



**EL VÍNCULO ENTRE SEXUALIDAD Y VIOLENCIA EN EL
TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL**

Tesis doctoral para obtener el grado académico
de Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
por la Universidad Autònoma de Barcelona

Doctoranda: Ewelina Maria Topolska

Directores:

Meri Torras Francés, John London

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española

Bellaterra, España
Diciembre de 2013

AGRADECIMIENTOS

A Meri Torras y a John London, por sus consejos, tiempo y confianza.

A la AECID, por darme una oportunidad de desarrollar mi pasión por el teatro.

A Sindo Puche, por aclarar mis dudas y proporcionarme el material necesario para poder seguir trabajando.

A mi madre, Bart y Kasia, por crearme las condiciones para llevar este proyecto a cabo.

A Santi, por leer y releer esta tesis sin quejarse y animarme cuando estaba decaída.

A Alice, Arturo, Eva, Francisco y Silvia por rescatarme tantas y tantas veces en los últimos años, por todas las palabras de aliento y cariño y todos los gestos de amistad.

A las chicas del Centro de Documentación de Teatros de la Generalitat (Valencia), por su afán por facilitarme los títulos más raros.

A Seth, por hacerme creer que vale la pena.

ÍNDICE

Summary	8
Introducción	10
CAPÍTULO I	
Angélica Liddell y su teatro	
I.1 Nota biográfica.....	19
I.2 El pseudónimo.....	23
I.3 La compañía y su credo.....	26
I.4 El itinerario escénico.....	29
I.4.1 Primera etapa: los duros comienzos (1988-2000).....	29
I.4.2 Segunda etapa: empiezan los años gordos (2001-2007).....	31
I.4.3 Tercera etapa: una persona en vez de un personaje (2008-presente).....	35
I.5 Otros datos de interés: publicaciones, galardones, traducciones.....	38
I.6 Los rasgos posdramáticos en el teatro de Liddell.....	39
I.7 El lenguaje.....	41
CAPÍTULO II	
<i>Tríptico de la aflicción: análisis y contexto</i>	
II.1 <i>El matrimonio Palavrakis</i>	44
II.1.1 La trama.....	44
II.1.2 La puesta en escena.....	49
II.1.3 El tiempo y el espacio.....	57
II.1.4 Los nombres.....	59
II.1.5 Comentarios finales.....	60
II.2. <i>Once Upon a Time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno</i>	61
II.2.1 El título.....	61
II.2.2 La trama.....	62
II.2.3 La puesta en escena.....	66
II.2.4 Comentarios finales.....	71
II.3 <i>Hysterica Passio</i>	71
II.3.1 El título.....	71
II.3.2 La trama.....	73

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

II.3.3 La puesta en escena.....	80
II.3.4 El significado de los nombres.....	81
II.3.5 La inocencia de las flores.....	84
II.4 Palabras finales acerca del <i>Tríptico de la Aflicción</i>	87
II.5 ¿Hasta qué punto es justificable la funesta imagen de la familia que pinta Liddell? Un intento de racionalización.....	89
II.5.1. La relación de <i>El Tríptico</i> con el psicoanálisis freudiano.....	92
II.5.1.1 El caso de <i>El matrimonio Palavrakis</i>	93
II.5.1.2 <i>Once Upon a Time in West Asphixia</i>	96
II.5.1.3 El caso de <i>Hysterica Passio</i>	100
II.5.1.4 Dejemos a Freud poner el punto.....	102
II.5.2. Lo que se aprende de Lacan.....	103
II.5.2.1 Todos lxs niñxs están un poco enfermxs.....	103
II.5.2.2 ¿Por qué resulta imposible a los personajes de Liddell encontrar sosiego y plenitud en el amor?.....	107
II.5.2.3 El padre – una figura odiosa.....	108
II.5.2.4 Engendrar niñxs como método para huir de la falta.....	109
II.5.2.5 El significado de los chupa-chups.....	109
II.5.2.6 Masoquistas y sádics.....	110
II.5.2.7 ¿Por qué la alfombra hecha de muñecas despedazadas no asombra a un/a psicoanalista?.....	111
II.5.3 ¿Hasta qué punto la cuestión del incesto concierne a cada uno de nosotrxs? Una mirada antropológica.....	115
II.5.3.1 La concepción de Lévi-Strauss.....	116
II.5.3.2 Y otras aportaciones que arrojan cierta luz sobre la cuestión..	120
II.5.4 El estatus del/la niñx en las sociedades humanas. Biología e historia..	124
II.5.4.1 El infanticidio.....	124
II.5.4.2 El abuso sexual dentro y fuera de la familia.....	130
II.5.4.3 Conclusiones.....	135
II.5.5 Incesto y abuso sexual de menores: hechos.....	135
II.5.5.1 La definición.....	135
II.5.5.2 El alcance del problema.....	137
II.5.5.3 Lxs abusadorxs.....	139

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

II.5.5.4 Las víctimas.....	140
II.5.5.5 La sociedad.....	144
II.6 Para resumir.....	145

CAPÍTULO III

La guerra y el sexo

III.1 Blancanieves.....	147
III.1.1 El nivel textual.....	148
III.1.2 Las referencias bíblicas.....	152
III.1.3 La puesta en escena.....	156
III.1.4 Beslán.....	172
III.1.5 Unas palabras finales.....	175
III.2 Belgrado. Canta la lengua el misterio del cuerpo glorioso.....	176
III.2.1 El contexto histórico.....	177
III.2.2 El nivel textual.....	184
III.3 Conclusiones.....	213
III.3.1 Whose war is it anyway?.....	213
III.3.2 ¿Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan?.....	217

CAPÍTULO IV

Ser mujer en la cultura de hombres. Confesiones

IV. <i>Yo no soy bonita</i>	221
IV.1.1 El método de análisis.....	221
IV.1.2 El título.....	221
IV.1.3 La función.....	223
IV.1.4 Los temas abarcados.....	239
IV.1.4.1 La invisibilidad de las mujeres mayores.....	239
IV.1.4.2 La belleza.....	242
IV.1.4.3 La vergüenza.....	246
IV.1.4.4 La violenta masculinidad.....	249
IV.2 <i>La casa de la fuerza</i>	253
IV.2.1 Los antecedentes y el título.....	253
IV.2.2 La función. Intento de resumen.....	256
IV.2.2.1 Primera parte.....	256

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

IV.2.2.2 Segunda parte.....	259
IV.2.2.3 Tercera parte.....	263
IV.2.3 Temas abarcados	
IV.2.3.1 El machismo en México y sus funestas consecuencias.....	269
IV.2.3.2 La soledad.....	277
IV.2.3.3 La fuerza y la debilidad.....	283
IV.2.4 Palabras finales.....	290
CONCLUSIONES.....	293
ANEXO.....	300
Abreviaturas de los títulos de las obras de Liddell.....	300
Traducción del resumen (summary).....	301
Traducción de las conclusiones (conclusions).....	303
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	311

SUMMARY

Angélica Liddell's surge to (relative) fame in recent years (a process which began in 2000, peaking around 2008/09) resulted in an increasing number of articles being published about her theatre, not to mention a significant number of interviews she gave for the Spanish and international press. There is also a doctoral thesis by Ana Vidal Egea concerning Atra Bilis' (the name of Liddell's group) work. However, no existing study engaged in detailed analysis of the artist's theatrical production with the special focus on what is the most important and recurring topic in her work, that is sexuality and its immediate connection with violence.

In order to explore this link from various angles, but at the same time with due precision, I have chosen seven plays from Liddell's much richer literary output. The plays enclosed in the series *Triptych of Affliction (Tríptico de la Aflicción)*, that is *The Palavrakis Marriage (El matrimonio Palavrakis)*, *Once upon a Time in West Asphixia* and *Hysterica Passio*, explore the perversities and abuses that take place within families, with incest and sexual murder as *leitmotifs*. These plays were clearly inspired by psychoanalysis, which is why I dedicate extensive passages to demonstrating links between the two. Later I pass on to the study of war-related sexual abuse as exemplified in *As She did not Rot...Snowwhite (Y como no se pudrió... Blancanieves)* and *Belgrade. Let the Tongue Sing the Mystery of The Glorious Body (Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso)*, in order to finish the dissertation with a chapter on the openly autobiographical *I'm not Pretty (Yo no soy bonita)* and *The House of Force (La casa de la fuerza)*.

Given that all Liddell's plays include, whether narrated directly or transformed into fiction, elements of her personal life, in the opening chapter I have offered the reader a more systematized outline of the artist's biography. Also, I dedicate some paragraphs to the premises that lead her in her work and to the post-dramatic features with which Liddell's shows are replete.

In addition to falling into the category of post-dramatism, Liddell's shows may be classified as 'in-yer-face' theatre, as well as art therapy. I have proposed the latter label because Liddell apparently finds relief in reprocessing her personal experiences on stage, but also offers a kind of collective therapy – she insists on recognizing and

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

revealing the, very often silent and for that reason easily dismissed, suffering of victims of sexual violence and psychological abuse.

Liddell talks about very important questions of male-female-child power imbalance and the ensuing abuse, but she does not offer any realistic solutions to the problem. However, this lack of hope for change is consistent with the particular brand of biological determinism the artist professes, which, I dare say, is more fundamentalist than that favoured by many scientists. She perceives human beings as animals whose behaviour does not vary much from those of our cousins, the chimpanzees, thereby rendering culture merely a comfortable cloak under which to hide our basest impulses, desires and actions. Just as in modern evolutionary science, in Liddell's art everything is driven by the urge to have sexual contacts (and, in some cases, necessarily reproduce), as according to Liddell our civilisation did not significantly alter this animalistic core of human nature (which remains animalistic just as does the nature of every animal species).

INTRODUCCIÓN

El día que escribí las últimas líneas del cuarto capítulo de esta tesis doctoral, me llegó una noticia aterradora: una conocida mía de mi misma edad, madre de un hijo de la misma edad que tiene el mío, acababa de ser asesinada por su ex novio con quien salía después del divorcio. Su cuerpo sin vida fue encontrado en el sótano de su casa. Esta noticia, obviamente, causó un profundo shock en su entorno. “Nadie se lo esperaba”, es la frase que se oye normalmente en estos momentos. Y sin embargo, tal como en miles y miles de casos similares, fue una muerte anunciada, con una crónica de sucesos muy típicos y previsibles¹, una muerte casi seguramente predecible. Pero no la predecimos.

Como bien sabe cualquier/a universitarix, la composición de un trabajo de investigación, y en particular de una tesis doctoral, es un proceso muy gratificante a nivel de desarrollo personal, pero también muchas veces marcado por la angustia, las dudas, la sensación de fracaso y sinsentido del gran esfuerzo que exigimos a nuestro cuerpo y a nuestra mente. Otro grupo que sin duda experimenta estas sensaciones son lxs teatrers: su reconocimiento por parte de la sociedad y la compensación económica que reciben (o tantas veces su falta, como fue el caso de Liddell en los primeros años de su actividad escénica) guardan muy poca correspondencia con la cantidad de tiempo y esfuerzo que invierten en las obras. Precisamente en momentos como aquél, descrito al principio, cuando las horrorosas experiencias de las mujeres maltratadas y asesinadas dejan de ser una, por muy triste que sea, abstracción, y se plantan *in-my-face* con toda su brutalidad, llego a entender plenamente la gran importancia del trabajo de Liddell, quien investiga sin pudor y clemencia las tramposas sendas del deseo, y también la utilidad de mis aportaciones sobre este tema.

Si tuviera que resumir en una palabra lo que hace Angélica Liddell (licenciada en psicología) en su vida profesional, utilizaría el término “arte-terapia”². Su teatro, en su mayoría profundamente confesional y creado desde una marcada perspectiva del género femenino y por tanto asentado en la tradición de la escritura femenina tal como la describe Hélène Cixous en *La risa de la medusa* (1995), tiene por fin principal

¹Las pautas a las que me refiero están detalladamente descritas en *The Gift of Fear* (1998) de Gavin de Becker o *Amores que matan* (2001) de Vicente Garrido.

² Mi planteamiento lo comparte Pawel Palcat (2013), quien después de ver *Yo no soy bonita* en el Festival Dialog 2013 en Wroclaw escribe en su blog: “Después de ver *Yo no soy bonita* llamaría a Liddell “la primera zorra del teatro”. Porque, ¿cómo podemos llamar a alguien quien, realizando un tipo de autoterapia, pasa a otros el lastre de su trauma?” (trad. mía).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

identificar, expresar, y en la medida que sea posible, curar los traumas y las angustias de la misma artista. Ella misma comenta al respecto: “Tanto el texto como la puesta en escena de las obras que escribo son una prolongación de mí misma. Quiero llegar al mismo nivel que esos cuadros en los que puedes ver el movimiento de la mano del pintor” (Dios de, “*El matrimonio Palavrakis en la Pradillo*”, 2001)³. A través del arte de Liddell podemos contemplar las heridas personales que subyacen en el hecho escénico. Su obra es, en palabras de Julio Checa Puerta, “un modelo paradigmático” de “la dramaturgia del yo” (2011: 101-102/ 393-394).

Especialmente viendo las obras de su tercera etapa tenemos la sensación de que a menudo el escenario sustituye al gabinete psicológico y nos vemos forzadx a adoptar la posición del fisgón/ona, a veces llegando a estar muy incómodxs ante la intrépida exhibición de la privacidad ajena que se nos ofrece. Este tipo de participación “pasiva” en la terapia llevada a cabo en el escenario, abre la posibilidad de identificarse con la artista y analizar nuestros propios sentimientos desde una cómoda posición de anonimato, sin necesidad de exponerse. Así, recurriendo a la simbología cristiana, evocada a menudo en los espectáculos que analizaremos, Liddell entra en el papel de la “redentora”, sufriendo en el escenario por su público tal como sufrió Jesucristo por sus seguidores.⁴ No obstante, es importante matizar que la misma artista se distancia de esta visión, declarando:

Todo tiene que ver con la Pasión, actúo como un Cristo falso y hambriento, soy una figurante sin importancia, apenas sin papel, como el figurante que hace de Cristo en *La Ricotta* de Pasolini, un Cristo de bulto, un Cristo no milagroso, desclavado, mirando los agujeros de sus manos y sus pies sin saber muy bien hacia donde se dirige [...] (Liddell 2003: 107).

Aunque el ritual del teatro es principalmente unidireccional (en lo mejor de mi conocimiento, solamente en una ocasión Liddell permitió a lxs espectadorxs participar directamente en la obra⁵) por el mero hecho de estar en el mismo espacio físico que lxs

³[@]:

http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/13209/El_matrimonio_Palavrakis_en_la_Pradillo

⁴ También Eguía Armenteros expresa un reflexión similar, comentando acerca de *Monólogo necesario...*: “[E]l proceso de “amor” se culmina en la representación teatral en el que víctima (la actriz) y verdugo (la masa, el espectador, el entorno privado ampliado por la consagración artística) se identifican por medio de la “Pasión”, ceremonia de martirio al que se somete la actriz desnudando su dolor más íntimo” (2007:228).

⁵ Cynthia Gendrich y Candyce Leonard describen la *Acción* que presentó Liddell antes del *Tríptico de la Aflicción*, en el festival *Escena Contemporánea* en Madrid en enero de 2003, del siguiente modo: “About mid-way to performance, Gumersindo Puche, Liddell’s colleague and projectionist, approached Liddell

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

artistas (en las salas alternativas, donde hasta el 2009 solía actuar Liddell, se trata de una proximidad un tanto perturbadora, frecuentemente dos o tres metros), experimentamos un vínculo más profundo, una comunión más física y por tanto más humana con lxs performers que en el caso de la televisión. En el teatro no hay pantalla detrás de la cual esconderse, ni el mando que nos permita fácilmente escapar de un tema difícil, triste o poco interesante. Incluso si no nos gusta el espectáculo, solemos aguantar en la butaca hasta el final por respeto a lxs vecinxs. Liddell utiliza esta norma social para imponer al público temas de los cuales la mayoría de la sociedad quiere y suele defenderse, como la responsabilidad de la sociedad occidental por el sufrimiento de lxs ciudadanxs de los países subdesarrollados (*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*) o la nefasta cara de la democracia (*El año de Ricardo*). Sin embargo, el tabú que Liddell ataca con especial ferocidad es la tenebrosa dimensión de la sexualidad humana.

Siguiendo los preceptos del psicoanálisis y muy de acuerdo con los hallazgos de la biología evolutiva⁶, la historia y la psicología moderna que cito en este trabajo, Liddell despoja a su público del mito del ser humano originalmente bueno, para mostrarnos la salvaje animalidad que determina nuestras conductas. “El principal objetivo desde que nacemos es sexual”, dice la artista abriendo su última producción, *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*⁷. Los espectáculos de Liddell se basan en la premisa de que la sexualidad es el subyacente motivo de todas las acciones humanas (o toda la agencia existente en el mundo animal, que está destinada a mantener la vida para reproducir la vida). Siguiendo a Freud o a Levi-Strauss, Liddell expone la sexualidad como la fuerza que fácilmente subyuga y desintegra los constructos sociales tales como la familia, el amor romántico de por vida o el masculino rol del protector como contrario al agresor.

La necesidad de satisfacción sexual (e indirectamente, de pasar nuestros genes) es tan grande según su entender, que muchas veces nos hace rechazar los preceptos de la civilización o la moralidad. Si somos animales, en último término lo que cuenta más es la fuerza física, o sea, el potencial para la agresión. Ella determina nuestra posición en la manada, convirtiendo a los hombres en amos que toman lo que quieren (pero que

and wrote on the Blaster casts on her feet. He then handed his marker to an audience member who also wrote something, then passed the marker on. When the last spectator had inscribed the plaster weights, Puche left the room [...]” (2004: 76).

⁶ Descritos por ejemplo por Steven Pinker en *The Blank Slate* (2002) o Geoffrey Miller en *The Mating Mind* (2001).

⁷ Extraído del blog de la artista, entrada fechada en el 02/05/2013.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

también se ven obligados a luchar entre sí por el poder), mientras que las mujeres y lxs niñxs desempeñan el papel de esclavxs al servicio de la clase dominante. La jerarquía y las costumbres reinantes en el mundo de los monos parecen perdurar entre nosotros a pesar de que lxs humanxs bajásemos de los árboles. En sus obras Liddell denuncia esta situación deplorable, pero a la vez demuestra un alto grado de pesimismo en cuanto a la posibilidad de cambio, lo que salta a la vista especialmente en las dos últimas obras que analizo, *Yo no soy bonita* y *La casa de la fuerza*. En este sentido, Liddell se muestra antifeminista: parece no creer que la mujer (y sobre todo, ella misma) sea capaz de salir de la posición de la eterna víctima. Para abandonar este rol, es necesario tomar las riendas de su propia vida con una mano firme. La basura (otra etiqueta que se pone Liddell) no puede aspirar al poder y la autonomía. Por esto mismo en el último capítulo subrayo el invaluable papel de la autoestima en la construcción de las relaciones igualitarias entre sexos hoy en día.

A lxs lectorxs de esta tesis puede darles la sensación de que me adentro mucho, a lo mejor demasiado, en la vida privada de la artista, cosa que lxs estudiosxs de la literatura y la cultura solemos considerar un método desfasado. Sin embargo, a mi entender, la única vía para llegar a un profundo entendimiento de muchos espectáculos de Liddell, especialmente aquellos en los que abandona completamente el marco ficticio (como es el caso de *Anfaegtelse*, *Yo no soy bonita* o *La casa de la fuerza*), es viéndolos como una parte integral de su vida y de su corporeidad femenina. “Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír”, anima a las mujeres Cixous (1995:62), y Liddell sigue esta recomendación describiendo las tormentas que pasan tanto por su mente, como por su cuerpo (López Rejas 2013: 37-8).

Como los datos autobiográficos son un elemento recurrente en la obra de la artista, dedico el primer capítulo de esta tesis a sistematizarlos, así como a exponer las principales premisas que guían a Liddell a la hora de crear teatro. A continuación expongo un análisis meticuloso del *Tríptico de la Aflicción*, que recoge las obras más desconcertantes y crueles que Liddell ha escrito en toda su trayectoria profesional. La visión de las relaciones intrafamiliares que la artista presenta en los tres espectáculos es tan funesta y al mismo tiempo tan alejada de la reconfortante imagen de la familia que solemos cultivar, que he juzgado necesario trazar en el segundo capítulo un panorama más amplio donde situar las horripilantes imágenes que presenta Atra Bilis (la compañía de Liddell). Siguiendo, en el tercer capítulo, analizo las obras relacionadas con la temática de la violencia sexual en la guerra (*Y como no se pudo... Blancanieves*,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Belgrado), para terminar la tesis con un estudio de las obras típicamente posdramáticas⁸ (*Yo no soy bonita, La casa de la fuerza*), en las que los personajes ceden su lugar a las personas para contar sus experiencias del mundo real.

Entre los espectáculos de Liddell no encontraremos ninguno que esté totalmente libre de elementos de violencia sexual. Dada la abundancia del material he tenido que realizar una selección de las obras, eligiendo las que exponen las reflexiones de la artista sobre la sexualidad humana de forma más explícita y a la vez mejor elaborada. De este modo he decidido excluir de mi estudio las funciones estrenadas antes del año 2000 por su relativamente menor valor artístico, así como las obras enfocadas en las cuestiones políticas, tales como *Perro muerto en la tintorería: los fuertes, El año de Ricardo* o *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Tampoco he analizado profundamente algunos monodramas (*Anfaegtelse, Te haré invencible con mi derrota*), sabiendo que el mensaje que transmiten ha sido incorporado y desarrollado en otras obras, por lo cual me vería forzada a incurrir en tediosas repeticiones de lo anteriormente dicho. Además, no son pertinentes aquí los textos extrateatrales, tales como la poesía o *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y extinción*, un texto difícil de clasificar (aunque ganó el I Premio Casa de América – Festival de Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora y fue llevado a escena)⁹ que, siendo principalmente un extenso monólogo (de unas 100 páginas), mezcla elementos de drama y un flujo de conciencia, a lo Allen Ginsberg, con trazos surrealistas. Jesús Eguía Armenteros, que ha llevado a cabo un análisis pormenorizado de este texto, comenta que “la construcción de la obra será el rechazo a todas las convenciones teatrales, una absoluta subversión de las *perspectivas preservadoras* del teatro” (2007:229).¹⁰ El mismo autor destaca también que en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y extinción*, el único amor posible o la única forma de relacionarse posible, se da a través de la agresión, un planteamiento que veremos también en las obras que he analizado.

“El teatro no es una rama de la literatura, sino un arte de la carne”, constató Romeo Castellucci (Caruana 2008)¹¹, con cuya obra (que presenta numerosos puntos en

⁸ Desarrollo este concepto en el primer capítulo.

⁹ Adolfo Simón, quien se atrevió a realizar el montaje de este texto muy no-teatral, lo compara con “un vomito” (Salas 2008).

¹⁰ Óscar Cornago, a su vez, nos recuerda las palabras del maestro Heiner Müller, quien “afirma que la literatura está para ofrecer resistencia al teatro y que sólo en la medida en que un texto no puede ser llevado tal cual a la escena resulta productivo para el teatro” (Cornago 2005: 61).

¹¹ [@]: <http://www.publico.es/culturas/133317/el-teatro-no-es-mi-casa-soy-y-me-siento-extranjero>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

común con la de Liddell, inscribiéndose en la corriente del teatro posdramático) y personalidad, la artista está últimamente fascinada¹². Liddell y Castellucci emplean la palabra de modo muy semejante. En la misma entrevista de la que proviene la cita de arriba, el director italiano elucida: “la paradoja es que yo trabajo mucho con textos. Lo que pasa es que no los ilustro”. Liddell también ha adoptado esta estrategia del “desdoblamiento”, en gran medida independizando la imagen del texto. En esta situación, para ofrecer al/la lector/a un análisis exhaustivo, he optado por no limitarme al nivel textual de las obras, dedicando extensos fragmentos del trabajo al movimiento escénico. El estudio detallado de la puesta en escena ha sido posible gracias a la cortesía de Gumersindo Puche, quien me facilitó las grabaciones de los espectáculos.

Reflexionar sobre la acción escénica y el decorado tiene un doble fin: por un lado, hace posible que lxs lectorxs de mi tesis, desprovistxs de acceso al espectáculo en vivo o a los vídeos, puedan apreciar la importancia de los aspectos visuales del teatro de Liddell, igual de importantes que el texto, y por otro lado constituye un intento de archivar en un soporte “duro” la efímera vida de los espectáculos teatrales de esta artista que tiene todo el potencial para pasar a la historia del teatro como una importante innovadora no solamente de la escena española, sino más genéricamente de la occidental, tal como fue el caso de Sarah Kane, con cuya obra las creaciones de Liddell guardan cierta similitud (hablando del nivel textual, ya que Kane era sobre todo dramaturga)¹³.

Ya hoy en día Liddell es reconocida a nivel europeo, e incluso mundial, como una creadora de primera fila: estrena en Aviñón, da funciones en varios continentes, recibe los premios más prestigiosos (por ejemplo, el León de Plata en la 42 Bial de Venecia), concede entrevistas para los periódicos más leídos de España y de Francia. A pesar de la creciente popularidad de la artista, no existen muchos artículos profesionales que estudien su teatro detenidamente, con el esmero y atención que le corresponde. Entre lxs investigadorxs que se han adentrado en el tema vale la pena mencionar a Óscar Cornago, Susanne Hartwig, Marco Canale, Pablo Caruana, Francisco Gutiérrez Carbajo, Javier Manzano Franco, Jesús Eguía Armenteros, Luisa García-Manso, Pedro Villora, Julio Checa Puerta y Remedios Perni Llorente, todos ellxs citados o

¹² La artista ha dedicado a Castellucci múltiples fotos colgadas en su blog en primavera y verano del 2013. [@]: <http://solamentefotoss.blogspot.com/>

¹³ Una interesante paradoja es que, según me ha confesado Gumersindo Puche en una conversación que mantuve con él en vivo, Angélica no está familiarizada con la obra de esta artista.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

mencionadxs en las páginas que vienen por delante. También hasta la fecha se han publicado dos artículos de mi autoría (Topolska 2011 y 2013).

Una de las razones por las que lxs estudiosxs del teatro no exploran el trabajo de Liddell con la frecuencia que se podía esperar puede residir en que no quieran competir con la misma autora. Liddell ha recurrido en múltiples ocasiones al ensayo o al artículo para elucidar sus ideas sobre el arte y la sociedad (como ejemplo mencionemos aquí “*Abraham y el sacrificio dramático*” del 2011 o “*El mono que aprieta los testículos de Pasolini*” del año 2003), creyendo que

Lo didáctico, la explicación de la obra se convierte en algo más importante que la obra misma, es como si los resultados fracasaran, la obra no alcanza la supremacía estética necesaria, la obra se frustra entre el desfase de lo deseado y lo obtenido, fracasan las formas de representación, la explicación es más seductora que la obra que explica, tal vez las verdaderas obras contemporáneas son los discursos... (Liddell 2002: 134).

Investigando su teatro unx se puede sentir como un/a impostor/a, asumiendo el rol que la artista ya ha reservado para sí misma.

Aún así, para llegar a la más plena comprensión del valor del teatro de Liddell es útil y tal vez necesario sistematizar y profundizar en algunos aspectos que la autora obvia. Un trabajo de sistematización lo ha llevado a cabo Ana Vidal Egea (2010), que con su tesis doctoral “El teatro de Angélica Liddell 1988-2009”, ofrece un repaso por el conjunto de la obra de la artista desde los comienzos hasta el año 2009. Vidal dedica extensos fragmentos de su disertación a situar a Liddell en el panorama teatral europeo y posicionarla tanto respecto a otras creadoras-mujeres, como a famosxs creadorxs de la talla de Artaud o Kantor, por lo que he prescindido aquí de esbozar este contexto. También Julio Checa Puerta (2011) lleva a cabo una tarea similar, tomando en cuenta el contexto español. Sin embargo, buscando las referencias teatrales de Liddell, hay que tomar en cuenta las palabras de Óscar Cornago, quien apunta:

Con respecto a sus afiliaciones teatrales, su obra ha descrito una personalísima trayectoria, al margen de las convenciones escénicas dominantes en el medio madrileño. Sus influencias y ascendientes artísticos hay que buscarlos en un amplio abanico de referencias extraídas del mundo de la literatura y el cine, y en cuanto al trabajo propiamente escénico, de la plástica y la música, a menudo del carácter barroco (2005b: 126).

