamiento como el de Sade o Bataille, siempre polémicos en este terreno, como muestra el trabajo, entre otros, de Natalia Lorena Zorrilla.

desnudo, introduciendo su dedo en la vagina de Venus, ni a un toro erecto raptando a una hermosa mujer desvestida, tampoco podrá representarse pigmeos sodomizando a pigmeos. (*Una costilla* 55)

De su lucha contra la corrección política deriva igualmente su reescritura de la historia de Lucrecia en *You are muy destiny* –recogida en *Ciclo de las resurrecciones*–, de la que no le interesa la condena a Tarquino y la defensa de Lucrecia, que se quita la vida después de la violación para limpiar su honor, sino la dimensión existencial desde la que pensar el deseo y el *fango* (es la palabra que emplea Liddell) de que el deseo está hecho en la naturaleza humana, muy poco rousseauiana. No se trata para ella de reprobando y juzgar una violación, sino de indagar en la fragilidad y la potencia del deseo, de atender al fondo tenebroso del que brota, algo que supone, entre otras cosas, cuestionar cierta lectura hegemónica de la violación, la cual seguiría hablando, de acuerdo a ciertos planteamientos extremos como los de Virginie Despentes en *Teoría King Kong* (2018), desde la misma lógica patriarcal que la ha producido. Al modo de Genet y Pasolini, al modo de Abraham en la lectura de Kierkegaard, para Liddell hay que dejar la ética en suspenso como el único modo de ser libres, hay que “recuperar –afirma también en una entrevista a Javier Montero en 2008– la capacidad inmoral del mito como beligerancia contra el brutal adocenamiento de esta sociedad”.

En este sentido, como señalé, el feminismo ilustrado de la igualdad no tiene nada que decirle a Liddell, como tampoco el feminismo de la diferencia y su *construcción*, al entender de Liddell, del cuerpo de la madre.⁸ Es precisamente ese cuerpo el que Liddell literalmente abre en canal mientras arremete contra esas madres, escribe en la II parte de *Trilogía del infinito* titulada *¿Qué haré yo con esta espada?*, “envanecidas por el esfuerzo del parto” (131-137). De ahí que se posiciona también contra el linaje de Eva –“soy una Eva devuelta a tu cuerpo”, escribe en *Una costilla sobre la mesa* (113)– y afirma que “lo que yo hubiera deseado por encima de todo [es] nacer del vientre de un hombre, y ser un hombre” (133). Ahora bien, Liddell no renuncia, en realidad, a la genealogía femenina; eso sí, la suya no es la de las madres sino la de la estirpe de Lilith –“y yo, hermana gemela de Lilith, enemiga de los partos, demonio en el desierto, vivo excomulgada de lo real”, escribe en *La novia del sepulturero* (192)– y la de Medea –“¿Qué me diferencia de Medea, la bárbara, la extranjera, la bruja, la irracional?”, pregunta en *¿Qué haré yo con esta espada?* (252)–. También la de Emily Dickinson, Sylvia Plath o Anne Sexton.

Es, sobre todo, el paradigma (corporal) de la maternidad, impuesto social y políticamente como ley de leyes, el que aparece en la escritura de Liddell deconstruido hasta el fin. Liddell mina los cimientos sobre los que se levanta el cuerpo materno al servicio del poder, disuelve la idea de que la maternidad sea ese lugar de no-conflicto y de que la madre devenga curadora de todas las heridas, aquel origen al que volver. Ninguna intención en Liddell de tejer o coser, no hay nada que reparar (solo en Sade, y en ciertos momentos, *coser* se aleja de *remendar*, *remediar* para apuntar a otra significación, la de *amputar*, *mutilar*: se trata, recuérdese, de coser el ano o la vagina de la víctima). Liddell actúa a la inversa de la tradición femenina: abre literalmente en canal los cuerpos inventados de las mujeres, deja a la vista lo que la ficción identitaria nunca quiso ver. Transforma el eterno femenino en pura materia finita.