Generalmente mi objetivo era evitar repetir las conclusiones de otrxs autorxs, concentrándome en los aspectos del teatro de Liddell bien no analizados en absoluto,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

bien analizados o señalados de una forma parcial. Como hasta ahora no se ha publicado un extenso estudio sobre la creación escénica de Liddell enfocado particularmente a lo que constituye el núcleo de la mayoría de los espectáculos –la violencia, directa o indirectamente nutrida por la sexualidad– con esta tesis pretendo rellenar dicho hueco. Además, dado que la autora no se cansa de subrayar que escribe sobre la vida real, he hecho hincapié en contrastar las afirmaciones que hace desde la escena con la información procedente de las ciencias sociales y naturales. Como ha confesado Gumersindo Puche en una entrevista realizada dentro del marco del Festival Dialog en Wrocław en octubre de 2013, que tuve el placer de traducir, la misma autora suele recurrir a una amplia investigación antes de escribir una obra. Así, por ejemplo, componiendo *El Tríptico de la Aflicción*, Liddell y Puche recogieron una gran cantidad de información científica concerniente a la violencia sexual y abuso de los menores. Yo simplemente sigo el patrón marcado por ellxs. Por muy imperfecto que sea, el método científico es el mejor método que disponemos para comprobar la veracidad de las aseveraciones, y recurrir a él con más frecuencia, sin duda nos ayudaría a aclarar muchas confusiones en el área de los estudios literarios y culturales. En el presente trabajo intento compaginar mi formación de investigadora teatral y literaria con los fascinantes datos procedentes de otras disciplinas, que permiten ver el arte de Liddell desde ángulos menos comunes y, espero, muy interesantes.

Antes de que empecemos a buscar el vínculo que se establece en la obra de Liddell entre los conceptos “violencia” y “sexualidad”, cabe señalar las acepciones de la “violencia” a las cuales me refiero. Uso este término de acuerdo con el marco propuesto por la Organización Mundial de Salud:

The intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment or deprivation. [...]The inclusion of the word “power”, in addition to the phrase “use of physical force”, broadens the nature of a violent act and expands the conventional understanding of violence to include those acts that result from a power relationship, including threats and intimidation. The “use of power” also serves to include neglect or acts of omission, in addition to the more obvious violent acts of commission. Thus, “the use of physical force or power” should be understood to include neglect and all types of physical, sexual and psychological abuse, as well as suicide and other self-abusive acts (WHO 2002: 5).

Esta amplia definición comprende tanto la violencia que no guarda un vínculo directo con la sexualidad, como la violencia sexual y de género en todas las formas que

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

aparecen en las obras que vamos a analizar: violaciones, abuso sexual de menores, violencia estructural, abuso psicológico en pareja, autolesión como consecuencia de ella o asesinatos por motivos sexuales.

Sin duda una aportación que se puede hacer desde el ámbito de los estudios literarios a la construcción de un mundo más igualitario y a la disminución de la violencia de género es atentar contra el machismo desde el mismo lenguaje, buscando formas alternativas a la gramatical y conceptual igualación del ser humano con el individuo masculino. Desde luego, me parece chocante no sólo el uso, sino que casi diría el abuso de las formas masculinas en los análisis del teatro de Liddell, escrito y expuesto desde la posición femenina por excelencia.¹⁴ Intentando luchar contra este empeño de anexar y borrar lo femenino, rompo con la normativa gramatical y estilística mediante el uso de la “x” o el doble artículo, lo cual posiblemente dé cierta impresión de torpeza o resulte incómodo. No obstante, desde mi punto de vista el potencial provecho de tales medidas a la larga compensa ciertos inconvenientes a corto plazo.

Sin más preliminares, invito a familiarizarse con mi interpretación de la fascinante obra de Angélica Liddell.

¹⁴ Uno de los ejemplos más destacados sería la frase que encabeza el artículo de Eguía Armenteros (2008:338), que se refiere a la autora como a “el creador más premiado y entrevistado del año de España”, dando la impresión de usar la forma masculina en función de reconocimiento de rango de la autora, sugiriendo implícitamente que una “creadora” no podría tener tanto peso.

CAPÍTULO I

Angélica Liddell y su teatro

I.1 Nota biográfica

Angélica Catalina González, alias Angélica Liddell, nació en 1966 en Figueras, Cataluña. Hija de un militar, pasó la infancia en varios cuarteles siguiendo a su padre que, como es común en el ejército, recibía con frecuencia órdenes de traslado. La niña se vio obligada a cambiar repetidamente de escuela, siendo una constante el régimen religioso de éstas, propio de la época franquista. La recurrencia a los motivos de índole cristiana en las obras de la autora es el legado de este tipo de educación. La autora comenta al respecto: “Sí, es posible que trabaje con términos cristianos porque leí mucho la Biblia, que es un libro muy hermoso. Como la Ilíada. Dos libros maravillosos que intento imitar continuamente” (Perales 2011)¹⁵.

La artista no guarda muchos recuerdos positivos de su infancia. Dice que los mejores momentos de su vida los pasó en Extremadura, junto a sus abuelxs campesinxs, personas muy simples. La vida cerca de la naturaleza, marcada por los ritmos del cultivo, la cosecha, el cuidado de los animales e incluso su matanza, tenía para la pequeña Angélica una claridad y transparencia difíciles de encontrar en la ciudad (Vallejo 2009).¹⁶ Fuera del campo no encontraba seguridad ni coherencia. En una entrevista Liddell confiesa:

Mi padre es militar y hemos hecho todo el itinerario: nací en Girona, nos fuimos a Valencia, a Burgos, a Madrid... (...). Crecer así es fatal. Vivía en campamentos militares y, en cuanto me establecía, me iba. Era algo delirante. No veía más que gente con uniforme y pistolas. Ese ambiente cuartelario, duro, más o menos violento... ¡vaya sitio para una niña! (Ruiz-Gálvez 2007).¹⁷

¹⁵[@]: http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/29186/Angelica_Liddell-Funciono_por_oposicion_es_mi_motorcito

¹⁶[@]: http://www.elpais.com/articulo/portada/revueltas/Angelica/Liddell/elpepuculbab/20091017elpbabpor_27/Tes

¹⁷[@]: http://www.elpais.com/articulo/ultima/teatro/impide/pegarme/tiro/elpepiult/20071227elpepiult_2/Tes

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

A raíz de la falta de estabilidad y el ambiente poco usual del que estaba rodeada (lleno de armas y con personas dispuestas a usarlas en cualquier momento), la niña desarrolló varios problemas psicosomáticos, entre ellos una úlcera de estómago a los 13 años. El aislamiento provocado por vivir en el cuartel, rodeada casi exclusivamente de personas adultas, le hizo encerrarse en el mundo de la imaginación. En una entrevista con Javier Vallejo recuerda los juegos singulares a los que se dedicaba:

Hice una colección de piedras con las que hablaba: les ponía nombres y las consideraba mis amigas. Una vez enterré un conejo muerto, porque quería saber lo que ocurriría después, y descubrí que se lo comieron los gusanos. En otra ocasión, vi que una imagen de la virgen lanzaba haces de luz sobre mí. Y pronto empecé a echarme novios de ficción, entre ellos Epi, Mazinger Z, Orzowei, Sandokán... y un capitán del cuartel de mi padre: le escribí que me quería casar con él (Vallejo 2002).¹⁸

Cuanto más se adentraba en el mundo de las maravillas producidas por su imaginación infantil, tanto más crecía su convicción de que quería convertirse en una artista. En la entrevista con Jesús Ruiz Mantilla revela que su pasión por la escritura empezó a mostrarse muy pronto:

Desde muy pequeña escribía diarios. Mi relación con la palabra es muy temprana. Leía muchísimo, incluso libros para adultos, desde el *Reader's Digest* hasta lo que encontrara. Era compulsivo. Yo procedo de una familia no muy culta y mi manera de rebelarme contra eso era leer (Ruiz Mantilla 2010).¹⁹

Los padres apoyaron a Angélica en la elección de su futura carrera y terminado el Instituto, la chica pudo ingresar en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Sin embargo, la formación que estaba obteniendo no le parecía satisfactoria y decidió abandonar los estudios dramáticos en el último curso. Para completar su educación, cursó también psicología, pero ya desde la perspectiva de la persona madura describe este período como “tiempo perdido” (Vallejo 2009).²⁰ En vez de desarrollar al individuo, el sistema educativo está orientado a homogeneizar las conductas, y Angélica, con su fuerte personalidad, necesariamente estaba y sigue estando en conflicto con las instituciones que intentan regularizar o normativizar a las personas que

¹⁸[@]: <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell/westasphixia/prensa/prensa1.htm>

¹⁹[@]: http://www.elpais.com/articulo/portada/normal/estar/mundo/teatro/detestarlo/elpepusoceps/20101107elpepspor_7/Tes

²⁰[@]: http://www.elpais.com/articulo/portada/revueltas/Angelica/Liddell/elpepuculbab/20091017elpbabpor_27/Tes

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

conforman la sociedad. Además, lxs compañerxs de la carrera le inspiraban desprecio: “Estaba rodeada de pijos sin escrúpulos, mantenidos por sus padres, que sólo pensaban en triunfar y se agarraban como garrapatas a los hombros de quienes les interesaban” (Montero 2008).²¹

Dejando de lado las pruebas juveniles, la primera obra significativa que escribió Liddell se remonta al año 1988. Su título es *Greta quiere suicidarse*. Ganadora del *Premio Ciudad de Alcorcón*, ahora le parece a la autora una obra pésima (Vallejo 2002). Independientemente de su valor artístico, fue un presagio muy claro de la dirección que iba a tomar toda la creación de Liddell: temas muy pesados, oscuros, trágicos.

No son temas especialmente populares en la cultura occidental (cada vez más universal) de finales del siglo XX, principios del XXI. Como advierte el psiquiatra Enrique Rojas en su libro *El Hombre Light* (1992), nuestra sociedad está construida mayoritariamente por hedonistas que buscan diversión fácil y rápida con la cual tapar el vacío succionador que sienten dentro, provocado por la falta de valores e intereses profundos. Rojas afirma:

Un individuo así se parece mucho a los denominados productos light de nuestros días: comidas sin calorías y sin grasas, cerveza sin alcohol, azúcar sin glucosa, tabaco sin nicotina, Coca-Cola sin cafeína y sin azúcar, mantequilla sin grasa... y un hombre sin sustancia, sin contenido, entregado al dinero, al poder, al éxito y al gozo ilimitado y sin restricciones (Rojas 1998: 13).

Angélica no es *light*. Angélica es *heavy* hasta el punto de hacerse insoportable, tanto por la elección de temas, como por sus escenificaciones macabras y el lenguaje transgresor a lo Thomas Bernhard (sin embargo, la escritura de Liddell carece de la ironía y el cínico humor del escritor holandés, que hace que sus sombrías reflexiones sean más llevaderas)²². Y seguramente por esta razón tuvo que esperar más de diez años para ser reconocida por un público más amplio.

Estos diez años estuvieron repletos de dificultades y de miseria. Liddell y Puche, su compañero tanto en la vida privada (hasta 2008) como en la profesional, actuaban en la calle pasando la gorra. Para calentarse, se colaban en el Museo del Prado. A falta de un empleo mejor, dedicaron un par de años de su vida a dar espectáculos (también

²¹[@]: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/partir-de-ahora>

²² Un estudio más extenso de las características que comparten Bernhard y Liddell lo encontramos en la tesis de Ana Vidal Egea (2010: 50-51, 99, 159-173).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

ligeramente macabros) en un parque de atracciones. El mejor testimonio de estos años es la obra *Mi relación con la comida*.

He vivido tanto tiempo matando las cucarachas...
Aparecían a la hora del desayuno,
a la hora de la comida,
a la hora de la cena.
Me tenía que quitar el zapato y perseguirlas por las paredes húmedas.
En mi casa las paredes siempre estaban húmedas.
No entraba ni un solo rayo de sol para secarlas.
Era un primero interior.
Hacía muchísimo frío y la pintura se descascarillaba sin parar.
Y la estufa de butano no funcionaba bien.
Oía siempre a gas.
Nos picaba la garganta.
Era necesario apagarla cada poco.
No podíamos enchufar un aparato eléctrico.
La electricidad era demasiado cara.
Así que los inviernos eran duros.
No podíamos pagar un sitio mejor.
No fue una experiencia pasajera.
No.
En absoluto.
Duró siete años (*Rel*²³: 11-12).

Las cosas han cambiado drásticamente. Hoy en día la artista goza de mucho renombre tanto dentro de España como fuera del país. Sus espectáculos llegan a Portugal, Francia, Colombia, México, República Checa, Alemania, Estados Unidos, Polonia. Mucha popularidad, muchos viajes, muchas habitaciones de hotel solitarias, en las cuales la artista documenta su abandono, ahora voluntario, con la cámara, como vemos en el ejemplo abajo:

²³ La explicación de las abreviaturas se encuentra en el apartado precedente a la bibliografía.



La foto de la artista colgada en su blog el día 7.11.2011. La habitación de un hotel en Seattle.²⁴

I.2 El pseudónimo

La elección del pseudónimo artístico en el caso de Angélica Liddell fue profundamente premeditada. Es un epónimo de la pequeña Alice Liddell, una de las musas infantiles de Lewis Carroll, el autor del clásico *Alicia en el País de las Maravillas*. Entre lxs teóricxs de la literatura corre el rumor de que las relaciones del famoso escritor con sus pequeñas favoritas no eran tan inocentes como nos gustaría imaginar. Algunxs le acusan abiertamente de pedofilia²⁵; sin embargo, no se han encontrado pruebas definitivas que corroboren esta sospecha. Charles Lutwidge Dodgson (el verdadero nombre de Carroll) era aficionado a la fotografía infantil y ciertamente la sensualidad que irradian algunos de sus retratos hoy en día puede resultar desconcertante a una persona concienciada del abuso sexual a menores.

²⁴ [@]: <http://solamentefotos.blogspot.com/>

²⁵ Morton N. Cohen, el autor de *Lewis Carroll: a Biography*, afirma: “We cannot know to what extent sexual urges lay behind Charles's preference for drawing and photographing children in the nude. He contended that the preference was entirely aesthetic. But given his emotional attachment to children as well as his aesthetic appreciation of their forms, his assertion that his interest was strictly artistic is naïve. He probably felt more than he dared acknowledge, even to himself” (1995:228).



Una foto de Alice Liddell sacada por Carroll alrededor de 1860. Fuente: Cohen 1995: 241.

Sea cual fuere la verdad, Angélica Liddell decidió optar por la versión menos optimista. En un artículo explica:

Cogí mi apellido de las hermanas Liddell, inspiradoras del cuento *Alicia en el país de las maravillas*. Siempre tuve envidia de las niñas Liddell porque un pederasta les había escrito un cuento para ellas, fueron amadas por Lewis Carroll y les escribió un cuento como un acto de amor. A las estrellas les escriben cuentos (Celso 2007: 43).

Por un lado asumiendo el apellido de las amigas de Carroll, Liddell parece compensarse por la falta de amor que padeció durante la infancia. Sin embargo, recordemos también que la creadora percibe al ser humano como un repulsivo producto de la evolución, del cual no se puede esperar nada bueno ni bello. Su apodo resalta el grado de corrupción del que nuestra especie es capaz: la artista lleva el apellido de la(s) supuesta(s) víctima(s) de abuso sexual como una insignia en su pecho. Causa especial indignación el hecho de que el supuesto violador es un escritor, o sea, una persona que se dedica al lenguaje, a la civilización frente a la barbarie. El que incluso una persona culta, un icono de la cultura sea capaz de cometer abusos tan repugnantes parece una

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

prueba desoladora de que la humanidad no es capaz de elevarse por encima de su primordial condición de bestia.

Angélica expresa esta convicción en muchos fragmentos de su obra, por ejemplo en la estrenada en 2003 *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, donde se dirige²⁶ al otro personaje, un hombre apuesto exento de moralidad y compasión, con estas palabras: “Usted mismo, señor Puta, se dedica a la belleza gracias al lenguaje/ se dedica a la justicia gracias al lenguaje/ se dedica a la riqueza gracias al lenguaje (...)” (*Peces*: 16). La civilización no nos quita la capacidad de ser malvados; más bien proporciona herramientas para disimular, ocultar la perversión y la bajeza.

Al principio de su carrera profesional Liddell firmaba sus obras con un segundo apellido, “Zoo”. Era un homenaje a Peter Greenaway, el director de la película *ZOO: A Zed & Two Noughts* (1985), la cual narra la historia de dos hermanos zoólogos obsesionados por las imágenes de descomposición. Lo están hasta tal punto que, en su afán por terminar una película que están grabando sobre la putrefacción, se sacrifican a sí mismos frente a la cámara. La película es profundamente inquietante y morbosa, siendo al mismo tiempo excepcionalmente lírica y bella. Aunque los seres humanos solemos asociar la belleza con la bondad (Etcoff 1999: 43; 255)²⁷, Liddell y Greenaway (además de muchas situaciones de la vida real) nos demuestran que esta concepción es una falacia.

Según uno de los pensadores predilectos de Liddell, E.M. Cioran²⁸, “En el Zoo, todos los animales se comportan decentemente salvo los monos. Se nota que el hombre no anda muy lejos” (Cioran 1979: 92). Esa opinión seguramente la compartiría Franz Kafka. Con su famoso *Informe para una academia* centra nuestra atención en la intrínseca corrupción de la sociedad. El narrador-mono experimenta una “evolución” forzada, que consiste en adquirir varios vicios humanos de los cuales incluso los monjes carecen. Acabando su monólogo, el hombre-mono resume:

²⁶A Liddell le interesa borrar la frontera entre el personaje y la artista. En el caso particular de *Y los peces...* hay dos personajes femeninos, Angélica y la Puta, que son esencialmente el mismo personaje: las dos encarnadas por Angélica, se van alterando a lo largo de la función sin ningún cambio visual que permita diferenciarlas (por ejemplo, de vestimenta). Se produce una fusión explícita en el texto: “Y Angélica,/ espasmódica Angélica,/ una puta hablando con el señor Puta,/ con bandera,/ con babosas cosidas a lo pies,/ no puedo caminar fácilmente” (*Peces*: 12).

²⁷“The idea that carnal beauty is visible evidence of spiritual beauty can be traced back at least as far as Plato, who believed that mortal beauty is a reflection of ideal beauty. Sappho wrote that “what is beautiful is good”. These ideas flourished again among the Renaissance humanists” (Etcoff 1998: 43).

²⁸ La artista cita el *Breviario de la podredumbre* en la advocación al *Tríptico de la Aflicción*.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Si de un vistazo examino mi evolución y lo que fue su objetivo hasta ahora, ni me arrepiento de ella, ni me doy por satisfecho. Con las manos en los bolsillos del pantalón, con la botella de vino sobre la mesa, recostado o sentado a medias en la mecedora, miro por la ventana. Si llegan visitas, las recibo correctamente. Mi empresario está sentado en la antecámara: si toco el timbre, se presenta y escucha lo que tengo que decirle. Por las noches casi siempre hay función y obtengo éxitos ya apenas superables. Y si al salir de los banquetes, de las sociedades científicas o de las agradables reuniones entre amigos, llego a casa a altas horas de la noche, allí me espera una pequeña y semiamestrada chimpancé, con quien, a la manera simiesca, lo paso muy bien. De día no quiero verla pues tiene en la mirada esa demencia del animal alterado por el adiestramiento; eso únicamente yo lo percibo, y no puedo soportarlo (Kafka 2000: 282).

Angélica tampoco soporta lxs monxs *homo sapiens*, aunque es consciente que ella también pertenece a esta especie. Lo afirma con sus apellidos artísticos, que crean un oxímoron con su nombre, remitiéndonos a las nociones de corrupción, animalismo y crueldad, todas muy explotadas en su obra.

I.3 La compañía y su credo

Angélica conoció a Gumersindo Puche en la RESAD y en 1993 decidieron formar una compañía teatral. La bautizaron *Atra Bilis*, la bilis negra. Este término fue empleado por los antiguos griegos y posteriormente por los romanos, entre ellos Hipócrates (~ 460-370 a.C.)²⁹ y Galen (~ 129-216 d.C.), para denominar uno de los cuatro humores que regían los procesos del cuerpo humano. Los antiguos médicos dividían las secreciones orgánicas en sangre, asociada con el aire, flema que tenía su correspondencia en el agua, bilis negra relacionada con la tierra y bilis amarilla cuyo elemento correspondiente era el fuego (en el gráfico de abajo se pueden apreciar estas correspondencias). El equilibrio entre los cuatro elementos garantizaba la salud tanto física como mental. Al contrario, el exceso de cualquiera de las cuatro sustancias ocasionaba algún tipo de malestar. Los niveles aumentados de bilis negra, relacionada con la tierra, el otoño y la edad avanzada, causaban abatimiento, tristeza, postración y melancolía, palabra ésta última que se construye etimológicamente a partir de la noción del color negro (en griego μέλας: *melas, melanos*) y el concepto de la bilis (χολή: *khole*) (Roberts y Pastor 1996: 107).

²⁹Información de la página oficial de The Science Museum, London, [@]: <http://www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife/themes/traditions/~link.aspx?id=8259FD9AC1B3483E8F7E4D38C58D40CA&z=z>



Los cuatro humores y sus cualidades correspondientes. Fuente: Wellcome Library, London.³⁰

Aunque a lo largo de los siglos las palabras se desgastan y desaparecen del habla, el sentimiento de profunda tristeza no deja de acompañar al ser humano, y es posible que en nuestra época “la melancolía”, rebautizada ahora como depresión, florezca como nunca.³¹ En su artículo titulado “Bilis negra” Manuel Rodríguez Rivero habla del enorme provecho económico que obtienen las empresas farmacéuticas gracias a la patologización y farmacologización de la melancolía:

Treinta millones de estadounidenses a los que se les ha diagnosticado depresión en cualquiera de sus grados se gastan cada año más 10.000 millones de dólares en antidepresivos y ansiolíticos. La antigua bilis negra de los clásicos, la acedia medieval, la abstracta Melancolía a la que Durero puso rostro y decorado en inolvidable grabado, el *spleen* de caballeros y damas posrománticos, se ha transformado ahora en depresión, auténtico *Weltschmerz* –mal del mundo– de una época en la que nadie quiere sentirse responsable de nada, en la que el dolor no se tolera (aunque se inflige a otros) y el deseo y la pasión pueden ser interpretados como síntoma de insania (Rodríguez 2010)³².

³⁰[@]: <http://images.wellcome.ac.uk/>

³¹ “Según la Organización Mundial de la Salud (OMS), la depresión afecta en el mundo a unos 121 millones de personas, de los que menos del 25% tienen acceso a tratamientos efectivos y advierte que una de cada cinco personas llegará a desarrollar un cuadro depresivo en su vida, aumentando este número si concurren otros factores como enfermedades médicas o situaciones de estrés. Además, es previsible que en el año 2020, la depresión pase a convertirse en la segunda causa más común de discapacidad, después de las enfermedades cardiovasculares”. En: Ministerio de Sanidad y Consumo, *Guía de Práctica Clínica sobre el Manejo de la Depresión Mayor en el Adulto* (2008: 21).

³² [@]: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Bilis/negra/elpepicul/20100303elpepicul_5/Tes . El autor propone como alternativa a los fármacos las terapias de la palabra (por ejemplo, el psicoanálisis), y la aceptación del sufrimiento como una parte intrínseca de la vida humana, tal como lo hace Liddell.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Para Liddell el mejor ansiolítico es el teatro. Es allí donde transforma creativamente todo el sufrimiento que le provoca vivir entre la gente despiadada, insensible, conformista y cobarde. Contra su frialdad y pasividad, ella se muestra apasionada, luchadora, furiosa. La creadora se siente gravemente afligida por la cantidad de sufrimiento que hay en el mundo y grita contra él desde el escenario en cada una de sus obras. Lxs participantes del VII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, organizado en el año 2003 en Cádiz, tuvieron la oportunidad de escuchar una especie de *Credo* expuesto por Liddell en aquella ocasión, el cual reza:

La Pasión nutre al mono. Es el mono que aprieta nuestros genitales. La pasión estalló en el estómago del mono de Pasolini. El mono que apretaba los genitales de Pasolini llegó al punto máximo de fuerza justo cuando Pasolini concibió Saló. Cuanto más dolor hay sobre la tierra, cuanto más decepcionados nos sentimos, más aprieta el mono. Nuestros dientes rechinan en la medida en que se tensan los tendones de la mano del animal. Las venas de sus dedos están cargadas con la nitroglicerina del resentimiento y del asco. El mono siente asco por todos nosotros. El mono siente asco por la sociedad. El mono es el origen del dolor humano. El mono tiene que enfrentarse a su propia evolución degenerada, es decir, a los hombres. Soporta las celdas más pestíferas que un ser vivo puede soportar, circos, zoológicos y laboratorios como en una parodia bizarra y cruel de lo que un hombre es capaz de hacer contra otro hombre. La fuerza del mono proviene de su sufrimiento. El mono insiste en el sufrimiento para intentar comprender el disparate de su metamorfosis. Mi punto de vista incluye al mono enfermo que aprieta mis genitales. Mi punto de vista incluye a Pasolini. Mi punto de vista, como el del mono, es totalmente antisocial, pasional. [...] Contra una sociedad ruin que aspira a cualquier tipo de poder, que consume poder compulsivamente, me declaro apasionada. Mi obra, que es una acción más de mi vida, sobrevive apasionada. He nacido demasiado. El cuerpo enfermo se hace verbo. Mi obra acaba siendo una oveja rabiosa y epiléptica, inevitablemente oveja de la manada, pero al menos oveja rabiosa (Liddell 2003: 104-105).

El resultado de la mezcla entre la rabia y la pasión es una poética directa y muchas veces cruel, que puede resultar insoportable a las naturalezas más idealistas. A estxs

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

espectadorxs Liddell les ofrece la misma réplica que Sarah Kane³³: “[E]l escándalo no está en el escenario, está fuera de él” (*El Periódico* 2010)³⁴.

I.4 El itinerario escénico

La creadora sigue activa en la escena, por lo cual en este momento un intento de sistematizar su obra y dividirla en etapas corre el riesgo de resultar erróneo por precipitado. Sin embargo, me atrevo a esbozar ahora tres líneas divisorias en su trabajo como dramaturga, ligeramente diferentes a las que propone Vidal Egea (2010). Mi división también difiere de la que ofrece Eguía Armenteros (2007), quien agrupa la obra de Liddell en una etapa lírica (1993-2002) y otra épica (2003- 2007).

I.4.1 Primera etapa: los duros comienzos (1988-2000)

Como habíamos mencionado, se puede considerar que la primera obra teatral de Angélica Liddell Zoo fue *Greta quiere suicidarse*, la cual nunca llegó a publicarse ni estrenarse. A pesar de haber sido galardonada por este texto con un premio, la autora expresa una opinión despectiva acerca de su primera creación: “Era malísima, pero todavía hoy sigo hablando del suicidio, quizá porque no me atrevo a quitarme la vida” (Vallejo 2009). Sin embargo, el pequeño éxito la anima a escribir en 1990 *La condesa y la importancia de las matemáticas*, la cual termina guardada en un cajón. La primera obra que llega a estrenarse, en 1993 en la sala Ensayo 100 en Madrid, es *El jardín de las mandrágoras*. Liddell se vuelve a mostrar muy autocrítica con su producción: “Mi primera obra, *El jardín de las mandrágoras* (1993), era muy mala. Esteticista, influenciada por Mishima, el amor y la muerte. Antes buscaba la pureza y ahora busco la impureza” (Montero 2008).

³³ Después del estreno de *Blasted*, la prensa atacaba a Kane por ser nihilista y gratuitamente visceral. La autora defendía su actitud con comentarios como el siguiente: “For me, the play was about a crisis of living. How do we continue to live when life becomes so painful, so unbearable? *Blasted* really is a hopeful play because the characters do continue to scrape a life out of the ruins. There’s a famous photograph of a woman in Bosnia hanging by her neck from a tree. That’s lack of hope. That’s shocking. My play is only a shadowy representation of a reality that’s far harder to stomach. It’s easier to get upset about that representation than about the reality because it’s easier to do something about a play – ban it, censor it, take away the theatres subsidy. But what can you do about that woman in the woods? Take away her funding?” (Sierz 2001: 106).

³⁴ @]: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20100710/angelica-liddell-trabajo-para-que-gente-vaya-del-teatro/print-379169.shtml> . La autora repite esta constatación en otras entrevistas, afirmando: “yo no pretendo escandalizar, el escándalo está en la realidad. El escándalo es que haya niños con un fusil en los brazos” (Cornago 2005:320).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

La búsqueda de la pureza, de la redención por medio del amor seguramente es visible en *Dolorosa* (1994), protagonizada por una prostituta-Cristo, un concepto que en sí mismo puede resultar indigerible para muchxs. La obra abre con el siguiente monólogo:

Me hice puta para no dormir sola. Mi angustia les cuesta muy cara a los hombres. Pagan porque saben que les amo con locura y que estaría dispuesta a morir por cada uno de ellos. Saben que siempre estoy a punto de matarme. Llaman al día siguiente para asegurarse de que lo he hecho, pero al escuchar mi voz pagan otra noche más por la moribunda. Les digo: te quiero. Te quiero. [...] Me regalan cuchillos, tijeras, espadas, cordones de seda, vidrios rotos, serpientes. La ofrenda ya me llega a las rodillas. Es imposible entrar en mi alcoba sin herirse con algún filo o algún veneno. Aún así no dejan de entrar. [...] Yo soy la salvación. Les digo: te quiero. Te quiero (*Dol: 1*).³⁵

Los cuatro años que siguieron a este estreno fueron un período bastante difícil para la artista, y como afirma en las entrevistas más recientes, no tenía ganas de hacer nada. No es del todo cierto: durante ese período la “suicida sin suicidio” (Perales 2011)³⁶, como se autodenomina la artista, compuso textos como *El amor que no se atreve a decir su nombre*, *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas*, y *Suicidio de amor por un difunto desconocido*. Las dos últimas piezas fueron escenificadas a principios del siglo XXI.

En 1996 en la sala Ensayo 100 apareció *La Cuarta Rosa*, una obra de Angélica dirigida esta vez por Fernando Incera. La creadora finalmente recogió fuerzas y reapareció frente al público después de cuatro años de pausa, en 1998, con *Frankenstein*, un diálogo con la novela de Mary Shelley. En esta función Liddell trabajaba con títeres porque, como repitió en varias ocasiones, los actores en su gran mayoría le resultan irritantes.

En 1999, dentro del marco del *V Ciclo SGAE* (Sociedad General de Autores y Editores) de *Lecturas Dramatizadas* se presentó *Suicidio de amor por un difunto desconocido*, dirigida por Ernesto Caballero. Angélica vuelve como directora de su propio texto en 2000. Junto con Puche actúa en el espectáculo *La falsa suicida*. La dedicación que abre la obra nos da algunas pistas sobre su contenido:

³⁵[@]: http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/174/Angelica%20Liddell-Dolorosa.pdf

³⁶[@]: http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/29186/Angelica_Liddell-Funcion_por_oposicion_es_mi_motorcito

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Dedicado a:

LAS CHICAS PORNO (Chicas de revista de segunda mano. Quién sabe si alguna se llamaba Ofelia, alguna extranjera, alguna chica porno de Dinamarca)

Y A LOS CHICOS PORNO (¿Cuántos Horacios se habrán colado?).

Y A LOS SUPERVIVIENTES (que algún día también morirán y ya no podremos dedicarles nada)

Y A NADIE MÁS

(Liddell 1998).³⁷



Un fotograma de la *La falsa suicida*, que da testimonio de la temprana afición de Liddell por las escenificaciones y temas macabros. Fuente: Parnaseo.³⁸

I.4.2 Segunda etapa: empiezan los años gordos (2001-2007)

Este período abarca las obras expuestas en la página www.angelicaliddell.com, con la excepción de *La falsa suicida*, la cual, como hemos mencionado, pertenece a la etapa anterior. Después de 7 años de trabajar desde el anonimato, sin reconocimiento por parte de un público más amplio, a principios del siglo XXI la compañía *Atra Bilis* gana cada vez más simpatizantes. Angélica empieza a trabajar de una forma más sistematizada y organiza sus dramas en trípticos.

El tríptico que vamos a analizar detalladamente más adelante lleva el título de *Tríptico de la Aflicción*. La primera función que forma parte de este conjunto es *El matrimonio Palavrakis*, estrenada en la Sala Pradillo en Madrid en febrero de 2001. A

³⁷[@]: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/lafalsa/portada.htm>

³⁸[@]: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/lafalsa/imagenes/imagen1.htm>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

continuación vienen *Once Upon a Time in West Asphixia*, acogida también por la Pradillo en septiembre de 2002 y *Hysterica Passio*, estrenada en el mismo lugar en febrero de 2003. A estas alturas vale la pena mencionar que uno de los fundadores de la Sala Pradillo, Carlos Marquerie, ha colaborado con *Atra Bilis* en múltiples montajes como iluminador.

El *Tríptico de la Aflicción* concentraba la atención del espectador en la perversión humana como consecuencia de su primordial animalidad. Los crímenes sexuales son el lógico fruto de los instintos que muchas veces no somos capaces de controlar, porque, como alegan Darwin, Freud o Steven Pinker, el individuo desempeña el mero papel de una tuerca en la gran máquina biológica cuyo último fin es la preservación de la especie.

Después de llevar a escena *Hysterica Passio*, Liddell presenta un trabajo solitario, *Lesiones incompatibles con la vida*, el cual más adelante, junto con *Broken Blossoms* y *Confesión número tres o Yo no soy bonita*, formará otro tríptico recogido bajo el título *Desobediencias*. El estreno de *Lesiones* es acogido por La Casa Encendida en enero de 2003 y constituye un manifiesto antiprocreativo y antisocial de Liddell:

Mi cuerpo es mi protesta.
Mi cuerpo renuncia a la fertilidad.
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.
Quiero que mi cuerpo sea estéril como mi sufrimiento.
Mi cuerpo es mi protesta (*Les: 5*).³⁹

En julio del mismo año *Atra Bilis*, reforzada por el escultor Enrique Marty y el bailarín Florencio Campo, exhibió en el Teatro Pradillo un performance titulado *Y tu mejor sangría*.

El segundo acto de *Desobediencias* se realiza en el año 2004. En *Broken Blossoms* (2004) Liddell, siendo muy aficionada al cine, recupera una película muda del año 1919 dirigida por D.W. Griffith. La trama de este film se basa en la historia de una amistad prohibida entre Lucy, una niña abusada sexualmente y maltratada por su padre boxeador, y su vecino Cheng, un devoto budista. En la película la niña acaba asesinada por su bruto progenitor, y este, a su vez, pierde la vida a manos de Cheng, un personaje

³⁹[@]: <http://www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=127&Itemid=40>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

que vino a los Estados Unidos con el objetivo de sembrar la paz. La autora describió sus motivos para realizar este montaje con las siguientes palabras:

Una entrevista con una estudiante de periodismo, que estaba confeccionando una tesis sobre dramaturgia contemporánea, me hizo desconfiar acerca de las consecuencias de la Inteligencia y de la Importancia. Trabajé con un grupo de disminuidos psíquicos para relativizar esas consecuencias. A la testosterona la llaman pensamiento. Yo prefiero llamarla poder, para que me dé más asco. Esta acción es una manera de expresar una vez más el desprecio que siento por esa cosa llamada teatro. Es, por tanto, una forma más de autodestrucción (Liddell para la Casa Encendida 2004).⁴⁰

La confesión número tres o Yo no soy bonita, presentada en 2005 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, es un acto de protesta contra la cultura patriarcal, o según Liddell, “la cultura de pollas”⁴¹, que impone a la mujer modelos que asfixian su libertad, creatividad, inteligencia y dignidad, con el fin de convertirla en un fácilmente manipulable objeto sexual. La actriz evoca los recuerdos de su infancia para ilustrar el adoctrinamiento negativo al que las mujeres estamos sometidas desde los primeros años de nuestra vida. *Yo no soy bonita* será objeto de análisis posteriormente.

Paralelamente a las acciones, Liddell, hoy diríamos “indignada”, desarrolla una trilogía enraizada en la situación socio-política de la España moderna. Acerca de la primera función de este conjunto, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, presentada en 2003, la artista explica:

La obra forma parte del ciclo *Actos de resistencia contra la muerte* y es una batalla contra la muerte real, porque la muerte no existe en un acto de creación. [...] Es un discurso en defensa de los que mueren ante la indiferencia de la sociedad del bienestar que tiene una actitud malvada ante el sufrimiento ajeno. [...] Esta obra la escribí hace dos años, con Aznar en el poder, pero no creo que las cosas vayan a mejorar ahora. Soy pesimista, porque ser optimista en estos tiempos que corren es casi una frivolidad. Uno tiene que convivir con el ansia de transformar la sociedad y saber que eso es muy difícil (Molina 2004).⁴²

Y los peces salieron a combatir contra los hombres trata sobre todo del desinterés que muestran lxs españolxs (y otras naciones occidentales) frente a la

⁴⁰[@]: [http://www.lacasaencendida.es/LCE/lceCruce/0,0,73537_0_73531_9506\\$P1=16,00.html](http://www.lacasaencendida.es/LCE/lceCruce/0,0,73537_0_73531_9506$P1=16,00.html)

⁴¹Parafraseo a Liddell quien expresa el deseo de ser “una polla entre las pollas y no un coño entre las pollas”. Fuente: la grabación realizada por *Atra Bilis* en agosto del 2007 dentro del marco del festival CITEMOR.

⁴²[@]: http://www.elpais.com/articulo/andalucia/Angelica/Liddell/critica/obra/indiferencia/tragedia/Estrecho/elpiautand/20041202elpand_28/Tes

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

miseria, hambre, sufrimiento y muerte de la población africana (Luísa García Manso en un artículo del 2011, ofrece un análisis exhaustivo de este espectáculo). La siguió *Y como no se pudo: Blancanieves*, un retrato espeluznante de la situación de niñas y niños en los tiempos de guerra, en cuyos pormenores vamos a adentrarnos en capítulos posteriores. La trilogía cierra con *El año de Ricardo*, presentada en Los Manantiales de Valencia en 2005. Inspirada en *Ricardo III* de Shakespeare, la obra constituye un minucioso examen de las técnicas del poder. El personaje principal, Catesby, toma prestado su nombre de una figura histórica, William Catesby, uno de los más importantes consejeros del rey Ricardo III, que se vio obligado a luchar sin cesar por la conservación de la corona durante los dos cortos años de su reinado.

Animada por la buena recepción de los trípticos, *Atra Bilis* ofrece al público el espectáculo *Boxeo para células y planetas* (2006). En la crítica de Carlos Gil Zamora publicada online en el portal *Artezblai* leemos acerca de la función:

El subtítulo o la inspiración de este docudrama de ficción es “El miedo a la muerte como origen de la melancolía”, y nos coloca ante una experiencia en donde las contradicciones sobre la existencia, entre los dos polos filosóficos sobre la utilidad de la vida humana, o su trascendencia, a través de los documentos del personaje central Pascal Khan, al que otorga Liddell el peso de la prueba, es decir, la voz de la conciencia (Gil Zamora 2008)⁴³.

A continuación viene un gran éxito de la compañía, producido por el Centro Dramático Nacional, *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007). Como todos los espectáculos de Liddell, está lleno de gritos, violencia y crueldad. Liddell intenta revivir en la escena la brutalidad de nuestro día a día: según ella es más probable que conmueva al espectador la violencia poética, artificial, que la violencia real, la cual, a fuerza de repetición, hemos convertido en un tópico sin un contenido palpable. La creadora intenta quitar al/ la espectador/a su ingenua complacencia y hacerle ver su propia vileza, hacerle cómplice y culpable de las atrocidades que suceden en nuestro alrededor. En un artículo publicado en la revista *DDT* del Teatre Lliure leemos la siguiente explicación:

Mi objetivo es la destrucción de la prepotencia de todos aquellos que se consideran normales y decentes, situándoles frente a la indecencia, a la indecencia que cada uno oculta. El público accede a la representación teatral desde su orilla de la decencia, por esa razón al público no se le debe complacer jamás (Liddell 2008: 187).

⁴³[@]: <http://www.artezblai.com/artezblai/200804218113/boxeo-para-celulas-y-planetas-angelica-liddell.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

La creencia de que cada ser humano es capaz de lo peor lleva a Angélica a preguntar en medio de la función: “¿Algún hijo de puta que quiera matarme?” (*Perro*: 70). Suelta esta provocación blandiendo un hacha de filo tan rojo como la sangre arterial, rodeada por sombrías esculturas-humanoides de Enrique Marty (en la fotografía, abajo) y otrxs actores y actrices corriendo como perros.



Perro muerto en tintorería: los fuertes. Cortesía de Atra Bilis.

I.4.3 Tercera etapa: una persona en vez de un personaje (2008-presente)

En el año 2008 Angélica Liddell experimenta un profundo drama personal. Después de 15 años de relación se separa de Gumersindo Puche y vive una breve pero muy destructora relación con David Fernández, un violonchelista-performer andaluz. Estos datos pueden parecer sensacionalistas y más apropiados de la prensa rosa que de una tesis doctoral; sin embargo, son cruciales para entender el giro que da Angélica en su trabajo escénico. La artista, hundida en un mar de soledad y desesperación, sintiéndose abusada, engañada, humillada, vuelve a exhibir (y no tanto transformar) sus experiencias personales en monodramas. Una función fechada en el 2008 en que

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

aparece sola en escena se llama *Anfaegtelse*. El título hace referencia a un término danés empleado por Soren Kierkegaard para describir el estado de extremo pavor e impotencia frente a lo incomprensible, frente al absoluto. En esta función Angélica exterioriza el temor que le inspira la vida en sí, esta vida imposible de comprender y aceptar desde la perspectiva de un individuo abrumado por el sufrimiento, las dificultades y el desamor. En el espectáculo aparecen fragmentos de la correspondencia entre David y ella envueltos en la música de Bach, de quien lxs dos son grandes admiradorxs. Angélica dedica este espectáculo a su ex-amante “porque un disparo es para siempre” (*Anfaeg*: 29).

El año 2009 lo abre con otro monodrama confesional, presentado en el marco del CITEMOR, un festival organizado en Portugal. La obra se titula *Te haré invencible con mi derrota* y consiste en un diálogo imaginario de la actriz con una violonchelista inglesa muerta a los 42 años a causa de la esclerosis múltiple. Considerada una de las mejores intérpretes de cello del siglo XX, Jacqueline du Pré se vio obligada a abandonar la carrera profesional a los 28 años cuando sus manos empezaron a perder la agilidad. Por supuesto, la elección del fantasma de Jacqueline para el rol de la interlocutora no es casual: como habíamos mencionado, David Fernández es también un experto violonchelista. La obra abre con una dolorosa interrogación: “¿Por qué?” (*Inven*: 33). Pero no existe ninguna respuesta razonable de por qué nos acaecen desgracias imposibles de sobrellevar, desgracias que terminan sólo con la muerte.

En otoño del mismo año Liddell abandona el camino en solitario (por lo menos en su vida profesional) y junto a Gumersindo Puche, cinco otras actrices, el violonchelista Pau Nut, una orquesta de mariachis y el campeón de Strongman de España lleva a escena, en el Teatro de la Laboral de Gijón, *La casa de la fuerza*. Vamos a analizar este espectáculo detalladamente más adelante; por ahora basta decir que a pesar de su inusual duración (casi cinco horas, lo cual supone una prueba de fuerzas tanto para el público como para lxs intérpretes)⁴⁴ gozó de muy buena acogida tanto en España como en Francia (Aviñón).

El siguiente montaje que realizó Atra Bilis fue *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*. La función debutó el 19 de mayo 2011 en el

⁴⁴ Adolfo Simón (2010) resume su experiencia de ver *La casa de la fuerza* del siguiente modo: “Como a la propia autora le ocurrió, asistir al banquete de su propuesta hizo que anidaran sapos en nuestro estómago ya que la ceremonia de más de cinco horas en la que nos sumergió, nos hizo sentir que estábamos sentados sobre alfileres”.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Matadero de Madrid, dentro del marco de la XXVIII edición del *Festival de Otoño en Primavera*. El pilar del espectáculo lo constituye el alfabeto francés; la artista aclara:

Surgió porque tuve que ponerme a estudiar francés, me iba a Francia a trabajar y coincidió con un profundo sentimiento de desgarro que me llevaba a hacer saltar el mundo por los aires. Quería hacer explotar el mundo a la vez que estoy sentada en un pupitre, como una niña, aprendiendo el alfabeto francés, diciendo cosas tan absurdas como 'mi pantalón es rojo' o 'la mesa está al lado de la ventana'. Pero lo que quiero yo es aprender a decir rabia, odio... (Perales 2011).

La acumulación de las experiencias desastrosas ha llevado a Liddell a desconfiar de la gente en grado extremo, a esconderse en un aislamiento voluntario para evitar más dolor, más lesiones. Como en todas las obras del último período, la artista no crea personajes, se representa a sí misma, confiesa sus penas más viscerales. En esta función relata que durante muchas semanas anteriores a la obra, el único trato con la gente que se permitía era ir a comprar pan a un chino. Y la conversación más complicada que mantenía rezaba: “¿Queda pan?/ Sí./ ¿Cuánto es?/ Sesenta céntimos./ Vale.” (*Maldito*: 16)⁴⁵. También vuelve el leitmotiv de la música clásica: reaparece Pau de Nut con su violonchelo, observamos durante largos minutos un piano mecánico tocando a Schubert (la autora alega que no hay gente lo suficientemente limpia para poder tocar el piano, por eso la opción preferible es que toquen solos). A pesar de la aparición de tres acróbatas chinos, el ritmo de la función es muy lento y, como pude observar durante el estreno, la decepción relacionada con los amantes, la familia y toda la sociedad en general se cuela lentamente en los corazones de lxs espectadorxs, dejándoles abatidxs y cansadxs cuando cae el telón.

Durante la Temporada Alta, en Girona en noviembre de 2011, Liddell estrenó *San Jerónimo*, en la que le acompaña en escena solamente Vicente Rubio, un violinista diagnosticado con esquizofrenia. La decisión de colaborar con este artista en particular la explica con una frase de Wittgenstein: “Sólo un hombre muy infeliz tiene derecho a comprender a otro hombre muy infeliz” (*San Jerónimo*, programa de mano).⁴⁶ Durante el espectáculo, mientras Angélica habla, a su alrededor se está alzando un muro de ladrillos, que finalmente la separa del público. Óscar Cornago concluye que:

⁴⁵ La respuesta “Vale” no aparece en la versión impresa del texto; sin embargo, la artista la empleaba durante el estreno que vi en persona.

⁴⁶[@]: http://www.temporada-alta.net/docs/San_Jeronimo_Dossier.pdf

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

[a]cudir a un espacio para presenciar cómo la persona que sale a escena se va aislando entre cuatro paredes es un acto de violencia artística. Es utilizar un espacio social por definición, como la escena, para hacer algo literalmente antisocial, aislarse; es convocar a un público para decirle *no quiero veros más, no os aguanto más*. El arte moderno, desde sus orígenes, se construye desde ese conflicto entre su necesidad de hacerse público, y su incapacidad para seguir dando cuenta de este público si no es a través de la rabia (2012: s/n).

Un año después Liddell lleva al mismo sitio el estreno de *Ping Pang Qiu*, una obra en que la artista expresa sus reflexiones acerca de la revolución cultural en China. Es una pieza ingenuamente didáctica, monótona y desprovista de cualquier rastro de belleza aparte de la música de Gluck; en mi opinión, la más floja de todas las creaciones de la artista.⁴⁷ Al contrario, el último estreno, *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, que retoma el tema de la matanza en la isla de Utoya, utilizado por Liddell en *San Jerónimo*, parece haber evocado mucho entusiasmo en el Festival de Aviñón 2013, como podemos deducir de la crítica aparecida en *Le Monde*:

Todo el cielo... est à la fois un spectacle d'une tout autre trempe, et nettement plus problématique et dérangeant, sans que l'on sache très bien, à l'issue de la représentation, si c'est toujours au bon sens du terme. Sur l'occupation du plateau, en tout cas, c'est une superbe réussite. Commencée dans une atmosphère de conte noir, la pièce, avec une liberté magnifique, mêle des images d'une force incontestable et des moments musicaux terriblement touchants dans leur kitsch assumé – comme dans cette série de valses dansées par un vieux couple chinois (Darge 2013).

I.5 Otros datos de interés: publicaciones, galardones, traducciones

Liddell es una autora prolífica. De su pluma salieron más textos de los que hemos mencionado en las secciones anteriores; algunos de ellos fueron empleados por otros directores, bien en su versión completa, bien con modificaciones propias. Ese ha sido el caso de *Haemorrosía*, llevado a escena en la Sala Triángulo por Oscar García Villegas en 2001 o *Belgrado*, presentado en la RESAD en enero del 2010 bajo la dirección de Alfonso Ramos.

⁴⁷ En las reseñas de la obra dominaba la tendencia a la neutralidad. Entre lxs pocxs espectadorxs que se atrevieron a criticar a Liddell abiertamente estuvo Jacinta Cremades, quien concluyó: “Si bien es cierto que la obra de Liddell retrata la aniquilación de una sociedad, de un país con cultura milenaria con verdadera inteligencia, de un punto de vista teatral, los últimos veinte minutos de la obra desmoronan la pieza. Como la inexistente actuación de dos de los actores que sin embargo no abandonan la escena” (2013).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Aparte de los textos dramáticos, Liddell se ha dado a conocer como poeta, escritora de narrativa y ensayista. Su lado lírico lo podemos explorar a través del tomo *Frankenstein y La Historia es la domadora del sufrimiento: 2006*, publicado en 2009. Como narradora ganó el X Certamen de relatos Imágenes de Mujer del Ayuntamiento de León 1999 por el cuento *Camisones para morir*. Es solamente uno de los muchos galardones en su carrera; destacan también el Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América 2003 por la obra *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Premio SGAE de Teatro 2004 por la obra *Mi relación con la comida*, Premio Valle - Inclán 2008 por la obra *El año de Ricardo* y el Premio Nacional de Literatura Dramática 2012.

Los ejemplos de sus ensayos, siempre muy perspicaces y eruditos, son “Abraham y el sacrificio dramático” (Liddell 2011) o “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres” (Liddell 2007: 9-19).

Como informa la portada de *“Maldito sea el hombre que confía en otro hombre”: un projet d’alphabetisation* (Liddell 2011b), las obras de Angélica han sido traducidas al francés, inglés, rumano, ruso, polaco y portugués.

Me limito solamente a señalar la extensión del currículo profesional de la creadora, en múltiples ocasiones elogiada como una “artista total” (Villora 2004: 47). Para una descripción más detallada, remito a la tesis doctoral de Ana Vidal Egea (2010), la cual abarca la totalidad de la producción de la artista hasta el año 2009 y contiene un listado detallado de todas sus publicaciones.

I.6 Los rasgos posdramáticos en el teatro de Liddell

Antes de que empecemos a adentrarnos en las obras de una forma detallada, cabe aún dedicar un par de líneas a enumerar algunos rasgos posdramáticos en el teatro de la autora. Su presencia no solamente demuestran que Liddell pertenece a una corriente teatral contemporánea más amplia, sino también determina hasta cierto punto el modo de análisis que emprendo.

El término “teatro posdramático” fue acuñado en el año 1999 por Hans-Thies Lehmann, que en su libro de homónimo título, publicado originalmente en alemán, sistematizó sus observaciones acerca de los rasgos comunes e innovadores que observó en el trabajo de Jan Fabre, Pina Bausch, Societas Raffaello Sanzio, Fura del Baus,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Rimini Protokoll y muchxs otrxs creadorxs y grupos de los 80 y 90, así como en el de los precursores de esta corriente, como Antonin Artaud, Werner Schwab o Jerzy Grotowski. Entre las características que recurren en el nuevo teatro enumeró:

- la pérdida de la primacía de la palabra sobre otras formas de comunicación, tales como el movimiento escénico, decorado o música
- la desjerarquización de los elementos fuerza al/la espectador/a a adoptar la actitud de “‘evenly hovering attention’ [...] Freud chose this term to characterize the way in which the analyst listens to the analysand. Here everything depends on not understanding immediately. Rather, one's perception has to remain open for connections [...] (Lehmann 2010: 87).
- juego con la densidad de los signos. La exuberancia de los estímulos o su reducción al mínimo.
- imágenes oníricas, surrealistas
- sinestesia: estímulos visuales, auditivos, táctiles o incluso olfativos crean sorprendentes correspondencias y son igualmente o más importantes que la palabra. Se pretende llegar a la “percepción global”
- texto performativo: “it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information (*ibidem*:85). Texto fragmentado, falta de trama.
- división del tiempo escénico en “tomas” casi-fílmicas
- musicalización
- la corporeidad:

Postdramatic theatre often presents itself as *auto-sufficient physicality*, which is exhibited in its intensity, gestic potential, auratic ‘presence’ and internally, as well as externally transmitted tensions. In addition there is often the presence of the *deviant body*, which through illness, disability or deformation deviates from the norm and causes an ‘amoral’ fascination, unease or fear. [...] The body becomes the *only subject matter*. From now, on, it seems, all social issues first have to pass through this needle’s eye, they all have to adopt the form of a physical issue, Love appears as sexual presence, death as AIDS, beauty as physical perfection (*ibidem*: 95-96).

- la irrupción de lo real en la escena, abandono de la representación mimética, auto-referencialidad de los signos y las acciones
- por participar en lo real ser espectador/a deja de ser una experiencia neutral

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- el público se ve involucrado en una situación, a veces participando activamente en la construcción de la obra.

Algunos de los elementos que acabamos de listar se pueden apreciar en los espectáculos analizados en este trabajo. Si en el *Tríptico de la aflicción* o *Blancanieves* aún podemos hablar de la trama o la ficción textual, en las funciones posteriores, y especialmente en el caso de *Yo no soy bonita* o *La casa de la fuerza*, desaparece casi por completo, lo cual sitúa al público en un rol más de testigo/ participante en una situación real que de espectador/a de una representación.

Además, Liddell recurre frecuentemente a cortas escenas “fílmicas”, a la vez construyendo la obra en gran medida a través de acciones físicas y un decorado surrealista, así como de la banda sonora. La artista no usa música original, sino que incorpora en su obra composiciones famosas que, al llevar su propia carga de asociaciones, enriquecen la situación escénica entablando un diálogo que podemos llamar por analogía al “hipertexto”, hipercultural.

Aunque la palabra sigue siendo para Liddell el fundamento sobre el que construir, leer una obra suya nos da solamente una remota idea sobre su teatro. Por esto mismo, como subrayé en la introducción, acercándose a su trabajo es crucial tomar en cuenta los elementos extratextuales. Les dedico extensos fragmentos del análisis, intentando descifrar significados que, en la situación más normal, al ver un espectáculo en vivo y solamente una vez, frecuentemente escapan a la atención de los espectadores.

I.7 El lenguaje.