⁸ Para la relación de Liddell con ese feminismo, en concreto con el de Luce Irigaray, ver el trabajo de E. Berger, que contrapone la conferencia de Irigaray de 1987, “Le corps-à-corps avec la mère” donde se denuncia el matricidio originario y se postula, tras el crimen, la necesidad de una vuelta a la madre desde la perspectiva de la *sororidad*, al texto de Liddell, *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, estrenado en 2013, que consagra aquel matricidio, denuncia el poder de la figura materna, su privilegio moral, hipócrita, que lejos de alimentar, esteriliza.

No es la primera en hacerlo. Piero Camporesi en un libro titulado *La carne impassibili* (1983), en que estudia las operaciones hacia 1308 de las monjas de Montefalco con el corazón y el cuerpo de la madre agustina Clara de la Cruz, escribe la siguiente reflexión:

Puede parecer desconcertante a la sensibilidad moderna la desenvuelta familiaridad con que las monjas de Montefalco abrían cadáveres, retiraban vísceras, corazón, hígado, bilis, seccionaban órganos, trepanaban cráneos, extraían cerebros, embalsamaban carnes, desempolvaban momias, abrían y volvían a cerrar cajas mortuorias restableciendo contacto con cadáveres añosos. (Citado en Valente 231)

Pues bien, este es el cuerpo inventado del cristianismo, el de una materialidad que, aún muerta, sigue hablando, pues la metafísica es poderosa y no admite la caducidad y, en última instancia, tampoco la muerte. Ello explica el trasiego de los cuerpos de los santos una vez muertos, los huesos, el corazón, las manos, los brazos..., todo el mundo lúgubre y macabro de las reliquias. Lo padeció el cuerpo de Santa Teresa de Jesús, trasladado de noche de Pastrana a Ávila en 1585. A las monjas del convento se les dejó en compensación un brazo, el famoso brazo de Santa Teresa, que fue el que, por cierto, viajó por todo el territorio español entre agosto de 1962 y agosto de 1963 con motivo del cuarto centenario de la reforma teresiana.

Santa Teresa no es la única mística y santa que atraviesa la obra de Liddell. Lo hace también, entre otras muchas, Santa Úrsula atravesada por la flecha. “Inútil para el sexo crudo y moderno –ha reconocido Liddell en *Una costilla sobre la mesa*–, me comparo con Santa Úrsula, frente a frente ante el último Caravaggio, justo en el instante en que acaba de ser atravesada por la flecha” (*Una costilla* 42). El cuerpo en Liddell es el lugar de la *pasión*, el lugar de una apertura o de una llaga a la que enseguida me referiré: “Mi cuerpo se está preparando para tu llegada. Esta noche ha sangrado”, escribe en *¿Qué haré yo con esta espada?* (71). “Mi cuerpo se prepara para tu llegada inundándose de enfermedad” (65). Son las místicas y las santas, entiende Liddell en este sentido, las que encontraron en el cuerpo esa apertura gracias a la cual lograron no volverse locas –como más tarde esa misma apertura permitió a los locos no volverse místicos, ha reconocido en una entrevista Jean-Luc Nancy (“Cuando el sentido...”). En *Una costilla sobre la mesa*, en el apartado “Carmelitas”, refiere Liddell también su visita a uno de los conventos que fundó Santa Teresa, y advierte: “Si supieran que han hospedado en su casa el alma de un asesino” (94), sumándose de ese modo a una larga tradición de criminales, aquellos que dejaron la ética en suspenso, aquellos que no temieron la apertura.

He dicho que Liddell abre en canal los cuerpos. ¿Qué es con lo que se encuentra? Pues con aquel *palacio de las vísceras* que los antiguos identificaron con el infierno. Liddell ya lo ha dicho: hay que tomarse el infierno en serio (*Una costilla* 102), es decir, encontrar el modo de tratar con ese cuerpo que desborda todo sentido y que, como la conocida carroña baudeleriana, se expande en toda su levedad insoportable. Antes de Baudelaire, la ciencia anatómica ya anunció que el ser humano es *eso* (materia caduca, poco ideal), aunque fue porque *eso* no se aguantó, que siguió insistiéndose en la idea de que el cuerpo era algo más que *eso*. De aquí nació la necesidad de que el cuerpo, definido por su interioridad, debiera hacerse su merecedor, y ser purificado de todo aquello que la ensuciara. Toda una moral higienista antes de la modernidad y sus consecuencias catastróficas.

Frente al cuerpo incorpóreo de la tradición metafísica, el cuerpo reincorporado a sí mismo de Liddell, *expuesto, extraño, excesivo*.

3. Canibalismo y erotismo

Ahora bien, el deseo en Liddell no pasa solo por abrir los cuerpos. Hay otro deseo que configura la prohibición por excelencia, salvo, precisamente, en el cristianismo: comer el cuerpo. El

cristiano ingiere literalmente en la eucaristía un cuerpo, eso sí, transubstanciado. La escritura de Liddell despliega contrariamente el deseo comer ese cuerpo antes de su desaparición, de ahí su identificación con alguien que existió realmente, Issai Sagawa, el profesor japonés que en 1981 invitó a su casa de París a una estudiante holandesa, Renée Hartevelt, la asesinó y se la comió. Liddell se identifica con el deseo de este hombre al que dedica un texto en *¿Qué haré yo con esta espada?* titulado “Fantasía del blanco”, donde detalla hasta lo insoportable el descuartizamiento y la ingesta.⁹ Como en Sade, el crimen existe aquí en ese lenguaje convertido en el espacio de lo inconcebible. A Liddell solo se la podría condenar desde el sistema literario del *realismo* en su versión más empobrecida. Como en su día se condenó a Baudelaire.

Lo importante aquí es que Liddell rescata a Sagawa de la *locura* donde “el hombre” de ley le confinó como el único modo de hacerlo manejable, digerible –la ley francesa consideró que, como loco, no era responsable de su crimen y lo internó. La locura, otra vez, el único lenguaje que la ley entiende para todo aquello que la desborda. La crítica de Liddell a la *invención* del cuerpo por parte del discurso médico (psiquiátrico) está presente todo el tiempo en su obra, ya que, entre las cosas que el hombre creó *sin que Dios lo impidiera*, está precisamente ese cuerpo, en el cual el amor –palabra clave para entender toda la propuesta estética de Liddell– se ha transformado, de modo absurdo, en el conjunto de síntomas de un delirio psicótico o histérico. En el texto *La novia del sepulturero*, Liddell lo lamenta de este modo:

Y a medida que leo más y más tratados psiquiátricos sobre la enfermedad más vacía me siento. Leo historiales y voy tachando los síntomas como si fueran los aciertos de una triste quiniela. Todo coincide. No lo llaman amor ni soledad, no, no lo llaman amor sino delirio, histeria, psicosis... Y en todos los casos se produce el mismo pronóstico: incurable, incurable, incurable, incurable... De modo que ahora observo la pasión reducida a una descripción clínica a manos de esos expertos asesinos de la poesía. (*El ciclo* 150)

Es el camino del *horror* al *error* en que la modernidad transforma aquello que la razón no controla. Si se quiere, el camino del mito al logos que Liddell desanda hasta la extenuación, hasta su identificación con el deseo de Sagawa que, por otro lado, sitúa a Liddell en un terreno que precisamente Freud, para quien la prohibición de comer carne humana fue clave para el estadio primero de la civilización, asocia con la “fase oral o caníbal”: me refiero a la melancolía, a la que me describiré más adelante, pues toda la propuesta de Liddell se sitúa bajo su signo, ese estado en que el yo aspira o anhela incorporarse también el propio objeto devorándolo.

La pregunta que espanta a la ley, que la ley no responde, es por qué Sagawa se convirtió en poco tiempo en alguien célebre que atraía todas las miradas (más allá, obviamente, de la lógica morbosa). La cuestión es *qué tocaba* Sagawa una vez se prescindía de su *locura*. Tal vez, podría responderse, algo parecido al hermano que, según cuenta la biografía del padre Crisógono al referirse a la enfermedad de San Juan de la Cruz, la cual había dejado su cuerpo llagado por completo, “no siente repugnancia en llevarla [la taza llena de pus] hasta los labios” (Valente 234). Estamos ante la necesidad de probar eso que somos, que nos atraviesa: nuestra extrañeza. Solo hay una condición para probar o comer *eso* tan extraño y lejano al mismo tiempo: la transformación en cadáveres. La sorprendente propuesta de Liddell de “cultivar