Un apartado aparte merece el lenguaje que utiliza Liddell en sus dramas. Es un lenguaje simple, cotidiano, que huye de la pomposidad y sofisticación, acercándose muchas veces a la ordinariez y a la grosería. La fealdad del lenguaje, el frecuente uso de palabrotas e imprecaciones, armoniza con la deformidad de la naturaleza humana que profesa la creadora. También, garantiza una respuesta más emotiva (y asimismo, más implicación) por parte del público, dado que

Forbidden words are the most emotionally evocative of all language stimuli. Research in psychology, physiology and neurology corroborate that they are processed differently from ordinary language and are subject to more acute recognition and recall. Taboo language has a special place in our neural anatomy (Allan and Burridge 2009: 237).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Podemos suponer que Liddell, siendo psicóloga, es consciente de que al transmitir su mensaje en palabras censurables tendrá más probabilidad de influir en el modo de pensar de lxs espectadorxs que explicándoles las cosas de forma muy educada y exenta de emoción. Liddell recupera la palabra para agitar al espectador, para despertarle a la barbarie, como apunta Ana Prieto Nadal:

La palabra -«una palabra que no es reflexiva, sino íntima, desgarrada» (Canale, 2006: 379)⁴⁸- se abre paso en medio de la destrucción de lo real. Liddell vuelve a lo ritual a través de una violencia íntima y poética fundada en la palabra y que apela al sentimiento del espectador, a su fondo irracional; permite ir más allá del sentido, evitando la capacidad de asimilación inmediata que producen las palabras y razones dirigidas sólo a la inteligencia (2013: 603).

Marco Canale, a quien Prieto Nadal cita, también resalta el hecho de que Liddell usa la palabra para influir en el cuerpo a manera de un bisturí.

En la obra de Liddell el lenguaje también sirve para exponer, paradójicamente, la imposibilidad de comunicación entre los seres humanxs, cuya consecuencia es una soledad inquebrantable. Gutiérrez Carbajo comenta al respecto:

Angélica Liddell niega la capacidad comunicativa del lenguaje, o, mejor, expone la limitación y la casi imposibilidad de transmitir algo a través del lenguaje. En una vuelta de tuerca más, desconfía de la capacidad de nombrar y de denominar del lenguaje, relegándolo casi a la función primaria del balbuceo, sin ninguna capacidad operativa frente a todo tipo de poder (2010: 70).

Aunque la segunda parte de la afirmación de Carbajo, en mi opinión, no refleja en absoluto la realidad, dado que la autora afirma explícitamente tanto en *Once Upon a Time in West Asphixia*, como en *El año de Ricardo* que cree firmemente en el poder de la palabra, es verdad que lxs personajes de sus obras (y después las personas) rara vez dialogan, pronunciando más bien monólogos que conciernen al mismo tema. Esta medida sirve para ahondar en el ambiente de soledad, abandono y falta de esperanza creado al mismo tiempo al nivel de la trama/historia, la acción física y el lenguaje.

Vale la pena subrayar que Liddell, usando un material lingüístico relativamente simple, demuestra una gran destreza con la palabra, sabiendo transmitir de modo muy

⁴⁸ La autora remite a la ponencia “Forma y política en el teatro de Angélica Liddell” que el autor dio en el año 2005 en el marco del del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías en la UNED madrileña.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

directo y a la vez original, ideas y reflexiones difíciles, pesadas y a la vez muy lúcidas, juntando con éxito los roles de artista teatral y filósofa. Àlex Rigola (2008⁴⁹) la llamó “Bernhard ibérico del siglo XXI”, y efectivamente, es uno de lxs escritorxs preferidxs de Liddell, del que probablemente aprendió el uso de la repetición, la cual se convirtió, como veremos adelante, en una de sus señas de identidad.

⁴⁹ [@]: <http://www.uimp.es/culturales/ciclo-la-alternativa.html>

CAPÍTULO II

Tríptico de la aflicción: análisis y contexto

Aquel que, habiendo gastado sus apetitos se acerca a una forma límite de desapego, no quiere ya perpetuarse; detesta sobrevivirse en otro, al cual por otra parte no tiene nada que transmitir; la especie le espanta; es un monstruo y los monstruos ya no engendran.
E. Cioran.⁵⁰

II.1 *El matrimonio Palavrakis*

II.1.1 La trama

El matrimonio Palavrakis presenta una visión del hogar familiar como el epicentro de la epidemia llamada *la vida*. Susane Hartwig menciona una entrevista de Liddell del año 2001 (desgraciadamente, sin citar la fuente), en que la artista explica que escribiendo la obra partió de una fotografía que

representa a una pareja con una capa de rey falso sobre los hombros; el hombre lleva una corona y un cetro, la mujer una diadema y gafas de sol extravagantes además de un vestido de piel de leopardo falsa; los dos tienen una mirada deprimida (2003: 43).

La investigadora alemana cita el comentario de Liddell al respecto:

Partí de esta imagen porque me parecía un matrimonio absolutamente patético. Me planteé lo que había pasado a esta pareja en su vida para que tuvieran estos rostros en esta fotografía. Cómo sería su pasado. Tenía que buscarles su pasado. Y luego se funde con una historia de una reina de la belleza infantil de Estados Unidos, una niña preciosa que asesinaron y nunca encontraron el asesino (*ibidem*: 56).

La obra, que se construyó a base de estos fragmentos de la realidad, se compone de dos partes (aunque la división parece bastante arbitraria): una muy corta y otra de una extensión casi equivalente a la totalidad del texto. Además de los esposos protagonistas, Elsa y Mateo, interviene en el espectáculo, a manera de un contemporáneo coro griego, una narradora, la cual

⁵⁰ Este fragmento del *Breviario de la podredumbre* de Emil Cioran ha servido a Liddell como advocación al *Tríptico*.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

remite también a la estética del distanciamiento de Bertolt Brecht: como el espectador conoce ya desde el principio el final de la historia y el desarrollo de muchas escenas, la tensión está orientada sobre el transcurso de los acontecimientos (Hartwig 2003: 42).

En la primera parte, de título homónimo a la obra, vemos a la triste pareja un momento después de haber ganado un concurso de baile. A pesar de haber triunfado, no sonríen, porque, como se nos explica enseguida, están hundidos en el pantano de maldad y podredumbre. Mateo se pasa el día cazando colegialas para ofrecerles chucherías y revistas a cambio de sus bragas usadas. El hombre predica a las niñas que sus padres les maltratan por ver frustrados sus deseos sexuales: “Tu padre te ha pegado. Cerdo. Y sólo porque eres hermosa. Sabe que no puede ponerte una mano encima si no es moliéndote a golpes” (*Pal*: 70). Se nos revela la obsesión del marido por el sabor dulce, según su opinión, lo único en la vida que merece la pena. Mateo es un tipo profundamente corrupto y consciente de este hecho. Intenta compensar el daño que inflige a las dulces mujercitas de doce años hinchándolas de caramelos, como antaño se lo compensaba a sí mismo tras recibir una fuerte paliza de la mano de su padre.

La primera frase que escuchamos sobre Elsa nos informa que la mujer pasó la mañana cosiendo un trajecito para su caniche ciego. En la mente de Elsa los conceptos de “niñx” y “perro” se confunden, funcionan como casi-sinónimos:

Los ahorcaban en el bosque. Apenas había ramas para tantos perros ahorcados. De un pino colgaban tres. Era normal. Tan normal como el trigo creciendo en los campos y la lluvia cayendo del cielo.⁵¹ Ahorcaban a los galgos cuando ya no servían para correr. No servían. No servían. Y los niños íbamos corriendo a todas partes, corriendo muchísimo, como si tuviéramos cuatro patas, hasta que se nos paraba el corazón, y todo por miedo a que también nos colgaran.

Igual que a los galgos. Nadie quería llegar el último. Teníamos que correr muchísimo. Muchísimo. Muchísimo. ¡A por el pan, a por el agua, a por la leche! Corriendo, siempre corriendo. Y a veces los hombres dejaban la sogá tan cerca del suelo que los perros tardaban días enteros en morir, y por las noches lloraban, lloraban y lloraban. Y los niños teníamos pesadillas horribles. Y en las pesadillas nos sangraban los pies. Y al día siguiente no teníamos ganas de jugar, no. Hubo muchos días en los que no se escuchó reír a un solo niño. Pobres perros. Los colgaban cerca del suelo a propósito. A propósito. Y los hombres merendaban y bebían y se retorcían de risa alrededor de los perros mientras los perros se morían. En aquel pueblo les retorcían el cuello a los gatos, pegaban a las mujeres y ahorcaban a los galgos, pero mi padre ahorcaba a todos los perros. Galgos o no. Mi padre mató a más de cien perros preciosos. Mi padre no quería a los animales. Decía que un perro me chupó los muslos. Yo tenía tres años y decía que

⁵¹El procedimiento es una realidad. “El ahorcamiento de galgos al terminar la temporada de caza es una práctica que continúa vigente en España, según vienen denunciando diversas protectoras de animales” (Sieteiglesias 2011). “Más de 50.000 galgos son ahorcados, quemados o torturados en España al acabar cada temporada de caza” (*Eroski Consumer*: 2005).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

el perro me chupó los muslos. Fue el primer perro que mató. Mi padre me quería tanto que me regalaba perros cuando me ponía triste, y después siempre los mataba, me regalaba perros y los mataba, me regalaba perros y los mataba, cuando se hacían grandes los mataba, y volvía a regalarme otro, y luego lo mataba. Decía que me chupaban los muslos. Me chupaban los muslos. Mi padre era muy celoso y no le gustaban los animales. No le gustaba que los perros me chuparan los muslos. Pero mi padre ya no me quiere. No tengas miedo. Mi padre ya no está. Nadie va a matarte. Mi hija es un perro. Qué guapa. Qué bonita con el vestido azul. Mi padre es una anguila. Mi hija es un perro. Mi hija es un perro (*Pal*: 70-71).

Descifrando las metáforas proyectadas por Elsa llegamos a la conclusión de que su padre abusaba de ella sexualmente (la imagen de la anguila) y que era muy posesivo, impidiendo a la chica desarrollar relaciones emocionales con sus coetáneos, lo que producía que Elsa vertiera sus pasiones sobre los animales, llegando a extremos de zoofilia.

La segunda parte, “Los señores Palavrakis ensayan para ganar el concurso de baile”, comprende varios cuadros agrupados de forma desalineada, un collage de escenas. El primer cuadro corresponde a la concepción de la hija del matrimonio, la hermosa Chloé. Los Palavrakis acaban de fracasar por primera vez en el concurso del baile y Elsa, ansiosa por vengarse de la sociedad que no la aprecia, sueña con los hijos más hermosos y mejores del mundo. Mateo, sin embargo, se muestra más pesimista. En el tercer cuadro se aproxima a la vagina de su esposa para preguntar al bebé si está realmente preparado para venir a este mundo horripilante, lleno de cárceles, hospitales y manicomios⁵². El hombre está convencido de que la niña no quiere nacer, pero Elsa insiste en que la aparición del vástago les convertirá en personas mejores, capaces de hacer feliz al nuevo ser humano. Enfurecido por la ingenuidad de su mujer, Mateo exclama:

¡Dios mío! No sabemos nada de él. Y él tampoco de nosotros. Tener un hijo es algo demasiado brutal, demasiado insensato, demasiado irresponsable. Fíjate en las caras de toda esa gente. Están destruidos, aniquilados, enfermos. Me da la impresión de que trayendo un hijo al mundo vamos a causar una gran desgracia, quiero decir, vamos a envilecer a la humanidad entera (*ibídem*: 75).

El fragmento posterior a la conversación con el feto está dedicado a los asesinos de niños. Se nos informa que los Palavrakis se conocen desde la infancia y que en aquellos tiempos solían charlar sobre los adultos que matan a los niños como si fueran

⁵² Este planteamiento parece ser prestación de la filosofía de Michel Foucault.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

conejos. Lxs pequeñxs Elsa y Mateo fantasean sobre la posibilidad de matar a sus progenitores varones y de este modo salvarse del terrible destino que les espera: el ser devorado por ellos.

A continuación se nos presenta una serie de siete pesadillas dantescas que atormentan a lxs esposxs durante el período del embarazo. En todas ellas se proyectan imágenes repulsivas de sexualidad y muerte:

Mi hijo se acuesta en mi cama, completamente desnudo. Tiene boca de sapo. Pone la boca en mi sexo, lo lame, lo besa, lo chupa, introduce un brazo, luego la cabeza y vuelve a meterse dentro de mí. Eyacula. Eyacula por todos sus orificios. Yo gimo de placer. Me chorrea entre las piernas un líquido verde, como de sapo triturado. Es un pene asqueroso (*ibidem*: 80)

El parto de la señora Palavrakis es tremendamente doloroso y la mujer llega a desear en aquel momento la muerte de la criatura. En los primeros meses de vida de la pequeña, lxs padres están muy preocupados con su nuevo rol y buscan consejos en manuales de educación. A Mateo le seduce Aristóteles: “Un hijo o un esclavo son propiedad y nada de lo que se hace con la propiedad es injusto” (*ibidem*: 82). Cuando la niña ya sabe hablar, empieza a quejarse de que las sábanas le dan calambres. Elsa se muestra un tanto sospechosa, pero Mateo niega saber cualquier cosa del asunto.

En este momento damos otro importante salto temporal y nos reencontramos con los Palavrakis justo después de haber ganado el concurso. Presenciamos una tormentosa discusión. Había pasado algo muy grave, pero todavía desconocemos del todo el motivo. Mateo acusa a Elsa de estar obsesionada con la muerte, mientras que ella sostiene estar obsesionada con la vida. A pesar de su ardiente deseo de engendrar muchos hijos, no puede realizarlo porque los hombres como su marido le dan asco.

El cuadro siguiente nos hace retroceder al día anterior al último concurso de los señores Palavrakis. Elsa pone la mesa y en vez de preparar cucharas y tenedores, lo único que deja alrededor de los platos son cuchillos. Se excusa alegando haberlo hecho de forma inconsciente, pero Mateo, enfurecido, le echa en cara la falta de valor para matarlo. La pelea termina con un grito desgarrador de ambos.

A continuación interviene la narradora:

Tras despedirse de los concursantes los señores Palavrakis emprendieron el camino de vuelta a casa. Conducía el señor Palavrakis. Habían alcanzado la mitad del trayecto cuando les sorprendió un corte en la carretera. Tenían frente a ellos una palabra enorme: PELIGRO. Profundizando en la negrura se adivinaban el tiritar de los camiones

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

volcados, las luces parpadeantes, las grúas, la nada, la inmensa soledad de los muertos, que ya eran capaces de soportar las toneladas de todos los camiones del mundo. El motor insistía en su gemido monótono como si fuera un pensamiento. PELIGRO. Daba la casualidad de que en aquel tramo de carretera fue donde hacía algunos años habían descubierto el cadáver de su hijita, degollada, la cabeza separada del cuerpo, el cráneo partido, la boca y la vagina llena de tierra y cincuenta puñaladas en el tronco. El cuerpo de la niña parecía una rosa podrida, o una tarta de frambuesas (*ibidem*: 90).

Aquí finalmente se confirman nuestros lúgubres presentimientos acerca del final de la hermosa niña de siete años: ha sido asesinada. Falta solamente confirmar la autoría del brutal crimen. Cuando los señores Palavrakis llegan a casa, la mujer, conmovida por la visita al lugar de la muerte de su hija, se mete en la ducha para llorar en soledad. Al salir del baño se encuentra con que su marido ha masacrado a cuchillazos a su perro, sustituto de lxs hijxs para Elsa. En este momento suena el teléfono: los organizadores del concurso llaman para informar a los premiados que habían olvidado llevarse su trofeo. La pareja decide volver a por él. Su viaje se ve interrumpido por un accidente: Mateo muere en el acto, mientras Elsa sale de él ilesa. Se la somete a un minucioso interrogatorio llevado a cabo por la narradora, que asume el rol de policía:

NARRADORA: ¿Se quejaba la niña de dolor o picor en la zona genital?

ELSA: Sí.

NARRADORA: ¿Tenía dificultad en la defecación?

ELSA: Sí.

NARRADORA: ¿Contusiones en la zona vaginal o anal?

ELSA: Sí.

NARRADORA: ¿Semen en la boca, genitales o ropa?

ELSA: En la ropa, sólo en la ropa.

NARRADORA: No me engañe, señora Palavrakis.

ELSA: Le digo que sólo en la ropa.

NARRADORA: ¿Infecciones urinarias de repetición?

ELSA: Sí.

NARRADORA: ¿Trastornos del sueño y la alimentación?

ELSA: Sí.

NARRADORA: ¿Automutilación?

ELSA: El día que cumplió siete años la niña se cortó las venas de los brazos con el cuchillo de partir la tarta. Corrió hacia su padre con los brazos chorreando sangre y se abrazó a él con todas sus fuerzas. Le adoraba. Me lancé sobre ella para socorrerla, pero ella se abrazó a su padre. A su padre. Como una novia. Le manchó la camisa. Creo que en el fondo vivieron una historia de amor. Eran un hombre y una mujer. A mí nunca me quisieron, y yo tampoco fui capaz de quererles, ¿verdad? (*ibidem*: 96-97).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

La narradora intenta hacer ver a Elsa que su marido era un lobo humano; sin embargo la mujer se defiende alegando, que es imposible vivir sin hacer daño a las personas alrededor nuestro, que en el fondo todxs somos malvadx y que no hay sentencia más acertada que la latina *Homo homini lupus*⁵³. Tras pronunciar la triste condena de todo el género humano, Elsa cae muerta: su corazón no soporta el peso de la verdad.

II.1.2 La puesta en escena

He llevado a cabo el análisis de la puesta en escena tomando como base la grabación realizada el 24 de febrero de 2001 en la Sala Pradillo, disponible en préstamo en el Centro de Documentación Teatral en Madrid.

La función abre con el anuncio de la muerte de los señores Palavrakis. Nos encontramos en la oscuridad total. Los únicos puntos que vemos son dos llamas producidas por las velas blancas que sujetan en sus bocas lxs actores. Las velas guardan una fuerte asociación con lxs muertxs: en varios rituales religiosos lxs vivxs intentamos alumbrarles el camino en la eterna noche de la que están rodeadx. En el espectáculo la pareja se acuesta entre las muñecas desmembradas, retorciéndose como si incluso después de la muerte no pudieran encontrar la paz.

El vestuario de lxs protagonistas ha sido confeccionado por Liddell con mucho cuidado. Mateo, lector de Aristóteles y la voz de la razón en el matrimonio, lleva un traje formal: camisa blanca, pantalón elegante, gafas de intelectual y corbata. La corbata merece atención aparte. Es de color azul oscuro, con estampado de olas marinas intercaladas con rayas brillantes como la piel de anguila. O como la piel de “el anguila”, o sea, el padre de la protagonista, y por extensión de cualquier padre.

El vestido de Elsa es una caricatura del vestido de ballet de las niñas bailarinas. La mujer lleva un tutú de color azul, recogido con dos lazos en la parte delantera, lo que nos permite ver sus bragas y portalgas de color blanco. La actriz lleva también zapatos de baile blancos, medias negras y el sujetador del color de la inocencia, lo que constituye lo único cubierto de su cuerpo por encima de la cintura. Su pelo, recogido en dos trencitas atadas con lazos azules, ha sido decorado adicionalmente con pinzas de colores. La imagen que presenta Angélica podría resumirse como niña-puta.

⁵³ La frase, acuñada por Tito Maccio Plauto (*Asinaria*), se hizo famosa por Hobbes.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Durante (aproximadamente) el primer cuarto de hora los actores no hablan, escuchamos solamente una voz en off. Esto no quiere decir que no haya movimiento en escena. Todo lo contrario: observamos a Liddell y Puche realizando acciones repudiables, que han de ayudarnos a penetrar en la verdadera naturaleza de los pederastas e infanticidas. Mateo, tras embadurnar unas bragas infantiles (también blancas) con un pastel de crema, come directamente de la parte que cubre los genitales, para después vestirse él mismo con esta prenda perfilando en su rostro una mueca de satisfacción. Luego rellena su boca con varios chupa-chups y con la bragueta abierta parece estar llegando al orgasmo.

En el lado opuesto del escenario Angélica juega con un perro de peluche: lo acerca a su pezón desnudo como si quisiera darle de comer, solamente para bajarlo de inmediato a la zona de su vagina: recordemos que a la pequeña Elsa los perros le chupaban los muslos. Después aplasta al perro con sus genitales y simula un acto sexual. Durante todo este tiempo está chupando un pirulí. Finalmente se lo saca de la boca, unta con él su pecho y “da de mamar” al perro. Podemos apreciar en la siguiente imagen uno de estos “juegos”:



Fuente: www.angelicaliddell.com

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

En los minutos iniciales de la función aparecen, asimismo, los dos leitmotiv importantes de la obra: los dulces conectados al dulce sabor de los genitales infantiles y los perros. Angélica nos recuerda que a lxs niñxs se les trata igual o peor que a los animales.

Otro accesorio infantil utilizado de forma perversa es el polvo de talco. Mientras Elsa habla de los hijos hermosos que van a tener, Mateo le “echa polvos” literalmente en las nalgas desnudas. Una vez fertilizado el vientre de la mujer, los señores Palavrakis depositan la cabeza de una muñeca en una olla rellena de agua y arroz, y dejan que “el plato” que van a consumir después, llegue a su punto.

Estas metáforas horribles están seguidas por la conversación de Mateo con el feto junto a la vagina de Elsa. El bebé le comunica que va a ser una niña, lo cual despierta pavor en la madre, ya que presiente las posibles desgracias que se derivan de este hecho. A continuación nos trasladamos otra vez a la infancia de los señores Palavrakis. Para subrayar la distancia temporal se emplea de nuevo la voz en off. Mientras escuchamos el diálogo sobre los asesinos de niñxs, los señores Palavrakis se rellenan la ropa interior con las extremidades de las muñecas. Ver las bragas del señor Palavrakis abultadas de brazos y piernas de las muñecas-niñas pequeñas causa sin duda una repulsión profunda en la mayoría de lxs espectadorxs. Con la ropa rellena de símbolos del crimen más espantoso imaginable, Mateo se pone a saltar inocentemente a la comba, mientras que Angélica juega a las carreras de sacos. El sarcasmo de la escena se ve resaltado por el hecho de que el saco de la actriz lleva la alegre estampa “confetti”.

Ahora viene el momento en que se relatan los horripilantes sueños de la siniestra pareja. Primero nos vemos sumergidos en una oscuridad total, escuchando las palabras inquietantes de la narradora. De repente un foco de luz ilumina a Mateo que está produciendo pompitas diminutas con la ayuda de un vaso relleno de líquido espumoso y una pajita. Las pompitas forman una cadena alargada análoga a las huevas de sapos (recordemos que Elsa sueña con un hijo-sapo). La masa recae en las manos de la futura madre como “un pene asqueroso” de su quinto sueño. Al cabo de un momento divisamos entre las huevas, la cabeza de una muñeca. La escena es una nauseabunda pero también muy lírica metáfora del nacimiento.

El motivo de los huevos, tan ambivalente (huevos como el principio de la vida, huevos como el nombre coloquial de los genitales masculinos) es desarrollado cuando se anuncia el alumbramiento de la niña. Los señores Palavrakis se ponen a preparar una tarta de huevos y harina, que nos remite otra vez a la imagen de las dulces niñas-comida

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

devoradas posteriormente por los adultos (los abusadores son mayoritariamente hombres). Luego Angélica y Gumersindo realizan un tipo de danza sado-masoquista con una comba, que simula el cordón umbilical, y devoran un huevo-sorpresa de chocolate. Escuchamos música alegre mezclada con aullidos de perros.

Después del nacimiento de la niña, la mamá y el papá se muestran muy preocupados por su desarrollo y buscan consejos en los manuales de paternidad. Sin embargo, por las ilustraciones vemos que estos manuales no son otra cosa más que cuentos infantiles, o sea, una recopilación de mentiras, una ficción. También leen advertencias en las bolsas de plástico: “Esta bolsa no es un juguete, para evitar los riesgos de asfixia impida que los bebés y los niños jueguen con ella” (*Pal: 82*), pero en vez de seguir el consejo, meten las cabezas de las muñecas dentro, como si precisamente quisieran asfixiarlas.

En el momento siguiente damos un salto temporal y vemos a los señores Palavrakis en su imaginario salón después de la muerte de Chloé. Lxs dos están viendo la televisión, pero en la pantalla no hay más que interferencias en la transmisión. El sinsentido del comunicado televisivo se corresponde al sinsentido de las vidas de la pareja después del horrible asesinato. Reaparece el motivo de lo dulce – consolador: Elsa embadurna la pantalla con un pastel de crema. Entre los Palavrakis estalla una bronca: la mujer quiere defenderse de la maldad del mundo, de la muerte espiritual, engendrando más hijos, mientras Mateo, consciente de su corrupción, se niega a participar en este plan. A falta de un bebé real, Elsa construye un sustituto de los fragmentos de muñecas dispersados a su alrededor. Sin embargo, al cabo de un rato rechaza este mísero simulacro y vuelve a suplicar a Mateo frotando sus genitales contra las piernas de éste como un perro excitado, agarrando su sexo, retorciéndose en la postura de máxima humillación.

A continuación presenciamos otra bronca provocada por el siniestro equívoco de Elsa: en vez de cubrir la mesa como es debido, la mujer pone en ella exclusivamente cuchillos. Mateo ataca a la mujer no solamente con la palabra sino también físicamente, agarrándola por el pelo y retorciendo su brazo. Los dos gritan de una forma desgarradora.

Luego se nos comunica el corte en la carretera por motivo del fúnebre hallazgo de un cuerpo infantil. Mateo Palavrakis se pone a jugar con un camión que lleva dentro un par de desnudas muñecas Barbie, un símbolo de la belleza en el mundo infantil. Elsa, nostálgica, coge las muñecas y les peina el pelo, el cual se engancha al peine. La mujer,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

maravillada, alza las muñecas por el pelo y las deja caer al suelo. Al mismo tiempo escuchamos la advertencia: “Las niñas hermosas, allá donde van son acompañadas por el horror” (*ibidem*: 91).

Para ilustrar mejor esta tesis, se evoca en la escena *El columpio* (c. 1767) de Fragonard, cuya reproducción, a modo de recordatorio, presentamos a continuación:



Fuente: Artcyclopydia⁵⁴.

Solamente lxs espectadorxs más atentxs conectarán el simple columpio colgado en la escena con el famoso cuadro; existe, sin embargo, un vínculo incuestionable: la muñeca sentada encima lleva un traje de la época, y como en el cuadro, la ilumina un solo haz de luz, mientras que el resto está sumergido en la penumbra. Gumersindo y Angélica columpian a “la cortesana” por turnos, mientras todos escuchamos la risueña música clasicista. La alegría de la escena se hace añicos cuando percibimos que la muñeca ha sido decapitada: una referencia al invento más famoso y más macabro de la Ilustración: la guillotina.

La alusión a la pintura de Fragonard tiene un significado totalmente contrario al relativamente trivial contenido del original. Dentro del contexto de la pieza constituye

⁵⁴[@]: http://www.artcyclopedia.com/artists/detail/Detail_fragonard_jean-honore.html?noframe

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

un símbolo del fracaso de las ideas humanistas defendidas por Rousseau y otros representantes de la Ilustración. La historia de los Palavrakis es un testimonio contra la innata bondad humana predicada por esos pensadores, destroza sus ideales utópicos, saca a la luz su ingenuidad y su falta de previsión. Liddell va a emplear el mismo cuadro rococó en su obra anti-rousseauiana por excelencia, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Con motivo de su estreno dirá:

En qué acabó Europa, ¿no?, ¿quién iba a sospechar? Seis millones de muertos en Europa⁵⁵, y antes de eso, la primera guerra mundial, muy cercana, tan cercana al *Columpio* de Fragonard la guerra del 14, donde murieron por millares, cuerpo a cuerpo. ¿Quién iba a sospechar Auschwitz? Y a lo mejor era porque ya estaba sucediendo mientras se estaba columpiando esa cortesana. Ya Europa no podía llegar más lejos. Yo me planteo el columpio de Fragonard como una excrecencia; algo tenía que suceder, algo tenía que estallar dentro de ese cuadro. Sí, lo que hay frente al cuadro es un cementerio.⁵⁶ En el fondo yo sigo buscando en escena el conflicto clásico, es decir, establecer conflictos entre los discursos, entre los objetos, conflictos estéticos; para mí todo tiene que ser una batalla en el escenario (Henríquez 2007: 26-27).

Recordemos que a pesar de su afán por engendrar nueva vida, tampoco Elsa cree en la posibilidad de paz entre lxs humanos. Interrogada en la comisaría, agrega que es inevitable que suceda algo fatal si ponemos varixs seres humanos juntxs.

La escena del columpio es seguida por la conversación de los señores Palavrakis sobre los posibles violadores de su hija. Suponemos que es el cumpleaños de la pequeña y al mismo tiempo el día de su muerte. Los padres llevan máscaras, como en una fiesta. Sin embargo, no son máscaras alegres. Son inquietantes rostros animales que traen a la mente las fiestas primitivas durante las cuales se sacrificaba al animal totémico o a un ser humano. El motivo del sacrificio es reforzado por la sangre que empieza a chorrear de una muñeca a causa de las manipulaciones de Mateo. Veremos el significado más pleno de esta escena en el capítulo dedicado a Freud y la relación que establece entre el incesto y el sistema totémico. Después de la matanza religiosa, era costumbre entre lxs salvajes beber la sangre del animal o el ser humano sacrificado; Mateo obedece a la tradición bebiendo un líquido (orina) del orinal-patito rosa de la niña Palavrakis, mientras la mamá elige chupar la leche del biberón. En sus cuerpos se proyectan

⁵⁵No está claro a qué grupo de víctimas Liddell se refiere en este pasaje. La cifra de 6 millones se puede referir tanto al aproximado número de judíos asesinados durante la II Guerra Mundial (Jewish Virtual Library 2012, basándose en Anti-Defamation League 1997), como al aproximado número de víctimas polacas, de las cuales 3 millones eran católicxs y otras 3 judíxs (Materski y Szarota 2009).

⁵⁶Aunque la autora hable de *Perro muerto...*, se puede aplicar perfectamente a la obra que estamos analizando. Al fin y al cabo, estamos viendo el suelo cubierto por pequeños cuerpos humanos.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

fragmentos de unos dibujos animados que retratan a una tribu de hormigas, otra referencia al primitivo estado de nuestra civilización.

A continuación, la pareja habla del fantasma de la niña. Liddell y su compañero sujetan linternas que iluminan exclusivamente sus rostros, lo cual ayuda a crear un efecto “espectral”. Del mismo modo que lxs salvajes que apaciguan los espíritus de los muertos con las ofrendas de comida, los Palavrakis llegan a la conclusión de que el alma intranquila de Chloé necesita dulces. Por lo tanto, Elsa mete en la boca de Mateo un pirulí en forma de corazón y de color sangre. La mujer cree escuchar gemidos de la muerta, pero Mateo la convence de que es solamente el viento. El efecto del viento es creado con un secador de pelo, el presagio de lo que va a encontrar más tarde la mamá en el bolsillo del papá: un puñado del pelo rubio de la pequeña. Luego, lxs dos cogen muñecas y al apretar sus cabezas producen silbidos iguales a los emitidos por los patitos de goma usados para distraer a los bebés en la bañera. Las manos de lxs progenitorxs transforman a lxs hijxs en siniestros juguetes.

En la escena siguiente presenciamos una conversación de Elsa con la niña invisible, así como la confesión de Mateo después de haber triturado al perro de Elsa. Los hechos están descritos por la narradora, el/la espectador/a ve solamente dos figuras cubiertas por la penumbra, con las muñecas de goma en los brazos.

Finalmente llegamos al momento del accidente en la carretera: Elsa castiga a Mateo con la pena de muerte. Después es interrogada en la comisaría. Mientras escuchamos las voces en off, Liddell pone en movimiento varios perros mecánicos que llevan atados a su espalda globos de helio, otro accesorio típico de la fiesta de cumpleaños (y en este caso, una fiesta de muerte). Los perros chirrían, una caja de música toca “Cumpleaños feliz”, y Gumersindo, en el centro de la alfombra de las muñecas desmembradas, se está quitando la ropa y doblándola cuidadosamente delante de sí.

Aunque la diégesis haya acabado, precisamente ahora viene la escena probablemente más impactante del espectáculo. Resuena el triunfante “Aleluya” de Haendel.⁵⁷ Angélica entrega al desnudo actor una tarta de cumpleaños. Él sopla las siete velas de Chloé y empieza a comer el pastel (con la forma poco usual de una colina - ¿monte de Venus?) utilizando sus dedos. Come y embadurna su cuerpo, especialmente la zona genital, con la masa, mientras que Liddell está sacando fotos con una cámara

⁵⁷ El “aleluya” acompaña la resurrección de Cristo, el cual, según Freud, también desempeñó el papel de ofrenda totémica. Más sobre este asunto en el capítulo siguiente.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

polaroid y entregándolas al público, acción que viene recogida en la siguiente fotografía⁵⁸:



Fuente: www.angelicaliddell.com

La creadora capta con su objetivo a lxs espectadorxs mirando a Puche durante su repugnante acto, involucrándolxs de esta manera en el monstruoso crimen. Angélica apunta en su dirección con el dedo acusador y hasta cierto punto les fuerza a asumir una parte de la culpa. Impone al público los pensamientos sucios que preferirían no tener, que preferirían ocultar. Ahora nadie puede decir que está fuera del juego, que no sabe nada, que está exentx de la responsabilidad. Se ha captado la imagen del/la espectador/a en la foto, hay pruebas de su presencia y de su falta de reacción. En esta situación ser pasivo es obrar, y obrar mal.

⁵⁸ Pablo Caruana describe esta escena del siguiente modo: “La obra termina redonda, con uno de los momentos más incómodamente excelsos que he visto en teatro y en el que Liddell reina sobre todas las cosas. Después de desnudarse y “desajarse” por completo durante toda la obra, Angélica se acerca a la grada y con una polaroid toma una foto del público que después se guarda diciendo con los ojos: “ésta para mí” (2001: 133).

II.1.3 El tiempo y el espacio

Liddell huye con su arte tanto de los temas como de las estructuras dramáticas simples. Al recordar el proceso creativo de *El perro muerto en tintorería: los fuertes*, reveló:

[Ú]ltimamente yo me relaciono con la vida gracias a los fragmentos, me resulta muy difícil establecer continuidad; en la lectura, en todas las cosas que hago, siempre estoy interrumpida por grandes momentos de angustia. La angustia interrumpe constantemente la continuidad de mi vida. Y esto lo he utilizado también para crear una obra fragmentada, me parecía que la hacía creíble. *Perro muerto...* en el fondo era una línea argumental clásica, por eso mismo me irritaba profundamente. No podía trabajar esa línea. Cogí un hacha y empecé a partirla y a introducir fragmentos, que era lo que me interesaba (Henríquez 2007: 23).⁵⁹

Una fragmentación similar podemos observar en el caso de *El matrimonio Palavrakis*. El tiempo diegético de esta obra abarca desde la infancia de los protagonistas hasta su muerte como adultos. Hemos mencionado que la historia está compuesta de un collage de “fotografías” de la vida de Elsa y Mateo. De estas imágenes sería posible construir un argumento lineal, una historia que se desarrollaría cronológicamente. Sin embargo, la autora ha optado por descuartizar la trama, desintegrarla, tal como los asesinos de niños descuartizan sus pequeños organismos. El/la espectador/a se vuelve un/a detective del crimen: para reconstruir la historia tiene que hacer cuadrar todos los elementos del puzzle que Angélica y Gumersindo le proporcionan. Los múltiples saltos temporales, tanto analépticos como prolépticos, obligan a un considerable esfuerzo mental y por lo mismo el público tiene que involucrarse más en el espectáculo que en el caso de la trama lineal, fácilmente entendible. La participación del/la espectador/a en la historia es precisamente lo que Liddell procura: de este modo es más fácil lograr que el público se sienta comprometido, responsable de las atrocidades que nos rodean y que ella evoca. Angélica insiste en el carácter mimético de sus espectáculos: no crea el horror, su modelo es la realidad.

A lo largo del espectáculo el decorado no cambia. Hay un espacio único, compuesto por una cantidad elevada de muñecas desmembradas. Aparte de unos pequeños objetos secundarios, como una silla de bebés o un conejo de peluche,

⁵⁹ Liddell transmitió un mensaje similar en conversaciones con Eguía Armenteros (2008: 339-334).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

colocados en los márgenes de la “alfombra humana”, no hay nada. Como faltan elementos que pudieran distraernos, estamos forzados a enfocar nuestra atención en el pantano del crimen en que están sumergidos lxs protagonistas. De hecho, los brazos, las piernas y las cabezas de las muñecas entorpecen el movimiento de lxs actores, subrayando el hecho de que la maldad de la pareja (y su culpa) está presente y activa en cada momento de su vida; es imposible escapar, porque tropiezan con ella, literalmente, a cada paso. Manzano Franco ofrece una interpretación similar del decorado:

Estos trozos de muñecos, que durante toda la representación se encuentran en escena y que dificultan los movimientos de los actores por el escenario, no son pues otra cosa que un recuerdo imborrable y horripilante del que Elsa y Mateo no pueden escapar, una conciencia de culpabilidad en la que están condenados a verse inmersos (2011: 52).

El único espacio tangible que se nos presenta es una espantosa caja negra recubierta de las partes del cuerpo de las muñecas-niñas, víctimas de los crímenes sexuales. Sin embargo, mientras viajamos en el tiempo, la narradora evoca varios espacios virtuales vinculados a las situaciones que se describen: el salón de baile donde compiten los Palavrakis, la carretera donde es encontrado el cuerpo masacrado de Chloé, la casa del matrimonio, la comisaría. El/la espectador/a tiene que realizar un trabajo de imaginación a partir de las pistas proporcionadas por la voz en off.



Elsa y Mateo viendo la televisión. Fuente: www.angelicaliddell.com

II.1.4 Los nombres

Los nombres de los personajes merecen una sección aparte. No parece probable que una persona tan atenta al detalle como lo ha demostrado ser Liddell escoja para sus personajes nombres arbitrarios. A lo largo de este trabajo propongo algunas pistas de interpretación de este elemento. En lo que concierne al apellido “Palavrakis” es/pretende ser de origen griego, lo cual reforzaría el vínculo de la obra con la tragedia clásica. También, haciendo referencia a la “palabra”, subraya la debilidad de la cultura frente a los instintos animales que influyen en, o incluso determinan nuestras conductas. “Mateo” ha sido prestado probablemente del apóstol⁶⁰ Mateo, también llamado Levi, hijo de Alfeo, el séptimo (recordemos el último cumpleaños de Chloé) en ser convocado por Cristo. En este momento viene también a la mente la figura de Primo Levi, uno de los escritores más apreciados por Liddell⁶¹, quien en *La tregua* y en *El sistema periódico* alude a su epónimo bíblico (Anissimov 2001: 302).

El número “siete” parece repetirse en el nombre de Elsa. Es un nombre femenino de origen hebreo, diminutivo germánico de “Elisheba” (Withycombe 1993: 99; 102). El nombre original se compone de dos partículas: “Eli”, que significa dios o es una invocación a Dios⁶², y “sheba”, que significa siete (el número de la perfección en sentido figurativo) (Edri 2009: 31). Elsa, por lo tanto, podría interpretarse como “aquella que lleva la perfección/ abundancia de Dios”⁶³. La descripción se ajustaría perfectamente a la mujer que llevaba en su vientre la niña más preciosa del mundo, cuyo nombre también encierra significados ocultos.

Chloé es otro nombre de origen griego: la palabra *khlōē* (χλόη) significa un brote verde. Transmite la idea de la fertilidad, la frescura y la juventud, debido a lo cual era uno de los múltiples nombres con las que se designaba a Deméter (Albaigés Olivart 1993: 75). Curiosamente, es también metátesis de la palabra *kholé* (χολή), o sea, “bilis”. Descifrando el nombre de la hija de los Palavrakis podemos descifrar su destino: la preciosa juventud será ultrajada por un profundo sufrimiento.

Podemos concluir, entonces, que a través de la elección deliberada de nombres Liddell establece un consciente vínculo con la tragedia griega. Según las reglas del

⁶⁰ De hecho el único Palavrakis real que he conseguido localizar es un artista-pintor residente en Dortmund, Apostolos Palavrakis.

⁶¹ La autora cita al escritor italiano en *Perro muerto en la tintorería: los fuertes*.

⁶² Como en la famosa exclamación de Cristo registrada en el Evangelio de Mateo: “Eli, eli, ¿lama sabactani?” (Mt 27:46).

⁶³ Es una de las posibles interpretaciones. Withycombe (1993: 99) propone “My God (is) satisfaction”.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

drama antiguo lxs personajes fueron predestinadxs a caer, no existía la posibilidad de que invirtieran su destino. Del mismo modo los nombres de lxs personajes llevan encerrado el presagio del terrible crimen. No pueden escapar de su maldad, como tampoco ningún ser humano puede escapar de su naturaleza. Si acierto con mi interpretación, los nombres de lxs Palavrakis son la expresión del más profundo fatalismo.

II.1.5 Comentarios finales

Como hemos señalado, en el teatro posdramático el texto pierde su primacía. El decorado, la música y la iluminación dejan de ser meros apéndices, se vuelven partes relevantes del discurso escénico. Así sucede también en *El matrimonio Palavrakis*. A lo largo de la obra escuchamos exclusivamente compositores barrocos y clasicistas. La sofisticación de la banda sonora choca fuertemente con la bajeza de las acciones que se nos narran. El desfase entre los dos elementos subraya la tesis de Liddell de que la cultura, la civilización no han domesticado ni mucho menos eliminado al cruel animal que reside en nosotrxs.

Otro efecto sonoro importante es el uso predominante de la voz en off. En primer lugar la aparición de la narradora trae a la mente las tragedias griegas. Las más populares de ellas, como *Antígona* o *Edipo Rey*, en el fondo narran historias tan monstruosas como la de *El matrimonio Palavrakis*. En segundo lugar, la voz en off (o sea, “fuera”) sugiere la existencia de otros mundos, como el mundo de los muertos, de otros lugares que no nos son inmediatamente accesibles (ej. el bosque en que se colgaba a los galgos). También es una herramienta perfecta para representar la voz de la conciencia, la cual no deja tranquilxs a Elsa y Mateo.

La mayor parte de la obra está representada en la penumbra, o incluso en la oscuridad total, manchada con escasos focos luminosos. La penumbra es el ámbito más adecuado para las acciones fúnebres; la noche es el mejor cómplice de los malhechores. Las manchas de luz se corresponden a los trozos de información que vamos juntando a lo largo del espectáculo para obtener una visión clara de todo el cuadro del crimen.

La última cuestión que me gustaría abarcar con motivo de este espectáculo (la cual, sin embargo, se aplica perfectamente a otras creaciones de Atra Bilis) es la soberbia actuación de Liddell y Puche. En todos los espectáculos, tal vez con la excepción del estrenado en 2011 *Maldito sea el hombre que confía en otro hombre*, se

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

puede apreciar la excelente forma física, la buena dicción y el general muy buen hacer técnico de lxs dos. Como Liddell es “la cabeza” de esta compañía, llama más la atención. Así es como la percibe la poeta Nuria Ruiz de Viñaspre:

Ver a Angélica es como recibir un disparo en el pecho con un chaleco antibalas, es decir, un mazazo que te empuja hacia atrás o hacia el fondo, lo más profundo, la sima. Es cierto que yo nunca he recibido un disparo, ni siquiera tengo un chaleco que salvaguarde mi vida, pero yo supongo que algo así debe de sentirse; porque ver a Angélica, mi animal escénico más querido, no llega a matarte, pero golpea como un mazo en una mesa de disección. (Ruiz de Viñaspre 2009⁶⁴).

Dejemos que Angélica nos vuelva a disparar: pasemos a la siguiente obra del *Triptico de la Aflicción*.

II.2. *Once Upon a Time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno*

II.2.1 El título

El título de la obra hace referencia al famoso spaghetti western, *Once Upon a Time in the West (C'era una volta il West)* rodado en 1968 por Sergio Leone. El motivo principal de la película es la venganza del hombre apodado Harmónica contra Frank, un bandido despiadado al que vemos dar muerte a un rancharo y sus tres hijos (el más pequeño de aproximadamente 8 años) al principio de la película. Al mismo tiempo que Frank realiza la matanza, al lugar de la acción llega Jill, la nueva esposa del padre de la familia. Sin embargo, lo que le espera no son unas nupcias alegres, sino “las bodas de sangre”: le dan la bienvenida cuatro cadáveres de sus nuevos familiares. Más tarde Jill también será atrapada por Frank y seducirá al asesino de su marido para salvar su propia vida.

El Harmónica es otro personaje que perdió un ser querido por culpa de Frank, y fue un asesinato macabro: Frank ordenó colgar al hermano mayor de Harmónica, pero para hacer el espectáculo más divertido, hizo apoyar los pies de la víctima en los hombros del adolescente Harmónica. De este modo cuando el chico perdiera la fuerza y se derrumbara, el nudo alrededor del cuello del “condenado” se tensaría. Frank mete en la boca del joven una harmónica con el cínico comentario “Toca algo a tu hermano”. El

⁶⁴ [@]: http://rasca-cielos.blogspot.com/2009/11/la-casa-de-angelica_06.html

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

chico, que sobrevive al encuentro con los bandidos, se hará maestro en tocar la harmónica. Su melodía será la melodía del profundo dolor.

Al final de la película el Harmónica consigue arruinar los sueños de riqueza que Frank alberga. Los dos hombres se enfrentan en un duelo de revólveres. Lo gana el Harmónica. Antes de que el bandido expire, el otro le devuelve el instrumento “de tortura” que el villano le obsequió hace decenas de años.

Once Upon a Time in the West está lleno de muertes gratuitas, muertes sin sentido. En la figura de Frank encontramos la mayor concentración de crueldad salvaje, desenfrenada; sin embargo, no hay ni un personaje en esta historia que se pudiera calificar de “bueno”. Antes de llegar al oeste Jill ejercía de prostituta, lo cual le despojó de cualquier ilusión acerca de lo que es un ser humano. Y los hombres que aparecen en la pantalla están tan acostumbrados a la violencia que matar a una persona parece conoverlos menos que matar a una mosca (a una, de hecho, un villano le perdona la vida en la escena inicial de la película). La obra de Leone parece ser creada para ilustrar la tesis de Andrea Dworkin de que “Men must come to terms with violence because it is the prime component of male identity” (Dworkin 1981: 51).

Aparte de la historia narrada en la película, es conveniente que prestemos atención a la música. La banda sonora fue compuesta por Ennio Morricone, un colaborador habitual de Leone. El motivo dominante es una melodía triste, inquietante, y perturbadora basada en la harmónica. Esta composición es usada por Liddell como marco de su espectáculo: lo abre y lo cierra. Los cinéfilos indudablemente reconocerán el vínculo musical entre las dos historias que narran el fracaso de los sueños humanos.

Debido a la dirección de la conquista estadounidense, en la cultura occidental, el oeste ha pasado a ser el mitológico lugar donde las ilusiones se vuelven realidad, donde por fin podemos ser felices. Liddell y Leone se ocupan de desmentir esta creencia. No hay lugar en el mundo en que estemos a salvo del daño que otros quieren infligirnos. Ni siquiera estamos segurxs en nuestra casa.

II.2.2 La trama

Al comienzo del espectáculo escuchamos las oraciones de dos niñas, Rebeca y Natacha. No se dirigen a Dios, sino a la figura que lo sustituye en la obra, un chico llamado Simón Alopardi. Como llegamos a saber de boca de Olivia, la madre de Natacha, el niño representa la máxima autoridad para la pareja de amigas porque “había matado a

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

sus padres con una escopeta y después se había levantado la tapa de los sesos” (*Once*: 103). Aparte de Olivia, escuchamos también los testimonios del profesor de las niñas, el señor Kubelka⁶⁵, el amigo Jonás, y el doctor Tayara, médico psiquiatra. Todos ellos describen la anormalidad y corrupción de las niñas sin mayor asombro; de hecho las niñas les despiertan fascinación, deseo y amor. La abuela de Simón, la última en dar su testimonio, incluso alaba la perversión de las pequeñas. Dice:

Simón era bueno, Simón era dulce, Simón era guapo. Así se lo dije a las niñas. Hizo bien en matar a sus padres. Eran egoístas y envidiosos. Así se lo dije a las niñas. Simón hizo bien en matar a sus padres. No beses a la abuela, le decían al pobre Simón, no beses a la abuela. Simón hizo bien en matarles, así se lo dije a las niñas. Fueron ellas las que se presentaron en mi casa. Y yo lo agradecí. Les regalé postales antiguas, postales de putas y cosas así. Postales de Simón. Es bueno que los niños aprendan cuanto antes. Es bueno que lo sepan todo cuanto antes (*ibidem*: 105).

En este momento empieza lo que Liddell calificó como la primera parte del espectáculo. Escuchamos fragmentos de relatos pornográficos, los cuales constituyen una introducción al show pornográfico que dan las niñas frente al padre de Natacha, a quien ella declara un “cerdo” (*ibidem*: 107). Rebeca y Natacha se aman y tienen un fin común: “acabar con la fealdad sobre la tierra” (*ibidem*: 109) usando el sexo. Natacha es la cabeza de la unión y es ella quien seduce a los protagonistas de la historia para sacar a la luz sus deseos más repugnantes, para desmentir su bondad, quitarles el respeto del que gozan debido a los cargos que ocupan en la sociedad.

Natacha es también impulsora de la idea de herir a Jonás de tal modo que sus padres no puedan hacerle más daño. Jonás recibe palizas por sacar malas notas y está desesperado. Las niñas le convencen de que si se deja hacer alguna lesión definitiva, sus padres no se atreverán a azotarlo más. Jonás está enamorado de las chicas y por amor se deja destrozarse el brazo hasta tal punto que es necesario amputarlo.

En este momento interviene nuevamente la señora Alopardi:

Los padres disfrutaban atormentando a sus hijos, se aprovechan del sentimiento de culpa de los hijos, así se lo dije a las niñas, atormentaban a Simón, mi precioso Simón, y atormentaban a las niñas también. Un día Rebeca se presentó en mi casa con la cabeza llena de trasquilones, pobre criatura, como castigo su madre le había cortado el pelo, pobre criatura (*ibidem*: 111).

⁶⁵ Curiosamente, en polaco *kubel* significa “basurero”, del alemán *Kübel*, cubo.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

En esta cita aparecen dos cuestiones importantes para la interpretación de la obra: se evoca el sentimiento de culpa que, según Freud, es la base de toda la cultura, así como la locura (su señal: el pelo corto) como la expresión máxima de la verdad. Se escuchan ecos de las observaciones de Foucault.

La locura puede ser hereditaria y, efectivamente, pronto aprendemos que la verdadera madre de Natacha murió en un manicomio; Olivia era su madre adoptiva. La mujer confiesa: “Al cabo del tiempo mucha gente se arrepiente de los hijos que han adoptado” (*ibidem*: 112). Aquí Liddell vuelve a darnos a entender que es partidaria del determinismo biológico.

A partir del momento en que Natacha descubre su verdadera procedencia, las niñas pasan días enteros subidas a un árbol frente al manicomio del pueblo. El doctor Tayara, cada vez más adicto a su presencia, obsequia a las niñas con un libro que contiene descripciones de casos de locura femenina. Todas las pacientes llegaron a su lamentable estado por ver frustrados sus deseos libidinales:

Loca número cinco: Un día salió desnuda a la calle cuando más fuerte llovía. Estuvo horas corriendo sin parar. Le había prendido fuego a la escuela donde daba clases. Lo confesó después. Tenía el vientre y los muslos negros de arañazos, como si se hubiera pasado un rastrillo por el cuerpo. También tenía las uñas rotas. Ahora solo repite una frase, en sus costillas muero, en sus costillas muero, en sus costillas muero, son las costillas del niño al que ama (*ibidem*: 113).

La costumbre de las niñas de pasar horas frente al hospital psiquiátrico se ve interrumpida por las vacaciones. Son enviadas a dos localizaciones distintas y pasan 50 días sin ver la una a la otra. Sufren enormemente y sufren también lxs adultxs que se habían vuelto adictxs a la perversidad de las dos criaturas: Kubelka, Tayara y la señora Alopardi. A la vuelta toda la pasión reprimida durante el periodo de alejamiento estalla y las chicas se hacen mutuamente daño por amor. Ahora odian incluso más a sus padres quienes, según dicen, se pudren por dentro y por fuera. Las protagonistas fantasean con su muerte.

Al enterarse de que la familia de Jonás vive en paz después del “accidente” les entra rabia: para cumplir con su objetivo, el cual es la aniquilación de la fealdad moral, necesitan el odio, no la complacencia.

Acabado el verano, vuelven a la casa de la abuelita de Simón, con la cual practican perversos juegos sexuales. La señora Alopardi está muy feliz de volver a ver a las chicas; también lo está el doctor Tayara, el cual se muere por tenerlas en sus

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

manos, por dominar su cuerpo y su locura. El símbolo de este deseo de dominio es la camisa de fuerza que les deja a las amigas bajo el árbol. Rebeca se pone la camisa para complacer al doctor y Natacha la confunde con su madre, algo muy significativo desde el punto de vista psicoanalítico.

El señor Kubelka se ve más afectado por las niñas que lxs otrxs. Al ver a Natacha después del verano hace la siguiente confesión:

Todo fue por culpa de Natacha. Natacha se enfadó porque le conté lo de las otras. Le dije que había salido a buscar a otras durante el verano, le dije que no volviera a abandonarme. Y Natacha me escupió. Entonces vomité allí mismo, delante de ella. Era un hombre destruido. La necesitaba, la necesitaba, me sentía incapaz de sobrevivir al sexo. Para mí el sexo es una carga. Natacha empezó a soltar espuma por la boca y salieron de su garganta una especie de graznidos horripilantes (*ibidem*: 122).

Ahora, cuando las niñas consiguieron sacar a la luz el potencial para la corrupción de los seres de su entorno, pueden perpetrar su temible castigo. Casualmente los padres de Rebeca mueren en un accidente de tráfico, y Olivia, apiadada de la huérfana, la acoge. Viviendo bajo el mismo techo las niñas encuentran incluso menos obstáculos para llevar a cabo sus malas intenciones.

Un día Olivia sorprende a Rebeca masturbando a su marido. Enfurecida, anuncia que está embarazada y, como Elsa Palavrakis, tiene esperanza de que con la nueva vida empiece una etapa mejor, más limpia y bella. Sin embargo, está muy equivocada. Las niñas empiezan a enloquecer cada vez más, se convierten en profetisas del Armagedón. Un día llevan a Jonás al río y lxs tres contemplan una visión de Simón caminando por encima del agua, tal como lo hizo Jesús en el Evangelio. Se nos dice también que predicar a otrxs niñxs en la puerta del manicomio, glorificando la locura como la voz de la verdad. Gritan: “hay que estar bajo el orín del loco para comprender el lugar que ocupan las cosas sobre la tierra, nada mejor que el orín del loco para convertirnos en sabios, en no nacidos” (*ibidem*: 127). Proclaman también que “sólo en lo indecible encontraréis la verdad” (*ibidem*: 129).

Lo indecible es lo que viene al final. Estas “hijas de la enfermedad” (*ibidem*: 128) golpean fuertemente a Olivia hasta darla por muerta (la mujer, sin embargo, sobrevive el ataque) y machacan a cuchillazos el cuerpo de su marido. Antes de que nadie descubra su crimen, se plantan frente al hospital psiquiátrico. Natacha aplasta la cabeza de Rebeca con una roca y ella misma se cuelga del árbol al que solía subir con

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

su amiga. Las últimas palabras que la pequeña suicida pronuncia son “Yo no soy así, mamá. Te quiero” (*ibidem*: 133).