⁹ He aquí algunos fragmentos: “corto un trozo y lo pongo en la boca [...], rebano su cuerpo y levanto la carne repetidas veces [...], penetro su cuerpo aún tibio [...], mastico el cartílago hasta ver cómo se rompe [...], consigo cortar su cadera [...], pongo la carne en una cacerola [...] recorto el ano y lo meto en mi boca” (Liddell, *Trilogía* 78-80).

algunas granjas de cadáveres” en *¿Qué haré con esta espada?* (101) apunta en esa dirección, y ello porque no se puede comer un cuerpo vivo. No se puede comer, o sí.

“También en el lenguaje erótico hay metáforas. El analfabeto las llama perversiones”, escribe K. Kraus (citado en Agamben, 75). He aquí una de las de Liddell: “He soñado que era como tú, he soñado igual que un caníbal sueña con la carne humana [...] pensando que devorándote formarías parte de mí, que asimilaría la composición de tu carne y de tu sangre, de tus orines, tus deyecciones y tus lágrimas” (*Trilogía* 228). No sólo es la historia de Sagawa, toda la obra de Liddell nos sitúa ante los mismos umbrales.¹⁰ Imposible permanecer indiferentes ante esa obra (la indiferencia sería en este caso síntoma más que otra cosa). La impotencia para leer (digerir) a Liddell en los momentos límite habla, en realidad, de nuestra propia impotencia para leer(nos), de nuestro carácter ilegible, ininteligible. Una película reciente como *Midsommar* (2019) de Ari Aster, catalogada de cine dramático, de suspense e incluso de terror, es un ejemplo más de cómo cierto cine norteamericano necesita con demasiada frecuencia hacer digerible esa otredad radical que, en última instancia, deviene el cuerpo (en este caso con mujer culpable incluida, y ahora sí, en la mejor tradición de la vieja misoginia).

Ahora bien, la evidencia de la existencia ante la que nos sitúan los cuerpos conduce, sin embargo, a constatar una imposibilidad: la de alcanzar al otro. Nancy ha afirmado que no hay ninguna posibilidad de que dos cuerpos se toquen, porque “dos cuerpos no pueden ocupar simultáneamente el mismo lugar” (*Corpus* 43), escribe. Un cuerpo jamás atraviesa otro cuerpo si no es dándole muerte, y esto es lo que demuestra la historia de Sagawa, donde lo simbólico (el deseo de *comerse* al otro) se ha convertido en real. El relato detallado de esa historia en Liddell revela, paradójicamente, aquella imposibilidad. En verdad, parece decirnos Liddell, no se accede nunca al otro cuerpo, sino al abismo que separa un cuerpo de otro cuerpo. Lo que toca un cuerpo cuando toca (y solo los cuerpos tienen capacidad de tocar) es ese abismo, es decir, el acceso a aquello donde nadie/nada comparece, al exceso que todo cuerpo es. Nancy sostiene en un bello texto sobre la escena bíblica *Noli me tangere* –presente también en Liddell, en la *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, dentro del *Ciclo de las resurrecciones*–, que no se trata de “ver en la tiniebla y por tanto a pesar de ella (recurso dialéctico, recurso religioso)” sino de “abrir los ojos en la tiniebla y de que estos sean invadidos por ella” (Nancy, *Noli* 69). Para Nancy esta es la experiencia que el cuerpo es. Por eso puede definir, a su vez, el amor como el tacto de lo abierto. Lo dice así en *Corpus*: “gozar es en el *corazón* de la dialéctica una diástole sin sístole: ese corazón es el cuerpo” (32). El cuerpo: lo abierto siempre, la sexualidad, el umbral que permite tocar esa apertura.