II.2.3 La puesta en escena



Natacha y Rebeca. Fuente: www.angelicaliddell.com

Lo primero que vemos cuando un foco de luz ilumina el centro de la escena son a Liddell y Puche sentadxs en el suelo, mirándose fijamente. Encima de sus cabezas cuelgan, sujetos por el cuello, decenas de ositos de peluche. En un rincón de la escena vemos a un hombre vestido de blanco a lo Ku Klux Klan. Su cabeza está tapada por una gorra blanca perforada sólo a la altura de los ojos, lo que evoca una imagen de muerte por asfixia. En el cuello lleva una cinta roja, como una marca sangrienta dejada por el nudo de la horca (que también bloquea el paso del aire). Las dos “actrices” principales (Puche, caracterizado de mujer, encarna a Rebeca) también van ataviadas de blanco y rojo. Su vestido es un poco especial, porque no lo tienen puesto encima, sino sujetado en la parte delantera de su cuerpo con cintas rojas, de modo que por detrás muestran la espalda desnuda y unas bragas blancas. El uniforme lo completan botas de vaquero con inocentes motivos florales y un maquillaje artificial al estilo de la comedia del arte. Mientras suena la música de la película, las niñas realizan una serie de movimientos que evocan la escena de ejecución del hermano del Harmónica. Al mismo tiempo el misterioso hombre blanco pasea un caballo mecánico que relincha angustiosamente. Escuchamos la oración de las chicas a Simón; cuando acaban, Rebeca monta a un

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

“caballo” de palo, mientras que Natacha se adorna con otros objetos propios de la estilística del oeste estadounidense: la corona de plumas y el cinturón de guerrero. La secuencia acaba con un acto tremendamente repugnante: Liddell nos muestra la parte trasera de su ropa interior la cual está manchada por, podemos suponer, la sangre menstrual. Mete la mano dentro de las bragas y saca de allí un pequeño pez. Con una sonrisa maquiavélica lo mete en su boca, lo mastica y traga, a pesar de que seguramente a más de un/a espectador/a le entren náuseas.

El pez tiene aquí un significado polivalente: recordemos la analogía entre el pene y el pescado de la primera parte del *Tríptico*. El pescado está conectado en la cultura popular con los genitales femeninos por su olor y probablemente su mucosidad; además, es la herramienta que usa Natacha para intimidar a su madre adoptiva: un día le deja encima del frigorífico un mensaje escrito con sangre de pescado. También viene a la mente la analogía con los peces depredadores que desarrollan un grado tan alto de agresividad que no solamente se muerden la propia cola, sino que en muchas ocasiones devoran a su descendencia nada más nacer. El pez sale de la vagina de Natacha, figurativamente es su hijo. Natacha, llena de maldad, actúa acorde al programa vital de Liddell: no quiere perpetuarse, quiere cortar la maldad de raíz.

Después de este shock se otorga al público una pequeña tregua: en la pantalla de un televisor se proyectan grabaciones de testimonios de lxs adultxs que salen en la obra. Se confirma lo que Liddell no para de repetir: aunque digan cosas horripilantes, no causan horror, porque el filtro televisivo quita la dimensión real a la información.

Sin embargo, el descanso no es largo. Acabado el último testimonio, la escena se ilumina y vemos a Angélica, esta vez con un vestido color rosa, con las bragas bajadas frente a una maqueta de una fortaleza americana de madera. Mientras escuchamos fragmentos de relatos pornográficos, Puche está colocando figuritas de vaqueros, caballos y árboles encima y dentro (*sic*) de las nalgas de su compañera. El poder de los hombres armados (como explica Dworkin, las armas funcionan como una extensión del pene) y el entorno creado por estos queda superpuesto al cuerpo de una niña.

El siguiente fragmento, en el cual las niñas seducen al padre de Natacha, está compuesto de gestos extremadamente lascivos, que contrastan con el tono inocente en el que las “actrices” pronuncian sus intervenciones. Como Natacha nota que a su amiga le empieza a gustar el hombre para quien actúan, reclama abruptamente la atención de su compañera con un beso muy fuerte y largo. Por lo visto el deseo de Rebeca no está fijado exclusivamente en la figura de su amiga; más adelante la chica castigará su

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

propia infidelidad aniquilando a cuchillazos la fuente de esta excitación sexual poco oportuna.

La escena posterior consiste en una simulación del acto masturbatorio, acompañado irónicamente de música solemne. Al llegar a la culminación, Puche se recuesta en el suelo mientras que Liddell contornea su cuerpo con tiza como si se tratara de la víctima de un asesinato. Gumersindo se levanta y Angélica dibuja un círculo marcado con una cruz en el lugar donde podría encontrarse el feto de una embarazada. Las niñas ejecutan un baile de muerte encima de la imaginaria vida nueva.

A continuación se nos relata cómo Jonás perdió su brazo y escuchamos a Rebeca lamentar la pérdida de su pelo. Natacha se pone a jugar a la rayuela utilizando serpientes de plástico, y al final del juego escuchamos las palabras dirigidas a Olivia: “Deberías haber criado víboras” (*ibidem*: 112), siendo Natacha una víbora por excelencia.

Durante la parte en que se nos describe los casos de las mujeres locas, Liddell está sentada con la espalda contra la pared y las extremidades colocadas de tal manera que evocan la imagen de encadenamiento, de inmovilidad. Puche pone en la cara de su compañera máscaras espantosas, una por cada internada. La escena hace referencia al cautiverio y al inaguantable dolor en que viven los enfermos mentales.

Como habíamos mencionado, las mujeres locas de las que se habla han sido llevadas a tal estado por los traumas relacionados con pulsiones eróticas. Generalmente las hembras de cualquier especie, también la humana, están programadas genéticamente para desear prole⁶⁶, y Liddell, bien consciente de este hecho, acaba la escena soltando bebés mecánicos por el suelo. Las dos “actrices” imitan los movimientos de las muñecas. Aquí viene a la mente la idea de producción “industrial” de la vida desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El Anti-Edipo*.

Otro símbolo que se nos ofrece poco tiempo después es la “hoguera” que hace Liddell en el escenario usando gasolina. El fuego evoca la hostilidad con la que reaccionaba (y sigue reaccionando) la sociedad ante la diferencia, lo desconocido, la locura y la verdad. Las llamas que arden frente a nuestros ojos inspiran la reflexión sobre miles de personas sacrificadas en las hogueras en los tiempos medievales por no ajustarse a la visión que tenían del mundo sus miopes coetáneos.

⁶⁶ No definiendo que esto sea bueno o deseable, sin embargo creo que es indiscutible desde el punto de vista biológico.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Antes de irse de vacaciones, Natacha demuestra al profesor Kubelka las consecuencias de su comportamiento perverso: Liddell se quita las bragas y agita la acusadora mancha de sangre en las narices del imaginario profesor. El daño es real, palpable, físico.

Las niñas son forzadas a una separación que dura 50 días (una referencia al Pentecostés). Mientras escuchamos su correspondencia, repleta de amor y añoranza, vemos a Liddell coger una flecha de Eros y pinchar los osos de peluche que cuelgan del techo. De sus interiores, por lo visto rellenos de globos con agua, empieza a chorrear líquido. Percibimos la analogía con los niños que orinan incontroladamente cuando están sometidos a mucho estrés, por ejemplo a causa de la separación de su madre. El agua cayendo del cielo adicionalmente crea la imagen de la lluvia. Natacha se baña en ella como si quisiera lavar toda la suciedad que su entorno le impone. La lluvia, por otro lado, evoca la tristeza: y en efecto, se nos dice que durante las vacaciones no paró de llover en West Asphixia. El cielo también lloraba.

Cuando Liddell acaba su ducha ritual, se pone a comer las cartas – sobres rellenos de palomitas que le envía Rebeca desde su lugar de “condena” veraniega. Comer la “palabra” es el sustituto de comer el cuerpo de su amada, una imagen arraigada fuertemente en la tradición cristiana. Como sabemos, “la palabra se hizo carne” (Jn 1,14), la carne de la que los cristianos comen durante la eucaristía.

Acabadas las vacaciones, las niñas vuelven a ver a Jonás, el cual se hizo fuerte porque aprendió el nombre de todas las cosas (otra vez referencia al lenguaje como herramienta del dominio sobre el mundo real). Sin embargo, las chicas creen que ha aprendido mal. Para castigarle le ofrecen su comba, pero en vez de dársela Liddell y Puche ahorcan con ella un osito de peluche. Lxs que no llegan al descubrimiento de la verdad viven muertos, como Jonás.

La escena del reencuentro con el profesor Kubelka es también muy perturbadora. Puche está en el suelo sacudido por convulsiones epilépticas (una parodia cruel del orgasmo, el sexo como una enfermedad), mientras Liddell sujeta encima de él una muñeca con las bragas bajadas y los ojos vendados, lo cual es una práctica común en la parafilia sadomasoquista. El frecuente uso de las muñecas apunta al rol de objeto, de juguete, que frecuentemente desempeñan las mujeres en la sociedad regida por los hombres.

Llegamos al final de la primera parte, el accidente de los padres de Rebeca. Las niñas se regocijan por este suceso preparando un cóctel espeso de las flores de la corona

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

fúnebre mientras resuena la alegre canción “La vie en rose”. Después embadurnan sus cuerpos, ya desnudos, con el líquido blanco rosáceo como si realizaran una especie de macabro masaje erótico y acaban el semi-necrófilo ritual aplastando las flores de la corona con sus traseros.

Nos acercamos hacia la “solución final”, o sea, el exterminio de la familia de Natacha. Las “actrices” se ponen unos trajes de cuero y tela color carmín que traen a la mente tanto las vestimentas de sadomasoquistas y gladiadores romanos, como las faldas de las mujeres vaqueras. De sus cinturones cuelgan pistolas.

Sabemos que en la segunda parte del texto está incluida la escena en la que Simón-el redentor camina por encima de las aguas. En la versión escénica este tropo cultural se solapa con otro, más antiguo: la caverna de Platón. Liddell, con los brazos abiertos como Jesucristo, proyecta sobre la pared su sombra. La sombra de la idea, o sea, algo dudoso y deformado, es lo único accesible a nuestro sistema cognitivo en la tradición platónica. Nos resulta imposible ver las cosas cómo son realmente porque la verdad, metaforizada en *Once Upon a Time...* como la luz del sol, nos ciega. Pero quien sea capaz, como Jonás y las amigas, de aguantar su brillo, llegará al pleno conocimiento.

A continuación observamos una conmovedora escena en la que Natacha acusa a Rebeca de que esta no le ama. Rebeca tiene mucho sueño, está cansada y ya no quiere participar en el nefasto plan de su amiga. Sin embargo, con los ojos cerrados y cabizbaja, en la postura de la humilde aceptación de la misión a la Virgen María, deja que Natacha arme su cuerpo con múltiples pistolas–juguetes. La acción realizada por Liddell trae a la mente lxs niñxs guerrillerxs o terroristas, cuyos cuerpos pasivos, debilitados frecuentemente por las drogas, los adultos envuelven con materiales explosivos.

Después del asesinato, que es contado en voz en off mientras las dos niñas permanecen quietas, Rebeca se duerme del todo en el suelo. Natacha, subida a una silla, corta las cuerdas de los osos colgados. El sueño-muerte constituye la liberación. El hombre de blanco arroja hacia el público caramelos, invitándolo de este modo a participar en la siniestra celebración.

II.2.4 Comentarios finales

Como en el caso de casi todos los espectáculos de Liddell, en la banda sonora prevalece la música clásica, lo cual subraya el contraste entre la cultura, o sea, la parte considerada como sublime, y los instintos, la animalidad del ser humano. Generalmente el nivel sonoro en el caso de Liddell es un elemento muy importante: el prevaleciente uso de la voz en off en *Once Upon a Time...* permite a la artista crear dos espectáculos paralelos: las “actrices” no ilustran con sus gestos el texto, sino que crean pequeños performances que no mantienen el vínculo inmediato con la palabra. El teatro posdramático exige frecuentemente un desdoblamiento de atención.

Otro elemento que quería destacar, y que no se puede apreciar teniendo acceso exclusivamente al texto, es la iluminación. En cada parte de la obra prevalece un color diferente de la luz: al principio es común, blanca, inocente; en la parte de los vestidos rosa se convierte en rojiza, sangrienta, y cuando se nos habla del cementerio y la muerte, se transforma en verde, evocando asociaciones con podredumbre y deterioro.

Al final, fijémonos en que Liddell no le ahorra latigazos en su obra a nadie: tanto los hombres como las mujeres son capaces de cometer las atrocidades más horripilantes, aunque en la mayoría de los casos, en la escena y en la vida, el abuso sexual es el dominio de los hombres.

II.3 *Hysterica Passio*

II.3.1 El título

La frase empleada por Liddell en el título proviene de la tragedia *El Rey Lear* de William Shakespeare. En el acto II, escena IV, de esta obra del dramaturgo inglés el rey Lear exclama, abrumado por el abandono en que le dejaron sus hijas:

O, how this mother swells up toward my heart!
Hysterica Passio, down, thou climbing sorrow,
Thy element's below (...) (2.4.246-258).

Como comenta Mark Shearer (1983: 61-62) la dolencia conocida como *hysterica passio* en los tiempos isabelinos describía el estado de sofocación, el cual, se

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

creía, venía provocado por el movimiento de vapores de la parte abdominal hacia el pecho y la cabeza. Etimológicamente la frase significa “el dolor del útero”: durante el embarazo el útero se expande, apretando todos los órganos y dejando cada vez menos sitio para los pulmones, lo cual puede provocar la sensación de falta de aire. Coppelia Kahn nos ofrece una explicación un tanto diferente:

It was the disease of the *hyster*, the womb. From ancient times through the nineteenth century, women suffering variously from choking, feelings of suffocation, partial paralysis, convulsions similar to those of epilepsy, aphasia, numbness, and lethargy were said to be ill of hysteria, caused by a wandering womb. What sent the womb on its errant path through the female body, people thought, was either lack of sexual intercourse or retention of menstrual blood. In both cases, the same prescription was obtained: the patient should get married. A husband would keep that wandering womb where it belonged (1993: 92).

Entonces el coito sería el remedio para la *hysterica passio*. Esta creencia estaba tan fuertemente arraigada en la sociedad que los médicos victorianos aplicaban a sus pacientes femeninas diagnosticadas como histéricas el “masaje pélvico”, o sea, los tocamientos de la vulva que conducían al orgasmo. Parece que la acepción que interesa a Liddell es precisamente el sufrimiento/la locura causados por la supresión de las pulsiones eróticas.

La explicación que propongo suena incluso más convincente si agregamos que *El rey Lear* puede ser interpretado como un cuento sobre el deseo del incesto. Como alega Alan Dundes en su estudio psicoanalítico sobre las fuentes de *El rey Lear* (1988: 236) muchos cuentos populares (ej. “Love Like Salt”), de entrada, carecen de la figura de la madre, facilitando de este modo una unión amorosa fuerte entre el padre y su hija. Adicionalmente, en este tipo de cuentos la hija funciona como la sustituta de la madre: lxs psicoanalistas verían en este hecho una realización perfecta del complejo de Electra, que, recordemos, se basa en el deseo de eliminar a la madre y casarse con el padre.

Al principio de la tragedia shakesperiana, Cordelia alega su disposición para permanecer soltera y servir así mejor a su padre. La decisión del monarca de desterrar a su hija menor parece irrazonable e injusta; sin embargo, lxs psicoanalistas apuntan a los motivos ocultos como la verdadera causa de la separación.

Durante su vagabundeo, el cual simboliza su peregrinación hacia la verdad, el mismo rey Lear hace comentarios acerca de la dinámica de la represión, que posiblemente le llevó a castigar a su hija. Al ver a un hombre azotar a una mujer, exclama:

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Thou, rascal beadle, hold thy bloody hand;
Why dost thou lash that whore? Strip thine own back,
Thou hotly lusts to use her in that kind
For which thou whipp'st her. The usurer hang the cozener (4.6.156-159).

La tensión libidinal, al no encontrar una salida anhelada, se transforma en agresión hacia unx mismx o hacia otrxs.

En la escena de la reunión del padre con la hija, probablemente la más feliz en toda la obra, curiosamente no aparece el marido de Cordelia, el cual, según toda lógica, debería concurrir en ayuda de su querida mujer. Dundes (1988: 237) explica que su presencia es considerada superflua puesto que el motivo importante es la relación sentimental entre el monarca y su hija, la cual no es solamente una víctima, sino también asume un rol activo: intenta reconquistar a su padre. El conde de Francia aparece muy poco en la obra porque constituye un estorbo para el amor verdadero.

Vale la pena mencionar que el mismo Freud llevó a cabo dos análisis psicoanalíticos de *El rey Lear*. En el primero, el autor hace hincapié en la analogía del monarca con un niño; en el otro Lear es un viejo padre que guarda deseos incestuosos. Holland (1966:214-219), basándose en textos de varios críticos, explica que estas dos interpretaciones no son mutuamente exclusivas, sino complementarias.

Por último, querría recordar el interés que mostró por el trasfondo incestuoso del drama shakesperiano en cuestión otra autora contemporánea, Jane Smiley. Su libro *A Thousand Acres*, galardonado con el premio Pulitzer en 1992, es como comenta Marina Leslie, “at once a remarkably faithful and a profoundly subversive revision of Shakespeare's *King Lear*, transplanted from ancient Britain to a family farm in Iowa circa 1979” (Leslie 1998: 31). En esta reformulación de *El rey Lear*, Smiley obliga a su lector/a a profundizar en los deseos vergonzosos y por lo mismo ocultos que pueden regir el hogar familiar, independientemente de la época histórica.

II.3.2 La trama

La primera parte de la obra empieza con la escena titulada “Dramatis personae”. La frase inicial es pronunciada por Hipólito: “Os voy a contar un cuento de Navidad” (*Hyster*: 135). Hipólito, encarnado por Leonardo Fuentes, asumirá el papel del narrador, recurso que hemos visto utilizado por Liddell previamente. No obstante, mirando la

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

inquietante escenografía, a la cual volveremos más detenidamente luego, sabemos inmediatamente que la palabra “cuento” lleva mucha carga de sarcasmo.

Aunque se nos ubica en el día de Navidad, más tarde descubrimos que realmente, tal como sucede en el caso de *El matrimonio Palavrakis*, este es el último momento del tiempo diegético. La historia está construida a base de retrospectivas, remontándonos nuevamente hasta las épocas de la infancia de los espantosos cónyuges.

En la parte inicial se nos informa que Thora es una virgen de 32 años (la edad en la que Jesús se bautizó y empezó su misión mesiánica) y vive con su madre. Es enfermera de profesión. Senderovich, “el pálido dentista” (*ibidem*: 135) de 43 años, perdió hace 6 a su mujer y a su hija. Supuestamente desaparecieron en el mar, pero los cadáveres nunca se recuperaron. La relación de estos dos seres infernales nace gracias al dolor de muelas: como ya hemos comprobado, en la obra de Liddell dolor y amor son inseparables.⁶⁷

A continuación se nos presenta la sección titulada “Pródromos de la masturbación”. El mismo título sugiere el vínculo entre el deseo sexual y la enfermedad: estamos en una fase que precede al ataque principal, todavía en la fase de represión de pulsiones libidinosas. Thora lucha frenéticamente contra la suciedad, mientras que Senderovich intenta purificar sus pasiones animales cuidando de su impecable jardín, el cual, como llegaremos a saber después, contiene los cuerpos de doce mujeres y niñas (el número de los apóstoles) asesinadas por el protagonista. Aunque los dos intentan estar quietos, su manera de hablar revela una gran tensión nerviosa:

THORA: Ahora mismo limpio el tigre y el payaso mamá, pero el samurai está limpio mamá, la vaca está limpia mamá, el cesto de flores está limpio mamá, la bailarina está limpia mamá, el gato chino está limpio mamá, la tacita rota está limpia mamá, todo está limpio, ¿el tigre y el payaso?

SENDEROVICH: Os digo que ya no vuelvo a hacerlo, sólo cuidaré del jardín, las plantas nos favorecen, porque no tienen corazón, no comprendéis la higiene, hay seres incapaces de comprender la higiene, observan una margarita y siguen sin comprender la higiene, pero yo la he comprendido, y esta es la última vez, la última vez.

THORA: Lo siento, mamá, ahora lo limpio, lo limpio todo otra vez, yo

⁶⁷ Este planteamiento parece ser compartido por otro dramaturgo contemporáneo afincado en España, Rodrigo García (de nacionalidad argentina), el cual pone en la boca de uno/a de sus performers estas palabras llenas de amargura: “Como el tiempo todo lo borra y hace que todo se olvide,/ démonos prisa, cariño, démonos prisa para hacernos daño,/ y para hacernos todo lo bonito/ que no nos hemos atrevido hacer sobre nadie” (García 2009: 385).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

limpio el tigre y el payaso mamá, el tigre y el payaso mamá, mañana
quiero sentir, ¿qué se siente? ¿qué se siente? ¿qué se siente?
SENDEROVICH: Ya no voy a sentir, nunca, nunca, ha sido la última
vez, la última vez, a partir de hoy la higiene de la tierra, la higiene y
nada más (*ibidem*: 138).

La higiene de las pasiones resulta insostenible en el caso de los seres de carne y hueso. Thora y Senderovich estallan en el siguiente apartado: “Tigre y payaso fornicando bajo tierra: fecundación”. Caen, porque la caída es natural para “dos seres tan normales” (*ibidem*: 139). Thora, atormentada por el dolor de muelas del que culpa a su madre, visita al dentista con la esperanza de que esta vez él, y no su progenitora, le haga mucho daño. El único contacto íntimo entre dos seres humanos que puede concebir es a base del dolor. Senderovich reniega de haber hecho daño a nadie nunca, pero Hipólito, el narrador, inmediatamente desmiente esta información, burlándose de su padre hipócrita.

La fúnebre pareja vuelve a encontrarse en el hospital por motivo de un extraño accidente que sufre el dentista. Allí, en el templo de la enfermedad, da comienzo otra vida enferma. La descripción del acto es nauseabunda:

el dentista casi rezando
como si hiciera un sacrificio
el sacrificio de los perversos
y no pensara en el sexo
en el fondo solo piensa en el sexo
Y la famélica enfermera deja ensangrentado el vientre del pálido
dentista
aprieta la vulva para que no se derrame ni una sola gota de tragedia
humana
es el instinto madre
eres sabia como los recién paridos
me repugna proceder de un holocausto tan humano
Acaban y todo es amargo
huelen a yodo
huelen a herida
son un trozo de carne arrancada de un caballo (*ibidem*: 144).

Hipólito se siente aterrado por las perspectivas que le esperan. Senderovich, al contrario, predica, tal como lo hacían Elsa Palavrakis y Olivia, que un niño es una segunda oportunidad regalada por Dios, una oportunidad para mejorar.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Así que Thora y el pálido dentista contraen “Un matrimonio en deficiencia” en espera de “excretar una masa viviente sin futuro/ entregados a la crianza de las taras/ hasta que el animal alcance las proporciones necesarias para sufrir” (*ibidem*: 147).

La realidad de la convivencia con el dentista, obsesionado con la higiene y la religión, resulta estar muy alejada de las optimistas fantasías de las que Thora se alimentaba. Durante la “Noche de bodas con examen”, la novia, llena de esperanzas y de pasión, es sometida a un interrogatorio al estilo de la Santa Inquisición. Finalmente, en vez de recibir cariño y satisfacción sexual, recibe golpes en la cara: así empiezan sus tres años de celibato matrimonial. El único consuelo que la mujer encuentra consiste en pensar que ha conseguido huir de la tiranía de su madre. No obstante, tampoco es una huída perfecta: Thora siente un profundo deseo de suicidarse, pero al recordar a su madre desiste del plan. Le devora el sentimiento de culpa, no puede dejar sola a la anciana.

Aquí termina la primera parte y empieza la segunda. La abre el apartado “Fracturas incompatibles con la vida”, en la cual Hipólito explica:

Han pasado tres años
tengo tres años
y Thora y Senderovich sin practicar sexo
durante tres años
tres años de santos
excluidos del placer
excluidos de un lenguaje que les permita acceder al placer
condenando aquello que más desean
acostumbrados al odio
el pálido dentista arrancando muelas
aliviando el dolor humano
la famélica enfermera limpiando su propio retrete
ya no vacía la mierda del mundo
el mundo está un poco más sucio
pero las bocas, antes gemebundas, ahora están más calladas (*ibidem*: 151).

Como enseña el psicoanálisis, las pulsiones reprimidas tienen que encontrar una salida, aunque sea por un camino desviado. Por lo tanto llegamos a la sección “La explosión de Thora” en la que la mujer, en presencia de su sádica madre, rompe a Hipólito el primer hueso (en total el niño experimentará 32 fracturas, una por cada año que Thora ha pasado suprimiendo sus deseos). Senderovich es totalmente indiferente a la tragedia que sucede a su lado, le importa solamente su jardín. Curiosamente, con la primera fractura de Hipólito el jardín empieza a decaer: Senderovich lo está convirtiendo en un desierto porque él tampoco soporta el peso de ser decente. Y revelar

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

sus pecados, enterrados debajo de la flores, le quitará la enorme carga de silencio y de rectitud. El dentista dice:

SENDEROVICH: No lo comprendéis, ¿verdad? no, no lo comprendéis. Yo sé que no lo comprendéis. No lo comprendéis. Hay gente que desea morir. ¿Lo comprendéis ahora? La muerte no es algo distinto de la vida. Pero no lo comprendéis, no lo comprendéis, no lo comprendéis. Antes era un jardín. Ahora es casi un jardín. Casi está muerto. Pero no es distinto. Yo tampoco soy distinto de los otros. ¿Lo comprendéis ahora? (*ibidem*: 154).

Senderovich parece ser un partidario de Deleuze y Guattari, según los cuales la muerte (también el dolor, el daño) no es una noción opuesta a la vida (tal como la presenta Freud), sino inscrita en el deseo, en el sexo. Los filósofos conciben la muerte como una parte lógica de la producción de la vida.

En el apartado “Entierro navideño tosiendo huracanes” llegamos a saber que a pesar de que la madre de Thora haya muerto, su recuerdo sigue muy vivo en la conciencia de la hija. Thora se siente culpable por no haber dado a su madre amor ni cuidado suficiente; Hipólito pregunta: “¿Estamos destinados los hijos a sentirnos culpables del daño que nos causan nuestros padres?” (*ibidem*: 155). Senderovich responde a su hijo con una metáfora que trae a la mente el teatro de Tadeusz Kantor⁶⁸: “Es como un soldado muerto sobre la espalda. Un soldado muerto sobre la espalda, muerto, incrustado en la vida. Son los restos de una guerra” (*ibidem*: 155).

Los restos se vuelven un tema importante en el apartado siguiente, “El viento besando calaveras”. El día del entierro de la madre de Thora es el día del entierro de la represión. El superego impuesto directamente por la madre y más indirectamente por la sociedad queda aniquilado por completo cuando Thora, al volver del cementerio, descubre en su jardín los doce cadáveres de las víctimas de Senderovich. Entonces reconoce en su marido a un igual, un monstruo tan horripilante como lo es ella, y los dos dejan caer el velo de la decencia. Su casa se transforma en “La casa de las fieras incendiadas”:

HIPÓLITO.- Y Senderovich
señoras y señores
se abalanza sobre Thora
le rompe las bragas

⁶⁸ En particular, la función *La clase muerta* (1975), en la cual los actores/actrices llevan bien en sus brazos, bien sujetados de otra forma, a los maniqués – los muertos.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

la pone de rodillas
se orina sobre ella
frota su polla contra la cara en éxtasis de Thora
y la penetra brutalmente hasta hacerle sangre
Thora le pide más
Yo lo veo todo
Estoy allí
mirando
mi madre se acerca
me baja los pantalones
y mete mi pobre sexo en su boca
La lengua de mi madre es más grande que mi cuerpo
Aprieta mi cara contra su barriga
como si quisiera fornicar con mi cabeza
Me coge un brazo y lo chupa con avidez
hasta que chorrea la saliva
y se penetra con la extremidad diminuta
Thora se masturba con mi brazo
le duele
yo abro y cierro la mano dentro de la vagina de mi madre
Y pienso Thora es hermosa
Mi padre vuelve a correrse y ensucia el televisor
Es la hora de las noticias
Hay guerra en todos los sitios
En todos los sitios bailan
Epilépticos bailan
Preparan las cenas de Navidad
El cordero se retuerce en el horno
Perfumes para follar
¡Juguetes! ¡Juguetes!
¡Guerra, guerra, guerra!
¡Imágenes de una ejecución! (*ibidem*: 159-160).