Todo esto tiene, por otra parte, una dimensión política que hay que destacar. Frente a la noción de *representación* como una totalidad de sentido aprehensible o apropiable, de acuerdo, a su vez, a una idea economicista del sentido del tacto –y esa es la representación que estamos obligados según Liddell a *tragarse* cada día– cierto arte trabajaría a la contra, para asomarse a aquello que queda siempre fuera de lo representable. Es el caso para Liddell (que se ha referido más a cineastas que a dramaturgos) de Bergman, Pasolini, Tartovsky, Parajanov. Fue también el caso de Jacques Rivette, que en el número 120 de *Cahiers du cinéma* de 1961 publicó “De l’Abjection”, título que hacía referencia al famoso, desde entonces, encuadre de Gillo Pontecorvo en *Kapò* (1960), el cual pretendía reproducir (hasta casi *tocarla*) a una mujer

¹⁰ Umbrales fueron también, aunque desde otra perspectiva, los de ciertos teólogos que fueron los primeros en sexualizar (y genitalizar incluso) a los místicos en su negativa a aceptar un eros que excedía el cuerpo, aunque por ello mismo lo contenía. José Ángel Valente, que ha estudiado a fondo el proceso a que fue sometido el gran místico español Miguel de Molinos a finales del XVII, reconoce que “algunos párrafos de la sentencia traen a la memoria páginas brillantes de Bataille” (Valente 127). Solo como *monstruo sexual* pudo ser Miguel de Molinos procesado y asesinado. La ortodoxia en este aspecto volvió a ser condición del poder, no necesidad del espíritu, como tantas veces subrayó Valente.

electrocutada en una alambrada en un campo de concentración nazi. Es esta idea de representación la que Liddell *vomita* en su escritura y en su teatro.

En el caso de la sexualidad, Liddell tampoco sostiene su propuesta sobre una totalidad de sentido sino lo contrario: de lo que se trata aquí es de una ausencia, de algo que falta todo el rato, aunque precisamente porque falta, el deseo es entonces posible. Parece claro que la sexualidad para Liddell no nos acerca al otro, a nuestro otro complementario (la ley es pródiga en vender mercancías en este aspecto), sino que viene a consagrar la separación con el otro. Lo que la escritura de Liddell acaba tocando es entonces ese acceso que no permite ya tacto alguno, ahí “donde no hay nada” (*Trilogía* 312). Por ello para Liddell se trata de amar no tanto *lo* que no puede tocarse (porque ese *lo* es *nada*), sino amar que no pueda tocarse, porque ahí está el verdadero deseo. El que no es imaginario. El que toca lo único real: aquello intocable.

Se deriva de esta reflexión de manera implícita que modernidad y sexualidad, como ha sido señalado tantas veces, no se llevaron especialmente bien. Imposible someter el cuerpo a la lógica del cálculo y la programación, su lenguaje es otro, como demostró la literatura erótica heredera en este aspecto de la literatura mística. Si la sexualidad puede aún tocar lo sagrado en la modernidad es únicamente desde el vacío a que fue arrojada por esta última (Foucault, *De lenguaje* 124). Liddell está exactamente ahí, en una ausencia que percibe bien presente: “Soy el cuerpo de tu sombra, / pero encima de mí hay un hueco por el que ya veo las estrellas”, escribe en el Salmo I del *Ciclo de las resurrecciones* (213). En Liddell no puede hablarse, como en las místicas, de vuelo hacia la unión con lo divino, sino de caída hacia lo único que merece escribirse, ahí donde no se hace pie, donde *nada* comparece. Y es ahí precisamente donde se encuentra algo fundamental en Liddell que ya he mencionado, la angustia.

4. Angustia y melancolía

He dicho ya que el cuerpo es para Liddell lo que interrumpe el sentido. En este aspecto, el cuerpo es para ella asimismo una apertura, un acceso. Pero cuidado, no un *acceso a* algo distinto del cuerpo, sino *acceso al exceso* que el cuerpo mismo es. Esto último no debe entenderse, no obstante, como un sin-sentido (que por inversión vendría a confirmar el sentido), ni tampoco como un tope, un centro, un punto (el punto en que se resumiría toda substancia). El cuerpo es escritura (*excritura*) del ser, lejos ya de la fórmula cristiana, “este es mi cuerpo”, con la que se pretendió dar a lo real su Idea verdadera, calmando así toda duda sobre la apariencia. No es la calma lo que busca Liddell sino la angustia, heredera ya de una tradición artística y literaria que, frente a la filosofía sistemática, fue capaz de problematizar la hegemonía del cuerpo metafísico para ponernos delante el *peso* de esos cuerpos finitos sin posible redención. El cuerpo del *Cristo muerto* de Hans Holbein de 1521, que no permite imaginar ya ninguna resurrección, sería un ejemplo. O también el Cristo, cadáver y sin idealismo alguno, de Andrea Mantegna a finales del XV.

La angustia es palabra clave para entender el universo de Liddell. La angustia es para ella aquello que busca, equivocadamente, erradicarse en el orden social. Es de lo que nadie quiere hablar, y ello precisamente porque la angustia nos sitúa ante lo real, oculto siempre bajo el orden de la ley. En este sentido, la reflexión de Liddell proviene de la de Kierkegaard cuando este escribe en *Temor y temblor*: “de lo que nada se quiere saber es de la angustia, de la miseria, de la paradoja” (Kierkegaard 122). Parece que Liddell continúa esa reflexión al sostener en *El sacrificio como acto poético* que “si todavía hay algo que la gente no quiere escuchar, eso es lo que hay que decir” (22). Ahí entra su apuesta dramática y de escritura, que tiene que ver con “gozar de las tinieblas”, como ha declarado (125).

La angustia es lo que nos sitúa ante lo único que compartimos: el abismo del que antes se habló. Por su propia naturaleza la angustia no tiene substancia, ni objeto, no sabe ni siquiera

de sí misma –“no identifico el origen de la angustia, como si soñara dentro de un cuerpo abrasado que no recuerda el incendio”, escribe Liddell en *Una costilla sobre la mesa* (74). La angustia habla de un umbral, un acceso a eso que nos toca porque precisamente no puede tocarse. Ahí donde perdemos pie, como ese resto irrepresentable, impensable de la realidad, presencia de una ausencia total, ahí donde no hay nada. Lo interesante es que para Liddell ahí está la única salvación, porque “sin la angustia solo existe la ley” (*El sacrificio* 107), como escribe en frase lapidaria.

La angustia en Liddell tiene también una importante dimensión lingüística. Como Abraham, ella tampoco puede hablar ya que no hay palabras para lo que tendría que decir. El lenguaje para Liddell siempre está en falta. Sin embargo, lo interesante es que esté en falta, ya que debido a ello el lenguaje, paradójicamente, habla. Como sostiene Foucault en su estudio sobre Raymond Roussel, el lenguaje solo puede hablar a partir de una carencia que le es esencial (*Raymond Roussel* 187). Si el lenguaje fuera el doble elocuente y completo del mundo, no está claro para qué se necesitaría entonces. La escritura de Liddell tiene algo en este aspecto de *excritura*, como diría Nancy, “quien escribe no toca a la manera de la captura, del agarrar la mano [...] sino que toca al modo del dirigirse, del enviarse al toque de un afuera, de algo que se hurta, se aparta, se espacia” (*Corpus* 18). También Liddell escribe siempre lo que queda fuera de la escritura. “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”, afirma por su parte en *El sacrificio como acto poético* (17). Pues bien, es esa angustia con la que también Nancy identifica, precisamente, el cuerpo. “El cuerpo es nuestra angustia puesta al desnudo”, escribe en frase definitiva (*Corpus* 12). Imposible ni siquiera pensarlo, el cuerpo es ese *exceso* que se *expone* continuamente en toda su *extrañeza*.

No es gratuito que la compañía de teatro que Liddell funda con Sindo Puche en 1993 se llame *Atra Bilis*: la *bilis negra*, la melancolía, es lo que atraviesa toda su propuesta escénica y escritural. Aquí viene bien recordar que lo que hay en el melancólico, frente a cierta idea que ha acabado imponiéndose, no es defecto sino exceso de deseo, aquel de la fase oral o caníbal de la que hablaba Freud, donde el yo aspira a incorporarse, a comerse el propio objeto de su deseo. Y ello porque un abismo le separa de él. La melancolía fue también la intuición de la psicología medieval bajo el nombre de *acidia*, como ha explicado bien Agamben en *Estancias*,¹¹ donde dice algo que nos interesa especialmente: el melancólico “no puede concebir lo incorpóreo” (48), su necesidad es la de tocar el objeto que siempre está lejos, apropiarse de un objeto cuyo alcance es imposible. Escribe Agamben:

Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido. (53)

El melancólico no puede concebir lo incorpóreo porque no puede concebir, podría decirse, las construcciones imaginarias donde habita siempre lo social, porque el deseo del melancólico tiene que ver con otra cosa que no es lo social, que no es el poder, tiene que ver con el cuerpo, o sea, con aquello que nunca se toca, y que por ello es lo único que cabe desear tocar. El melancólico, como Kirsten Dunst haciendo de Justine en el film de Lars von Trier, *Melancholia* (2011) es aquel que no puede huir de lo que no puede alcanzar.