Aunque toda la escena invocada por Liddell ejerce un impacto brutal, vale la pena destacar la imagen del cordero retorciéndose en el fuego, la cual guarda una clara analogía tanto con la Biblia como con *El rey Lear*, donde Cordelia (o cordera) tiene que ser sacrificada por el (posible) pecado de la pasión incestuosa. La escena de la ofrenda del cordero más famosa del Antiguo Testamento es la casi-muerte de Isaac. ¿Sería posible que la clave del, aparentemente absurdo, mandato de Dios que forzaba a Abraham a matar a su hijo Isaac residiera en el pecado de deseo incestuoso? Liddell parece jugar con esta posibilidad; en los años posteriores el tema del sacrificio de Isaac constituirá para la autora una importante fuente de inspiración.⁶⁹

En la sección titulada “Imágenes de una ejecución” vemos la casa de Hipólito transformada en un teatro de masacre moral, moral que, recordemos, se basa en la

⁶⁹ La escena constituyó una importante inspiración para la obra *Anfaegtelse* (2011). La autora escribió también un ensayo titulado “Abraham y el sacrificio dramático” (2011: 243-262).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

supresión de los instintos. Thora quiere triunfar sobre el sentimiento de culpa y de asco que siente hacia sí misma debido a los preceptos de la cultura (encarnados en la figura de su madre), mientras que Senderovich predica su inocencia agregando que “Ninguna ley puede apartarnos de nuestro propio cuerpo” (*ibidem*: 161). Excusándose uno al otro viven su monstruosa felicidad hasta que Hipólito llega a tener doce años (la edad de la simbólica llegada a la madurez de Jesús, el “cordero” por excelencia)⁷⁰ y es lo suficientemente fuerte para preparar su terrible revancha.

Estamos en la “Navidad absolutamente blanca: venganza”. El chico, instruido perfectamente en las artimañas de la maldad, inventa una historia falsa y la revela a su madre: durante su ausencia, a Senderovich le han visitado otras mujeres, más guapas y más lascivas que ella. Thora, profundamente herida, corre a la comisaría para denunciar los doce asesinatos que perpetró su marido. Senderovich, antes de ser capturado, se quita la vida ahorcándose de su corbata navideña.

La “conclusión” de la obra reza: “(...) [T]ocad a los monstruos, es la vida real” (*ibidem*: 170). Esta frase suena incluso más convincente sabiendo que

Hysterica Passio puede asociarse con el caso verídico relatado por Gordon Burn en su libro *Felices como asesinos*, salvando por supuesto las oportunas distancias. La macabra historia de Fred y Rose West⁷¹, con sus prácticas execrables y aberrantes, tiene bastantes puntos en común con *Hysterica Passio* de nuestra autora. A su vez se han encontrado analogías entre lo que relata Gordon Burn y *A sangre fría* de Truman Capote (Burn 2007) (Gutiérrez Carbajo 2010: 74).

Como relata Eguía Armenteros (2009:95), Liddell llegó incluso a adjuntar fotocopias de un reportaje sobre los asesinos West en su solicitud de “Ayudas a la Producción Teatral 2003” a la Comunidad de Madrid. Otra vez, el verdadero escándalo está en la realidad y no en el escenario.

⁷⁰ Liddell volverá a emplear el significativo número doce en *Y como no se pudo: Blancanieves*, obra que analizamos más adelante.

⁷¹ La historia ha sido documentada (sin transformarla en ficción) por Howard Sounes (1995). Tal como Senderovich, Fred enterraba los cadáveres de las mujeres asesinadas en su propio jardín.

II.3.3 La puesta en escena



Una escena de *Hysterica Passio*. Fuente: www.angelicaliddell.com

Hysterica Passio tuvo una vida extremadamente corta, de tan solo dos funciones, como relata Eguía Armenteros (2009: 93) en su artículo, al que remito para un análisis muy acertado sobre el tiempo y el espacio en la obra, llevado a cabo en función del texto. Como la compañía dispone solamente de una grabación de aproximadamente veinte minutos iniciales de la obra, esta circunstancia determina también la extensión de nuestro análisis de la puesta en escena (el espectáculo no ha vuelto a estar en cartel desde hace algunos años).

La obra arranca con el monólogo de Hipólito. La parte superior de su tronco está vendada, lo cual constituye una señal de las heridas tanto exteriores como interiores producidas por sus monstruosos progenitores. La venda blanca contrasta con el rojo de su falda, alrededor de la cual cuelgan globos, también rojos. La falda, larga y brillante, ayuda a convertir a Leonardo Fuentes en una especie de árbol de Navidad macabro. El actor sujeta con su mano un muñeco de Santa Claus, y al final de su monólogo lo inserta

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

en una olla con leche hirviendo: símbolo de las torturas a las que es sometido el niño a causa de la ardiente pasión sexual de Thora y Senderovich.

Resplandece la luz y, acompañadxs por un vals típico de las ferias navideñas, nos trasladamos a una especie de funesto parque de atracciones⁷² dominado por los colores blanco, rojo y negro. A un lado de la escena vemos un ejército de muñecos Santa Claus, dispuestos más bien a atacar a lxs niñxs que a satisfacer sus sueños. En un círculo blanco que parece imitar un carrusel, Liddell y Puche, vestidos como personajes de cuentos de terror góticos, realizan una especie de danza mecánica, echando sangre por la boca. Hipólito recoge la sangre en su mano y unta con ella su rostro.

Mientras escuchamos las voces en off de Thora y Senderovich hablando de la pureza y la higiene, la pareja en la escena usa nata montada para embadurnarse los vestidos a la altura de la zona genital. La escena nos muestra la gran disparidad entre el discurso de la razón, aclamado por la sociedad, y las pulsiones que rigen o intentan regir nuestro comportamiento.

Una alegre marcha nos lleva a la consulta del dentista, donde la reiterada pregunta de Thora, “¿Me hará usted mucho daño?” penetra en la cabeza del/la espectador/a como un taladro odontológico. Otra vez, se produce un fuerte contraste entre la aparente tranquilidad de la fúnebre pareja y los espasmos nerviosos que sacuden a Hipólito, el cual, excluido del círculo de la complicidad, va a ser la futura víctima de esa reunión.

El vídeo termina con Liddell y Senderovich echando serenamente confetti – nieve que extraen de sus bragas navideñas adornadas con la imagen de Santa Claus, mientras que Hipólito, arrastrándose por el suelo como una lombriz, protesta en vano contra su engendramiento.

II.3.4 El significado de los nombres

Los nombres de los personajes de *Hysterica Passio*, como sucede en los casos de las obras analizadas anteriormente, añaden a este drama capas de significación adicionales. En el caso de Hipólito la tarea parece bastante simple. Su epónimo proviene de un héroe griego que aparece en la famosa *Fedra*, una tragedia escrita por Eurípides

⁷² Prestado de la vida real de la artista de aquel entonces. Liddell comenta en una entrevista: “Al tiempo que trabajaba en el parque de atracciones hacía un espectáculo sobre la familia como lugar monstruoso con abusos a menores” (Ruiz Mantilla 2010).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

alrededor del 500 a.C. Hipólito, hijo de Teseo y la amazona Antíope, es castigado por la diosa Afrodita por el desprecio que muestra por el amor. Afrodita despierta en el corazón de la madrastra de Hipólito, Fedra, una pasión desmesurada por el hijastro. Eurípides compuso dos versiones de la historia: en la primera, la mujer intenta poseer a su hijastro empleando varias artimañas. Sin embargo, el público no acogió aquella propuesta muy bien, por lo cual en la segunda versión es la nodriza de Fedra la que revela al joven Hipólito los deseos incestuosos de su madrastra. Hipólito reacciona con indignación y Fedra, intentando salvar su honor, decide ahorcarse, no sin tomar venganza. A la mujer le indigna el desprecio que muestra el casto Hipólito por las bajezas humanas y antes de tomar su vida deja una nota a Teseo en la cual revela que su hijastro intentó abusar de ella. Teseo pide a su padre Poseidón que mate al desvergonzado joven y solamente después de la muerte de su hijo descubre la verdad sobre su inocencia.

Hipólito, en la mitología griega, es el símbolo de los estragos que causan los deseos incestuosos de los padres en la vida de sus hijos. Empleando ese nombre, Liddell resalta tanto la universalidad del problema (han pasado más de 2500 años desde que Eurípides estrenara su tragedia), como la continua pasividad de la sociedad y del entorno familiar frente al drama de los más indefensos.⁷³

También “Thora” resulta ser un nombre mitológico relacionado con el incesto. Esta vez Liddell remite al público a la mitología escandinava. Según *Gesta Danorum*, uno de los antiguos reyes llamado Helgo durante su escapada militar violó a una joven virgen que llevaba el nombre de Thora. Como resultado de este abuso nació Urse. Pasados muchos años Thora, usando a Urse como herramienta de su venganza, la envió al campamento de Helgo. El hombre volvió a recurrir a la fuerza para satisfacer sus deseos sexuales y violó, ignorante, a su propia hija (*The Danish History, Book II*).⁷⁴

Tanto Thora como Fedra presentan varias analogías con el personaje creado por Liddell. La heroína escandinava, aparte de ser su nombre el epónimo de la mujer de Senderovich, está obsesionada con la virginidad y la venganza. En la vida de la protagonista creada por Liddell estos dos conceptos son también sumamente

⁷³ Vale la pena mencionar aquí que Sarah Kane, la casi-coetánea de Liddell, representante británica de la corriente *in-yer-face theatre*, retomó el tema explorado por Eurípides antes que la artista española, estrenando en el año 1995 *Phaedra's Love*. Sin embargo, según ha dicho Puche, ha sido pura casualidad. Subrayemos que “a pesar de que, en el terreno de la crítica, algunas veces se hacen aproximaciones entre el teatro de Sarah Kane y el de Angélica Liddell, la verdad es que nos hallamos ante poéticas bien diferenciadas [...]” (Miranda 2003).

⁷⁴[@]: <http://omacl.org/DanishHistory/book2.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

importantes: Thora, muy reprimida sexualmente, permanece virgen hasta los 32 años a causa de su dependencia de una madre posesiva; después se casa con Senderovich precisamente para vengarse de su mamá.

En nuestra cultura, la virginidad está asociada generalmente con la pureza, mientras la suciedad se vincula con la pasión sexual. La Thora de Liddell está limpiando su entorno compulsivamente, como si de este modo estuviera más cerca de limpiar su mente, llena de pensamientos pecaminosos. También Fedra habla de purificar su cuerpo y su espíritu en la conversación que mantiene con la nodriza. Su amor es igualado a una enfermedad tanto por la nodriza como por el coro:

CORIFEO: Anciana mujer, fiel nodriza de la reina Fedra, vemos su situación desgraciada, pero no sabemos cuál es su enfermedad. Desearíamos saberlo y oírlo de ti.

NODRIZA: No encuentro el modo de saberlo, pues no quiere responder.

CORIFEO: ¿Ni siquiera conoces cuál es la causa de sus males?

NODRIZA: Llegas al mismo punto, pues en todo guarda silencio.

CORIFEO: ¡Qué débil y consumido está su cuerpo!

NODRIZA: ¿Y cómo no, si hace tres días que no prueba la comida?

CORIFEO: ¿Lo hace por extravío o porque pretende morir?

NODRIZA: Morir, sin duda. No come para acabar con su vida.

CORIFEO: Es extraño lo que dices, si su esposo no hace nada.

NODRIZA: Ella oculta su mal y niega que está enferma.

CORIFEO: ¿Y él no acierta a descubrirlo, al mirarla a la cara? (Eurípides 2000: 192-193).

Al describir el momento en que la Thora moderna, enfermera de profesión, se apasiona por Senderovich, quien viene al hospital con la mitad de la cara arrancada por un perro, Liddell comenta:

[Thora] se identifica con la herida de Senderovich
esa es la razón oculta por la que Thora es enfermera
se siente enferma
necesita heridas literales a su alrededor
necesita enfermos
enfermos como ella
sin heridas se sentiría desnuda
y con la mano sucia de sangre mancha su uniforme deliberadamente
deliberadamente arroja un vaso al suelo
corre al váter a masturbarse
estos son los hechos
no piensa en su madre
por primera vez no piensa en su madre
empieza a sufrir por cosas distintas (*Hyster*: 143-144).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Con Senderovich, Thora dejará de ser enfermera para ser la enferma de una forma abierta, sin disimular su condición con una bata impecablemente blanca.

En cuanto al origen del apellido otorgado al marido de la enfermera, no he conseguido llegar a ninguna conclusión satisfactoria. Siendo un apellido ruso, trae a la memoria los violentos caracteres esbozados en las novelas de uno de los escritores preferidos de Liddell, Fiódor Dostoievski⁷⁵, el cual entendía perfectamente la fuerza de los tenebrosos deseos.

II.3.5 La inocencia de las flores

Como vamos comprobando a lo largo de la lectura, Liddell es una escritora que emplea en sus obras una gran variedad de referentes culturales, construyendo un verdadero hipertexto. En este subcapítulo me gustaría investigar un hilo difícilmente perceptible a primera vista, sin embargo importante para una comprensión profunda de *Hysterica Passio*; se trata de la obsesión de Senderovich por “la higiene de las flores”. Esta única frase llevará a un/a lector/a atenta a referencias tan dispares como Gilles Deleuze y Felix Guattari, Marcel Proust, la Biblia o la botánica.

En *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* el filósofo y el psicoanalista franceses intentan abolir el concepto fundamental del psicoanálisis: el complejo de Edipo. El intento de los seguidores de Freud de confinar toda la producción inconsciente en los marcos de la familia les parece altamente represivo⁷⁶, y sustituyen la base del psicoanálisis por el concepto de la producción de la producción: somos máquinas deseantes cuya única finalidad, como en el capitalismo, es producir más y más y más. Sin embargo, “las máquinas deseantes [...] no funcionan más que estropeadas” (Deleuze – Guattari 1985: 34), por lo cual no podemos esperar de ellas milagros de perfección.

Aunque Liddell utiliza la analogía entre el cuerpo humano y la máquina destacada por Deleuze – Guattari (“¿Qué sentido tendría poseer un cuerpo tan perfecto,

⁷⁵ En una entrevista la artista concluirá: "Nunca llegaremos al fondo de la podredumbre de la conciencia humana. Siempre quedará alguna basura por ahí; hay basuras que se nos escapan. Hacemos como si fuéramos buenos, pero no lo somos. Lo que consiguió Dostoievski ¡Vamos por la vida como si Dostoievski no existiera!" (Riaño 2011).

⁷⁶ “Entonces, en vez de participar en una empresa de liberación efectiva, el psicoanálisis se une a la obra de represión burguesa más general, la que consiste en mantener a la humanidad europea bajo el yugo del papá - mamá, *lo que impide acabar con aquel problema*” (Deleuze – Guattari 1985: 54).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

una máquina tan potente, si no se librara dentro de ella la lucha entre el bien y el mal?” (*Hyster*: 145)), no es este vínculo lo que captará nuestra atención en primer lugar. Tanto los pensadores franceses mencionados aquí como lxs progenitorxs de Hipólito (y parece que la misma Liddell también) sienten mucho afán por liberarse del sentimiento de culpa que el deseo (por lo menos si se organiza en función del complejo de Edipo) produce. La misma preocupación motivó a Marcel Proust, un homosexual “escondido en el armario”, a comparar a las personas gay con las flores. Las flores son en su mayor parte hermafroditas, y Proust percibía una analogía entre las conductas bisexuales de lxs que se llamaban entonces “invertidxs” y la vida sexual de, por ejemplo, las orquídeas⁷⁷. Observando desde su escondite el encuentro amoroso entre monsieur du Charlus y el joven chalequero Jupien el narrador comenta:

Monsieur de Charlus me había distraído de mirar si el moscardón traía a la orquídea el polen que ella estaba esperando desde hacía tanto tiempo y que sólo podía recibir en virtud de un azar tan improbable que se podía llamar una especie de milagro. Pero también era un milagro aquello a que yo acababa de asistir, un milagro casi del mismo género y no menos maravilloso. En cuanto consideré este encuentro desde este punto de vista, todo en él me pareció impregnado de belleza (Proust 1996: 38-39).

Deleuze y Guattari ven en este símil utilizado por su famoso compatriota una expresión del sueño sobre el cese de toda la culpabilidad, “pues ésta no puede introducirse en esas flores” (Deleuze- Guattari 1985: 75).

Claramente también Senderovich transpone las conductas humanas a las conductas de las flores, diciendo: “la petunia es más higiénica que la rosa”. El mensaje oculto en esta frase puede descifrarse sólo adquiriendo unos conocimientos especializados en botánica. Las rosas, en condiciones naturales, recurren a la autofecundación con frecuencia (“Variedades y cruzamientos de las rosas”)⁷⁸, mientras que las petunias desarrollaron un complicado sistema de genes que disminuye sustancialmente la posibilidad de autofecundación (Voss 2010)⁷⁹. Esto nos lleva al problema de la exogamia y la endogamia tan importante en el *Triptico*. Las petunias gozan de unos mecanismos anti-incesto naturales de los que Senderovich y otros personajes de Liddell carecen. Si los personajes no los poseen es porque la autora está convencida de que los seres humanos reales tampoco los poseemos.

⁷⁷ La elección de esta flor como protagonista de unos pasajes de *Sodoma y Gomorra* no parece ser arbitraria: el nombre proviene de la palabra griega *orchis*, o sea, “testículo”.

⁷⁸ [@]: <http://blogjardineria.com/rosas-y-flores/>

⁷⁹ [@]: <http://science.psu.edu/news-and-events/research-news/research-stories-in-spanish/noticias-en-espanol/la-petunia-y-la-auto-incompatibilidad>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Es difícil denegar de una forma categórica esta opinión si incluso los escritos más antiguos de nuestra civilización, los recogidos en la Biblia, contienen descripciones de este tipo de actos perversos. Marcel Proust optó por otorgar el título de *Sodoma y Gomorra* al cuarto tomo de *A la búsqueda del tiempo perdido* aprovechándose del, generalmente reconocido, vínculo del mito bíblico con la homosexualidad. Sin embargo, no es realmente esta cuestión la que conecta la historia de la destrucción de las dos ciudades con el *Triptico*. Si estamos interesados en llegar hasta el final de la cadena de asociaciones literarias Liddell → Deleuze – Guattari → Proust → La Biblia, es porque el mito en cuestión concluye, por mucho que lo quieran ocultar los oficiales religiosos, con la descripción del incesto:

Pero Lot subió de Zoar y moró en el monte, y sus dos hijas con él; porque tuvo miedo de quedarse en Zoar, y habitó en una cueva él y sus dos hijas. Entonces la mayor dijo a la menor: Nuestro padre es viejo, y no queda varón en la tierra que entre a nosotras conforme a la costumbre de toda la tierra. Ven, demos a beber vino a nuestro padre, y durmamos con él, y conservaremos de nuestro padre descendencia. Y dieron a beber vino a su padre aquella noche, y entró la mayor, y durmió con su padre; mas él no sintió cuándo se acostó ella, ni cuándo se levantó.

El día siguiente, dijo la mayor a la menor: He aquí, yo dormí la noche pasada con mi padre; démosle a beber vino también esta noche, y entra y duerme con él, para que conservemos de nuestro padre descendencia. Y dieron a beber vino a su padre también aquella noche, y se levantó la menor, y durmió con él; pero él no echó de ver cuándo se acostó ella, ni cuándo se levantó. Y las dos hijas de Lot concibieron de su padre. Y dio a luz la mayor un hijo, y llamó su nombre Moab, el cual es padre de los moabitas hasta hoy. La menor también dio a luz un hijo, y llamó su nombre Ben-ammi, el cual es padre de los amonitas hasta hoy (Gn 19,30–38).

De este modo una frase que Deleuze y Guattari emplean para luchar contra el psicoanálisis y el mito de Edipo es reconducida por Liddell, aunque de forma sumamente sutil, precisamente al Edipo, al incesto y a toda la problemática freudiana, de la cual los dos pensadores franceses intentan huir. La inocencia de las flores es un sueño imposible, y Liddell no parece tomarse muy en serio el vitalismo inorgánico (basado en la idea del cuerpo sin órganos) de Deleuze, el que, en su afán por refutar el imperialismo del psicoanálisis, delimita el rol de la familia en la formación del inconsciente a un mínimo casi prescindible, mientras que Liddell, a sus 46 años, sigue repitiendo en el escenario “mamá – papá”.

II.4 Palabras finales acerca del *Tríptico de la Aflicción*

Cuando pensamos en la forma del tríptico, lo primero que viene a la mente a una persona occidental son las pinturas medievales. Sin duda los trípticos más famosos son los que se generaron en el Medioevo tardío bajo el pincel de Hieronymus Bosch, El Bosco (aprox. 1453 – 1516)⁸⁰. Dos de ellos, *El jardín de las delicias* y *El carro de heno* se pueden admirar en el Museo de Prado en Madrid⁸¹, o sea, el sitio donde Liddell buscaba protección contra la intemperie en sus primeros años de actividad artística. Es posible que las frecuentes visitas a este templo de la pintura dejaran huella en la imaginación de la artista: los cuadros de Bosch, por un lado llenos de espantosas imágenes de muerte y sufrimiento, de un delirio colectivo a la hora de la verdad, a la hora del juicio final y por otro lado asombrando con una belleza y originalidad deslumbrantes. Podemos experimentar este contraste de sensaciones contemplando por ejemplo *El jardín de las delicias*, cuya reproducción se presenta a continuación:



Fuente: Hans Belting (2009: 10-11).

⁸⁰ El nombre real del pintor es Jeroen van Aken. La fecha del nacimiento no es segura (Bango y Marias 1982: 47).

⁸¹ La reproducción y descripción de las obras está disponible en la página web del museo [@]: <http://www.museodelprado.es/>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Lo mismo es válido para el *Tríptico de la aflicción*. Nos podemos imaginar que la pintura de Bosch, tan avanzada para su época, provocara en sus coetáneos sensaciones cercanas a las que despiertan los espectáculos de Liddell hoy: angustia mezclada con admiración, asombro, rechazo, y con un poco de suerte una reflexión más profunda sobre el estado de nuestra propia consciencia.

Las tres tablas de cada tríptico suelen estar unidas temáticamente, y así sucede también, como hemos podido comprobar, en el caso del *Tríptico de la aflicción*. El leitmotiv más impactante de las tres tramas es el incesto; sin embargo, realmente es sólo la cima del iceberg de la inmundicia que albergan los cuerpos y mentes humanas. Según Liddell el incesto es el resultado de un huracán de pasiones puramente animales contra el que nos resulta muy difícil, o muchas veces imposible, luchar. Nos gusta alabar la fuerza de la razón humana y depositar nuestra fe en la cultura, o lo que se ha convertido en su sinónimo, la Humanidad. Liddell constata que todo esto son cuentos de hadas: los seres humanos estamos tan lejos de la cultura como los perros. En el fondo somos precisamente esto: monos, perros, o incluso lobos parlantes.

Sobrevivir en una familia de lobos no es fácil. Así vemos a la pequeña Chloé “devorada” por su propio padre, y a Natacha y Rebeca quitándose la vida para impedir de este modo la perpetuación de su propia maldad. Hipólito, el trágico vencedor de la batalla de sus progenitores, llega a la edad adulta para cantar su victoria amarga y avisar a los que quieran oír de los monstruos que acechan en el corazón de cada uno. Pueden salir de su jaula por mucho que nos empeñemos en mantenerlos en cautiverio, porque son unos monstruos muy potentes.

II.5 ¿Hasta qué punto es justificable la funesta imagen de la familia que pinta Liddell? Un intento de racionalización.

Para muchxs de nosotrxs la familia representa un valor incuestionable. Como muestra el recuadro de abajo, a pesar de la reestructuración social que está experimentando el mundo occidental, no sólo la gente madura y típicamente más conservadora, sino también lxs jóvenes de varios países europeos siguen apuntando a la familia como el valor más importante en su vida.

Importancia que conceden en sus vidas los jóvenes de 15 a 29 años de varios países europeos a diferentes cuestiones (en porcentajes de los que han respondido que es «muy importante» en sus vidas la dimensión propuesta)

	España	Bélgica	Dinamarca	Francia	Alemania	Grecia	Italia	Gran Bretaña	Turquía
Familia	76	86	80	83	65	78	86	87	97
Amigos	50	63	69	61	58	54	51	67	73
Tiempo libre	46	44	46	46	44	53	42	54	47
Política	5	6	5	6	5	8	7	3	16
Trabajo	59	59	38	69	43	57	57	44	78
Religión	7	11	6	6	8	25	20	9	78

Fuente: elaboración del autor, a partir de *European Values Study*, *World Values Study* y del banco de datos de la Universidad de Deusto. Encuesta del año 2000.

Fuente: Elzo 2009: 242.

Sentimos un profundo vínculo con nuestrxs familiares, cuidamos de ellxs y recibimos su apoyo cuando pasamos por malos tiempos. Nuestro respeto por la familia no se basa, sin embargo, solamente en la experiencia individual. Se promueve, de forma incansable desde el ámbito de la religión, la política e incluso la economía. Los libros de texto, los anuncios televisivos, las campañas electorales, todas están llenas de imágenes y palabras que elogian la familia como un valor superior y la presentan como una meta natural en la vida de cada ciudadanx.

En este ambiente generalmente muy favorable a la familia, criticar este concepto, especialmente criticarlo de la forma tan ultrajante como lo hace Liddell, puede parecer inaceptable, hasta demente. No solemos aceptar las críticas de personas ajenas dirigidas a nuestrxs familiares, y somos aun menos propensos a apreciar la deconstrucción de toda una estructura que tratamos como base de nuestro ser. Por esto mismo es difícil que dejemos que las imágenes tan despectivas de los lazos familiares

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

que presenta la artista se superpongan a la estructura mental que llevamos bien inculcada en nuestro cerebro.

La reacción más frecuente que pude observar de la mayoría de mis conocidxs (académicxs o no) ante *El tríptico de la aflicción* fue de rechazo, negación e incredulidad. Aunque Liddell se esfuerza en convencer a su público de que lo que presenta guarda fuerte conexión con el mundo real, mi experiencia ha demostrado que su visión queda relegada por muchas personas al reino de la fantasía, la licencia poética o simplemente a la locura. Las cosas que presenta simplemente no pasan o por lo menos no pasan en el entorno de mis interlocutorxs. Ellxs ven la alfombra persa, mientras Liddell ve las dos cucarachas que viven debajo de ella⁸².

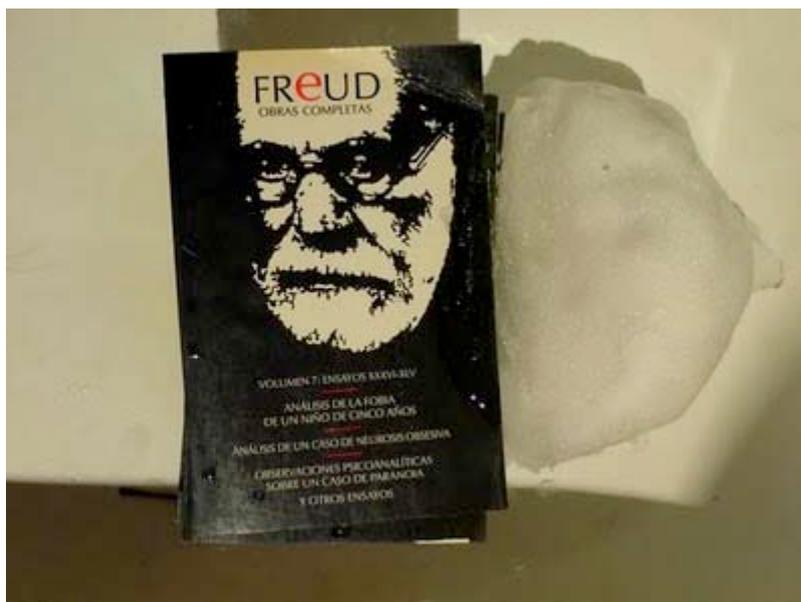
Frente a esta respuesta me siento obligada a entrar en discusión y emprender una defensa/justificación de la imagen presentada por Liddell. En primer lugar me gustaría recordar el hecho de que Angélica pasó cinco años de su vida estudiando la psique humana en la carrera de psicología, lo que sin la menor duda, dejó huellas en su mentalidad.⁸³ *El Tríptico de la aflicción* está fuertemente influenciado por el psicoanálisis, aunque recientemente la autora parece haber rechazado las elucidaciones de Freud en un gesto altamente performativo y simbólico, realizado en enero del 2010 y perpetuado en su blog en agosto de ese año:

⁸² Me refiero a la declaración que pronunció la artista con motivo de una entrevista: “Tengo inclinación a la melancolía y a detectar la podredumbre. Cuando veo una alfombra persa sólo pienso en las dos cucarachas que viven debajo” (Europa Press 06/11/2007).