¹¹ La acidia nutrió buena parte del arte desde entonces, aunque la psicología moderna, lo ha explicado bien Agamben, la vació de su significación original al convertirla meramente en un *pecado* contra la ética capitalista del trabajo (Agamben 28).

La propuesta de Liddell tiene que ver exactamente con eso. Su angustia se convierte entonces, como término último de la melancolía, en la única esperanza. Dice Agamben que “sólo para quien no tiene esperanza ha sido dada la esperanza y sólo para quien en cada caso no podrá alcanzarlas han sido dadas las metas” (35). Ya señalamos que sin la angustia solo existe la ley. Para Liddell, como para Nietzsche, es otra manera de decirlo, “el arte es lucha contra la salud” (*Una costilla* 104), porque la verdadera enfermedad consiste en atrincherarse en ese cuerpo construido a medida de la ley, lo enfermo es no poder tocar las propias heridas – “cilicios escondidos tras un hábito de sarga gruesa, y la mueca de dolor camuflada tras una sonrisa”, escribe en *¿Qué haré yo con esta espada?* (56)–, buscar evitar a toda costa la angustia, o sea, el cuerpo, o sea, la finitud, la muerte. Lo enfermo es querer curarse. Si la ley es la única medida del hombre, el deseo es la medida de Liddell: “La tragedia del ángel no es perder las alas sino no poder cerrarlas”, escribe en *La novia del sepulturero* (183). O a través de Emily Dickinson: “Mi cesta solo lleva firmamentos. / Estos, cuelgan ligeros, de mi brazo, / no puedo con bultos más pequeños” (164).

Liddell se ha quejado con razón del calificativo de *nihilista* con que muchos la han definido. Quizás debamos, sin embargo, mantener la palabra porque sí hay un nihilismo en ella, solo que se trata de ese nihilismo *activo* del que hablara Nietzsche en algunos de los fragmentos de *La voluntad de poder*, el nihilismo de aquel capaz de afirmar la vida más allá de los sentidos que se institucionalizan para soportar su vacío. La escritora brasileña Clarice Lispector lo decía así en *La hora de la estrella* (1977): “existir no es lógico” (21). Es la grandeza, podría añadirse desde el sentir de Liddell, de la existencia, y de donde nace todo arte, de la falta de lógica de la existencia y de los cuerpos que la evidencian.

5. Final

En resumen, Liddell interroga el cuerpo con intensidad en su escritura, y el de las mujeres en particular, ya ha dicho que la vida es un asunto de cuerpos y no hay más. Recupera la tradición cristiana para rescatar de ella el cuerpo sacrificado, para exponerlo como el único lugar de la existencia y para que hable más allá de la ley, en toda su extrañeza y exceso, en toda su condición, ya no de impensado sino de impensable. Lejos de todo uso normativo del arte político –“Libremos a la palabra de la vergüenza del mensaje”, sostuvo (*El sacrificio* 24)–, Liddell busca una escritura que resista la respuesta, una escritura de la pregunta, del cuerpo, en tanto el cuerpo es la pregunta por excelencia.

Así lo dice en *Lesiones incompatibles con la vida*, con sus palabras termino este trabajo: “Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento, contra la guerra. Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano [...]. Alguien debe quedar en mitad de los hombres haciéndose preguntas, alguien debe quedar en mitad de la esperanza haciéndose preguntas. Alguien debe quedar como un imbécil. Alguien debe quedar como excremento, alguien debe fracasar definitivamente” (*El matrimonio* 161).

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos, 2016.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Cátedra, 2010.
- Berger, Éléonore. “Tuer la mère. Quand Luce Irigaray rencontre Angélica Liddell.” *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s*, coordinado por E. García-Ferrón y C. Ros-Berenguer, 30 (diciembre 2017): 21-30,

- https://www.researchgate.net/publication/321893715_Tuer_la_mere_Quand_Luce_Iri_garay_rencontre_Angelica_Liddell.
- Eguía Armenteros, Jesús. *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, en *Teatr@ Revista de Estudios culturales*, 27, 2014. Disponible como tesis doctoral en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/31733>.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Siglo XXI, 1973.
- _____. *De lenguaje y literatura*. Paidós, 1996.
- Garnier, Emmanuelle. “El espíritu de lo grotesco en el teatro de Angélica Liddell.” *Revista Signa* 21, 2012, pp. 115-136, <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6302>.
- _____. “El cuerpo es lo único que produce verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell.” *Revista Corpo-grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2, 2, 2015, pp. 180-193, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/11163>.
- Kierkegaard, Søren. *Temor y temblor*. Alianza, 2005.
- Lacuesta, Isaki. “En el instante del parpadeo.” *Variaciones Marker*, en el pack *Chris Marker*, [DVD], I, Intermedio, 2007.
- Le Brun, Annie. *No se encadena a los volcanes*. Argonauta, 2011.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Liddell, Angélica. *El matrimonio Palavrakis. Once upon a time in West Asphixia. O hijos mirando al infierno. Hysterica Passio. Lesiones incompatibles con la vida*. Artezblai, 2011.
- _____. *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Nórdica Libros, 2008 [editado junto a Denis Diderot, *El sobrino de Rameau*].
- _____. Entrevista de J. Montero, *Letras Libres*, marzo 2008, <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/partir-de-ahora>.
- _____. *El sacrificio como acto poético*. Continta Me Tienes, 2014.
- _____. *El ciclo de las resurrecciones*. La uña RoTa, 2015.
- _____. *Trilogía del infinito*. La uña RoTa, 2016.
- _____. *Una costilla sobre la mesa*. La uña RoTa, 2018.
- _____. *Actos de resistencia contra la muerte*. Artezblai, 2018.
- Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Madrid, 2004.
- Loureiro Álvarez, Katherine Elizabeth. “Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell.” *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 17, 2019, pp. 61-80, <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/3806>.
- Monti, Silvia. “La escritura dramática de Angélica Liddell: *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*.” *Cuadernos Aispi*, 7, 2016, pp. 155-172, <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1004/999>.
- Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere. Ensayos sobre el levantamiento del cuerpo*. Trotta, 2006.
- _____. Entrevista con M. Foessel, O. Monguin y J-L. Thébaud. “Cuando el sentido deja de hacer mundo.” *Fractal*, 72, enero-abril de 2014. Disponible en: <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal72JeanLucNancy.php>.
- _____. *Corpus*. Arena Libros, 2016.
- Pál, Peter. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Tinta Limón Ediciones, 2009.
- Panero, Leopoldo María. *Prosas encontradas*. Ed. F. Antón, Visor, 2014.
- Ramírez, Mario Teodoro. “Pensar desde el cuerpo: de Merleau Ponty a Jean-Luc Nancy y el nuevo realismo.” *Eidos*, 21, julio-diciembre de 2014, http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S169288572014000200012.

- Salgado, María. “Toda la poética posible (o casi); reseña no: NOTAS DE PRÁCTICA.” 2007, <http://absta.info/toda-la-potica-posible-o-casi-resea-no-notas-de-prctica.html>.
- Topolska, Ewelina María. *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, <https://www.tdx.cat/handle/10803/133344#page=1>.
- Valente, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centr.*, Tusquets, 1991.
- Velasco, María. *La literatura postdramática: Angélica Liddell (“La casa de la fuerza” y la trilogía “El centro del mundo”)* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2017, <https://eprints.ucm.es/41753/1/T38566.pdf>.
- Vidal Egea, Ana. *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, (tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, <https://www2.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/pdf/TESIS ANA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf>.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Siruela, 1995.
- Zorrilla, Natalia Lorena. “Sade en el pensamiento feminista.” *Asparkía*, 29, 2016, pp. 91-108, <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1922>.