⁸³ Vilches-de Frutos remarca la importancia de su doble licenciatura, que le ha proporcionado las herramientas para “adentrarse en las distintas patologías de la sociedad que pretende poner en cuestionamiento” (2009: 264).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell





Fuente: Blog de Angélica Liddell⁸⁴

La carrera de psicología incluye, además de varios métodos de terapia, asignaturas dedicadas a la neurobiología, la antropología y los estudios culturales. Incluso si rechazamos el modelo freudiano o lacaniano de la psique humana como equivocado, existen múltiples hallazgos provenientes de otras disciplinas que corroboran a Liddell en su fúnebre planteamiento de las relaciones humanas. Voy a presentar aquí algunos de ellos con el fin de demostrar que, aunque la familia desempeña funciones positivas y puede que sea indispensable para el desarrollo favorable del individuo, tiene también sus lados oscuros que no podemos descartar como pura ficción.

II.5.1 La relación de *El Tríptico* con el psicoanálisis freudiano

Sigmund Freud es considerado el padre de esta disciplina y son precisamente sus teorías las que parecen solaparse de forma más completa con las ideas expuestas por Angélica en sus dramas. Su afirmación de que “La historia de la cultura humana nos enseña, fuera de toda duda, que crueldad y pulsión sexual se co-pertenecen de la manera más estrecha” (Freud 1992:144) podría servir de *motto* para el conjunto de dramas en cuestión. Fue precisamente Freud quien introdujo en la psicología la incómoda noción

⁸⁴ [@]:<http://solamentefotos.blogspot.com/2010/08/freud.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

de complejo de Edipo, sobre la que Jung desarrolló posteriormente el concepto de complejo de Electra⁸⁵. Sacó a la luz el erotismo infantil y mantenía que los seres humanos somos originalmente bisexuales⁸⁶. Y fue Freud quien, a contracorriente del legado de la Ilustración, se atrevió a afirmar en voz alta que la sexualidad es el núcleo de nuestras vidas y es ella la que determina bien directamente, bien de forma indirecta, la mayoría de nuestros actos y pensamientos. A continuación presento los conceptos de la teoría freudiana que arrojan mucha luz a las motivaciones que pueden guardar los Mateos, Elsas, Senderoviches o Natachas, tanto ficticixs como reales. Los personajes de Liddell no aspiran a ser naturalistas⁸⁷; sin embargo, funcionan como arquetipos que ejemplifican y explican unas conductas determinadas de los seres humanos. En este caso son conductas relacionadas con desviaciones sexuales.

II.5.1.1 El caso de *El matrimonio Palavrakis*

Elsa y Mateo Palavrakis son dos seres con muy destacados trastornos psíquicos, causados, tal como sugiere el psicoanálisis, por los traumas vividos en la infancia. En las descripciones de la época de vida más temprana de la pareja no se menciona a las madres; suponemos que por alguna razón no están. En esta situación el desarrollo anímico de Elsa y Mateo se fundamenta en la relación con los padres sádicos, lo cual, de forma cíclica y con mucha probabilidad, contribuirá en el futuro a la repetición de las conductas sádicas por parte de lxs hijxs.

⁸⁵ El complejo de Electra se traduce en el apego que muestra una niña hacia su padre y la hostilidad hacia la madre. Freud rechazó este término; sin embargo, en varios fragmentos de sus escritos Freud confiesa no estar seguro de sus teorías sobre la sexualidad femenina, sobre todo debido a que muchas mujeres conservan un vínculo estrecho con la madre y en sus posteriores relaciones con el marido repiten el modelo de conducta que aprendieron en la relación con su madre, y no con su padre (Freud 1992b: 232). Como destacan sus críticos, los posibles fallos en la teoría del padre del psicoanálisis probablemente se deben a que intentaba hacer de la psicología femenina un mero espejo del desarrollo sexual masculino (Scott 2005:9).

⁸⁶ Con esta especificación: “En primer lugar, es innegable que la bisexualidad, que según nuestra tesis es parte de la disposición {constitucional} de los seres humanos, resalta con mucho mayor nitidez en la mujer que en el varón” (Freud 1992b: 229-230). Además, Freud seguía manteniendo que un individuo sano supera el estadio bisexual, y el hecho de no superarlo o superarlo en la dirección opuesta de la usual (homosexualidad) puede ser calificado de patología.

⁸⁷ Manzano Franco expresa una opinión opuesta, afirmando al respecto de *El Matrimonio Palavrakis*: “los Palavrakis son personajes redondos, muy complejos y llenos de traumas, miedos y pensamientos muchas veces inconscientes, que evolucionan significativamente a lo largo de la acción. Se trata de individuos, pluridimensionales, con una turbulenta vida interior y sobre los que se aportan numerosos datos biográficos, psicológicos y físicos para comprender mejor el contexto en el que viven y evolucionan” (2011: 52).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Desprovistos del modelo de las relaciones anímicas usuales durante su niñez, Elsa y Mateo tampoco saben establecer relaciones socialmente aceptables en la edad madura. La energía libidinal de la pequeña Elsa se fijaba en los perros, el único objeto de amor “positivo” que estaba a su alcance; siendo adulta, la mujer sigue repitiendo el esquema, incluida la figura del padre-marido que aniquila a sus mascotas (la hija también es una mascota). Recordemos que Elsa decide actuar en contra de su marido impulsada por el asesinato de su querido caniche.

Mateo, criado en la cultura de la dominación masculina y la violencia, se encuentra más a gusto en la situación en que pueda someter a su objeto sexual; es mucho más fácil dominar a las niñas que a las mujeres adultas. Aunque viva con Elsa, los dos parecen estar bastante distantes, sobre todo después de la muerte de Chloé, por lo cual el hombre busca en la calle una salida fácil para su energía sexual.

Durante el embarazo la mujer tiene siete sueños, los cuales, según la doctrina freudiana, son la expresión de deseos inconscientes⁸⁸. De los sueños podemos deducir que Elsa quiere a un varón – mascota que satisfaría sus necesidades sexuales⁸⁹ (puede

⁸⁸ Freud describe como inconscientes motivaciones reprimidas que no tienen acceso al pensamiento racional y nunca lo tendrán, a no ser que se las sustraiga de su escondite, más frecuentemente con la ayuda de un profesional. Así que “lo reprimido es para nosotros el modelo de lo inconsciente” (Freud 1989^a: 17). A lo inconsciente se puede acceder a través del análisis de los sueños.

⁸⁹ Freud explica con qué facilidad las personas mentalmente sanas pueden llegar a invertir sus deseos sexuales en objetos inadecuados: “[...] los casos en que se escogen como objetos sexuales personas genéricamente inmaduras (niños) parecen de entrada aberraciones individuales. Sólo por excepción son los niños objetos sexuales exclusivos; casi siempre llegan a desempeñar este papel cuando un individuo cobarde e impotente se procura semejante subrogado o cuando una pulsión urgente (que no admite dilación) no puede apropiarse en el momento de un objeto más apto. Como quiera que sea, arroja luz sobre la naturaleza de la pulsión sexual el hecho de que admita una variación tan grande y semejante rebaja de su objeto -el hambre, aferrada mucho más enérgicamente a su objeto, lo admitiría sólo en un caso extremo-; una observación parecida es válida para el comercio sexual con animales, no raro entre los campesinos, y en el cual la atracción sexual parece traspasar la barrera de la especie.

Por razones estéticas, se querría atribuir a insania estos y otros extravíos graves de la pulsión sexual, pero ello no es correcto. La experiencia enseña que entre los insanos no se observan perturbaciones de la pulsión sexual diferentes de las halladas en personas sanas, en razas y en estamentos enteros. Así, el abuso sexual contra los niños se presenta con inquietante frecuencia en maestros y cuidadores, meramente porque se les ofrece la mejor oportunidad para ello. Los insanos presentan el desvío correspondiente sólo aumentado, tal vez, o, lo que reviste particular importancia, elevado a la condición de práctica exclusiva y en reemplazo de la satisfacción sexual normal.

Da que pensar esta asombrosa distribución de las variaciones sexuales en la gradación que va de la salud a la enfermedad mental. Yo opinaría que este hecho, que resta por explicar, indicaría que las mociones de la vida sexual se cuentan entre las menos dominadas por las actividades superiores del alma, aun en las personas normales. Según mi experiencia, quien es mentalmente anormal en algún otro aspecto, por ejemplo en lo social o lo ético, lo es regularmente también en su vida sexual. Pero hay muchos que son anormales en su vida sexual, a pesar de lo cual en todos los otros campos responden a la norma y han recorrido en su persona el desarrollo de la cultura humana, cuyo punto más débil sigue siendo la sexualidad.

Ahora bien, como resultado más general de estas elucidaciones extraeríamos el siguiente: bajo gran cantidad de condiciones, y en un número sorprendentemente elevado de individuos, la clase y el

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

que a falta de sexo con su marido, quien a diario se ocupa de abusar de niñas); cuando da a luz a una niña, experimenta una significativa disminución del interés, y la deja en manos del padre. La niña, como es lógico, vuelca su fuerza erótica en Mateo, facilitándole la tarea del abuso sexual. La madre observa, resignada, la repetición del incesto que se produjo también en su caso y frente al cual se sentía igualmente indefensa.

El sentimiento de culpa⁹⁰ también desempeña un papel significativo en este espectáculo. Empecemos por el padre de Elsa: el hombre, que probablemente se sentía profundamente angustiado por el hecho de abusar de su hija, transponía sádicamente el auto-castigo requerido por el superyó a los pobres animales. El mismo mecanismo puede ser aplicado a Mateo: sabe que sus perversos actos merecen un castigo, pero su solución temporal es dejar pagarlo a su hija. Sin embargo, el castigo por el cruel incesto no se realizó de la manera adecuada. Durante años Mateo vive sumergido en el sentimiento de culpa, hasta que un día ya no puede soportar más su peso y pide a Elsa que haga con él lo debido.

La mujer, aunque apática, tampoco escapa a los reproches de la (in)consciencia, los cuales se manifiestan por ejemplo en el episodio de los seis cuchillos: Freud alega que las cosas que hacemos sin querer son una ventana que se abre en nuestro inconsciente. Por supuesto, las partes de las muñecas dispersas por el escenario también funcionan como una metáfora del sentimiento de culpabilidad.

Finalmente, la pareja ilustra perfectamente la tesis de Freud de que nuestros deseos sexuales son más fuertes que la voz de la razón. Por muchos clásicos que Mateo lea, no se volverá por ello una persona mejor; es más: incluso escogerá solamente los fragmentos que corroboren los reclamos de su libido. La libido que rige todas las funciones vitales y que siempre encontrará una vía de escape de la prisión de la moral.

valor del objeto sexual pasan a un segundo plano. Alguna otra cosa es lo esencial y lo constante en la pulsión sexual” (Freud 1992: 135).

⁹⁰ Su origen se remonta al deseo del/la bebé de ser el único y más valioso objeto de la investidura libidinal de lxs progenitorxs. Freud explica detalladamente su formación en el ensayo “El yo y el ello” (1989^a).

II.5.1.2 *Once Upon a Time in West Asphixia*

El problema fundamental de esta pieza es el odio que sienten las niñas hacia sus padres. Este odio, desde el punto de vista psicoanalítico, es natural por dos razones. El psicoanalista explica:

El amor infantil es desmedido, pide exclusividad, no se contenta con parcialidades. Ahora bien, un segundo carácter es que este amor carece propiamente de meta, es incapaz de una satisfacción plena, y en lo esencial por eso está condenado a desembocar en un desengaño y dejar sitio a una actitud hostil (Freud 1992b: 233).

Por si fuera poco, los padres son los que inculcan en sus hijos los preceptos del superyó, los cuales, en líneas generales, corresponden a las reglas de la civilización. La consecuencia del desarrollo del superyó en un ser que alberga de forma innata los deseos contrarios a la cultura es el sentimiento de culpa. El sentimiento de culpa provoca una tensión, cuya vía de descarga son actos hostiles contra uno mismo o contra los otros. La señora Leopardi expresa la siguiente opinión a propósito del tema:

Los padres disfrutan atormentando a sus hijos, se aprovechan del sentimiento de culpa de sus hijos, así se lo dije a las niñas, atormentaban a Simón, mi precioso Simón, y atormentaban a las niñas también (*Once*: 111).

Las niñas, en su peculiar lucidez otorgada por la locura, o sea, en un estado en que el dominio del superyó flaquea y el inconsciente logra más terreno, rechazan los preceptos que les intentan inculcar sus indignos padres u otras personas involucradas en la crianza de las niñas. Parece que no albergan el sentimiento de culpa (Natacha está más exenta de él que Rebeca) y posiblemente es la falta de un superyó fuerte lo que les permite cometer los crímenes atroces que se nos describe: la mutilación de Jonás y el asesinato del padre de Natacha (Olivia, aunque atacada, logra salvarse). Podemos sospechar que también hayan ayudado a provocar el asombrosamente fortuito accidente de carretera en el que mueren los padres de Rebeca.

Como hemos mencionado, las niñas organizan un nefasto banquete después del accidente que se podría equiparar al banquete totémico perpetrado por algunas tribus salvajes. Natacha y Rebeca preparan incluso un cóctel con las flores de la corona fúnebre: no es difícil interpretar este acto como la metáfora de devorar al animal

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

totémico-padre⁹¹, de lo que nos habla Freud en “Tótem y Tabú”. La analogía es reforzada por las imágenes de una colonia de hormigas que se proyectan en la pared en aquel momento del espectáculo.

Otra cuestión que podríamos pasar por el filtro psicoanalítico es la relación homosexual de las niñas. Aunque Freud no propone una respuesta definitiva sobre el origen de la homosexualidad femenina, justificando sus dudas por el escaso número de estudios sobre esta cuestión llevados a cabo en su época, se atreve a esbozar tres posibles causas de esta “desviación” de la libido de la vía más común:

- Un fuerte vínculo con la madre y el estancamiento en la fase pre-edípica. Por algunas razones (ej. causas externas) la mujer no experimenta el proceso de transposición de las pulsiones sexuales de la figura de la madre al padre, y en su vida adulta busca reproducir el modelo fuertemente arraigado en su inconsciente.
- Narcisismo, o sea, el propio yo es el objeto de la investidura libidinosa. En este caso las personas del sexo contrario inspirarían en el sujeto un menosprecio.
- Miedo a los hombres, que llevaría a la decisión de evitar contactos íntimos con ellos.

Según Freud el elemento que anima a las chicas a cambiar el objeto de su investidura libidinosa (del materno al paterno) es el deseo de tener hijos, del cual, obviamente, carecen por completo Natacha y Rebeca. Aunque parecen muy fuertes, en algunas escenas se nos muestra su gran hambre de amor, ese amor desmesurado que una criatura pequeña requiere de su madre. Según Freud la figura de la madre por lo general desempeña un papel más importante en la vida anímica de la mujer que en el caso del hijo varón. Según Freud, la fase preedípica, o sea, el período durante el cual la madre es el objeto principal de la investidura libidinal, es más largo en el caso de las niñas, y muchas mujeres nunca renuncian a ese objeto del todo, por lo cual no son capaces de establecer una relación muy fuerte con su padre y, posteriormente, su sustituto, el marido.

⁹¹ Devorar al padre/ animal totémico que es su sustituto, marca el derrumbe del superyó, o sea, las bases de la cultura, erguida sobre la prohibición del incesto con la madre: “Si el animal totémico es el padre, los dos principales mandamientos del totemismo, los dos preceptos-tabú que constituyen su núcleo, el de no matar al tótem y no usar sexualmente ninguna mujer que pertenezca a él, coinciden por su contenido con dos crímenes de Edipo, quien mató a su padre y tomó por mujer a su madre, y con los dos deseos primordiales del niño, cuya represión insuficiente o cuyo nuevo despertar constituye quizás el núcleo de todas las psiconeurosis” (1988: 134).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Rebeca, según deducimos del texto, se crió en una familia regular y la fuerza de su libido se dividió entre la figura de la madre y la del padre, dejando a la chica con una disposición bisexual. Los apetitos sexuales de Rebeca parecen más dispersos que los de su compañera: se siente atraída tanto por el doctor del psiquiátrico, como por el padre de Natacha. Frente a Natacha, Rebeca adopta en la relación la actitud que Freud calificaría de femenina: es sumisa, pasiva, deja dominarse. Busca a una figura más fuerte, dominante, y la encuentra en su compañera. Natacha, a su vez, parece una lesbiana que no ha superado su apego a la figura de la madre: fue criada por una madre adoptiva que, podemos suponer, no le mostraba mucho cariño. Nuestra hipótesis la confirma el hecho de que la chica llega a confundir a Rebeca con su madre en dos ocasiones. Por lo tanto, podríamos atrevernos a concluir que Natacha busca el amor materno, que, tristemente, es un amor imposible: al final Rebeca, agobiada por las continuas pruebas de amor inhumano que le exige Natacha, se vuelve indiferente.

En este momento querría permitirme una pequeña digresión acerca de la vida personal de Liddell. En la obra *Anfaegtelse* la artista realiza la siguiente confesión:

Mi madre nunca me ha querido. Y por eso me convirtió en un monstruo de amor. Siempre he deseado más amor de lo que me podían ofrecer. Siempre he deseado el amor que no encontré en mi madre. Y por eso les pedí a los hombres un amor gigantesco, sin condiciones, sin límites, sin final, como supongo que debe ser el amor de una madre. Los monstruos de amor deseamos ser amados sin pausa, sin descensos. Los monstruos de amor somos increíblemente ingenuos. Creemos en las cimas y en la vida en las cimas. Y eso es imposible. En la cima te congelas, te comen los buitres, o te mueres de hambre.

Recuerdo la historia de una muchacha que subió descalza hasta una cima, en Alicante, el cerro de las Águilas. Antes de marcharse dijo, me voy porque es el fin del mundo, se tendió en la cima tranquilamente, y murió. En las cimas uno siempre está solo. Los alpinistas del amor somos solitarios que llevamos a cuestras la máxima altitud. He llegado a la conclusión de que toda mi vida he buscado el amor de una madre.

(...)

Mamá, si me hubieras cantado esta nana no hubiera necesitado a nadie, hubiera sido fuerte, te hubiera tenido a ti, mamá, no hubiera suplicado amor como una indigente, me arrodillé a los pies de los hombres, me abracé a sus piernas suplicando amor, me dejé arrastrar por unas escaleras suplicando amor. Escucha, mamá, esta es la nana que deberías haberme cantado. Esta es la puta nana que deberías haberme cantado, mamá.

MAMÁ, TE ODIO (*Anfaeg*: 11-13).

Parece probable que Natacha sea, por lo menos hasta cierto punto, un alter ego de la misma Liddell.

Finalmente, toquemos la cuestión del trastorno mental de las chicas. Recordemos que Freud remonta los orígenes de muchos trastornos psíquicos (o de casi todos) a los obstáculos que encuentran en su camino las pulsiones libidinales

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

(posiblemente inconscientes) de las personas afectadas. Esta diagnosis sería totalmente cierta en los casos de locura femenina escogidos por Liddell:

Loca número dos: Dice que le crecen pelos en todas aquellas partes donde los pelos no existen, en el paladar, en el hígado, en las plantas de los pies, en el estómago le crecen pelos. No duerme. No puede dormir porque escucha crecer el pelo dentro de ella por las noches. No le duele, simplemente le asusta. Le crece pelo por dentro porque no puede llorar, y el día que empieza a llorar el pelo dejara de crecer, eso dice. Le preguntaron de qué color era el pelo que le crecía por dentro, y dijo que era negro, del mismo color que el pelo del hombre que la había abandonado (*Once*: 112).

El libro que incluye las descripciones de las mujeres locas se lo regala a Natacha y a su compañera el doctor Tayara. Rebeca hace el siguiente comentario al respecto de su admirador:

REBECA: Al otro lado del muro del manicomio existe un ogro desconocido y bondadoso que nos ama. Nos regala libros muy importantes para aprender el nombre de las cosas. A veces pienso que este ogro desea que estemos muertas, nos ama, pero desea que estemos muertas. No acabo de comprenderlo. He de aprender más nombres (*Once*: 116).

Aquí Liddell parece jugar hábilmente con la doctrina freudiana de la ambivalencia de sentimientos: las pulsiones de Eros y la muerte siempre van unidas.⁹² El doctor ama a

⁹² Muchos psicólogos decimonónicos, así como Freud mismo (aunque con ciertas limitaciones que ahora procederemos a aclarar) mantenían que la psique humana es regida por el principio de placer. Por el placer se entiende la cantidad mínima de excitación: pensando en nuestra vida sexual, el orgasmo produce placer porque consiste en un retorno al estado de tranquilidad. Sin embargo, Freud ha llegado a la conclusión que en nuestra vida anímica existe algo más fuerte que el principio de placer: la compulsión de repetición. O sea, cada organismo vivo siente la necesidad de reproducir los estados que conocía anteriormente.

¿Cómo se entran esos dos principios? Apoyándose en la historia de la evolución de la materia orgánica, la cual surgió probablemente a causa de una unión casual de un conjunto de elementos inorgánicos, el científico nos propone una hipótesis que parte de la premisa de que el estado primordial de cualquier organismo vivo es el estado inanimado. Así, cada organismo vivo estaría por un lado programado para la continuación de la vida, y por otro, para su autodestrucción, para la vuelta al estado de la excitación cero, o sea, la muerte.

Sin embargo, estas dos pulsiones no son tan contradictorias como puede parecer a primera vista. Buscando ejemplos de una longevidad excepcional, Freud llega a los datos sobre los protozoos. Esos organismos unicelulares, reproduciéndose por vía de la conjugación, pueden llegar a una longevidad impresionante siempre cuando no sean destruidos por sus propias toxinas metabólicas. Al juntarse las dos células, intercambian su material biológico, lo que les rejuvenece y guarda de la muerte por causas internas.

De ahí Freud propone que la muerte de los organismos pluricelulares no sea considerada otra cosa sino el rejuvenecimiento del soma que es portador de las células germinales. De este modo las pulsiones de muerte serían no un opuesto, sino un complemento lógico de las pulsiones de vida, o, sea, el Eros.

Resumiendo, si damos fe a la hipótesis de Freud, la ambivalencia de nuestra vida anímica (las pulsiones de amor que coexisten con las de destrucción) se remonta a los principios de la vida orgánica en

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

las chicas a su pesar, y el sentimiento de culpa que experimenta por sentirse atraído por dos niñas escolares crea en él la necesidad de aniquilar la causa de esa emoción incómoda.

Las y los protagonistas de *Once Upon a Time in West Asphixia* albergan todos sin excepción unos deseos libidinosos inaceptables en nuestra sociedad (o aceptables solamente en círculos específicos). A diferencia de los espectadores, los personajes de Liddell son bastante conscientes de sus motivaciones, y la autora pretende que funcionen como un espejo en el que el público se mire, descubriendo su propio potencial para la corrupción.

II.5.1.3 El caso de *Hysterica Passio*

Una de las premisas fundamentales del psicoanálisis es la influencia de la temprana relación del sujeto con su madre y padre. En el caso de Thora, la figura del padre está ausente, lo que nos induce a suponer que la única encargada de su educación era su madre. Debía de ser una persona severa, despótica y opresora: Thora, a sus 32 años, sigue virgen y lleva vestidos de color rosa que le elige su madre. Le tiene mucho miedo a su progenitora, el tipo de miedo que normalmente es inspirado por castigos corporales.

Thora, reprimida hasta lo extremo y llena de resentimiento, busca cualquier salida posible para su libido hinchada por los años de privación, estableciendo “una amistad” con su perro:

Thora
mi madre
el máximo dolor sin guerra
hablándole bajito a los perros
casi con la oreja del perro metida en la boca
susurrando
contándole su vida al perro
una vida de mujer para un perro
un perro blanco
todas las mañanas (*Hyster*: 136).

Cuando se presenta una ocasión para establecer una relación más usual, o sea, con un hombre, Thora se agarra a ella con todas sus fuerzas. Aunque conscientemente desea

la Tierra. Debido a la estructura bipolar de nuestra psique cada relación amorosa es teñida de impulsos de destrucción en mayor o menor grado.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

una relación que permita el cumplimiento de sus deseos sexuales, inconscientemente elige a un hombre que satisfaga su sentimiento de culpa, o sea, que la castigue por ser tal como la castigaba su madre. Y efectivamente, se casa con un sádico, obsesionado como la madre de Thora con la pureza, quien la golpea por puta durante la noche de bodas. La mujer siente frente al marido el mismo miedo que sentía frente a su madre:

SENDEROVICH: El ritual de la Penitencia Thora, he de enseñarte tantas cosas. Contesta, ¿Obedeces a tu madre, la respetas y la ayudas? ¿Eres fiel a tu esposo en pensamiento, palabra y obra? ¿Tratas a otras personas como deseas que te traten a ti?

THORA: ¿Cómo se lo digo? ¿Cómo le indico que quiero hacerlo, que quiero hacerlo toda la noche? Igual que en el hospital, pero ahora es distinto. ¿Le toco?

SENDEROVICH: Contesta Thora.

THORA: Me da miedo. ¿Por qué me da miedo?

SENDEROVICH: ¿Ayudas a los pobres, a los débiles, a los ancianos?

¿Has cumplido con tus deberes? ¿Has pagado tus tributos? ¿Has perjudicado a alguien con palabras falsas, calumnias o mentiras?

THORA: Si duermo con un hombre puedo tenerlo todo, puedo tenerlo todo. ¿Qué es este infierno?

SENDEROVICH: ¿Has inducido al aborto?

THORA: ¿Qué es este dolor? ¿Por qué me da miedo? (*Hyster*: 148-149).

Forzada al celibato, Thora siente cada vez más animadversión hacia su marido por privarla de la satisfacción de las pulsiones sexuales, y probablemente hacia sí misma, por sentir esas pulsiones que en su mente son tachadas de perversas. La hostilidad tiene que ser canalizada de algún modo y Thora soluciona el problema de esta sobrecarga negativa maltratando de una forma horripilante a su propio hijo, cuya única culpa consiste en ser engendrado del semen de Senderovich.

El dentista también aspira a la pureza. Lucha contra su desmesurada libido con el arma de la religión. Está obsesionado con la Biblia y con el jardín, en el cual yacen los cuerpos de las mujeres que han pagado por inspirar la prohibida excitación en los genitales de Senderovich. El sadismo del hombre se debe claramente a una inversión del auto-castigo.

El superyó de Thora está encarnado en dos figuras: su madre y su marido. Cuando la primera se muere y el segundo pierde su autoridad a raíz del descubrimiento de los cadáveres, todos los límites impuestos al cuerpo de Thora por la cultura parecen esfumarse. En su intento de aniquilar los sentimientos de asco y de culpa, la mujer se

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

sumerge en el sexo como un animal en celo⁹³, agrediendo sexualmente a su hijo de apenas tres años.

En la descripción del primer acto sexual entre la madre y el hijo hay un detalle tan asqueroso como fidedigno desde el punto de vista psicoanalítico: Hipólito es demasiado pequeño para sentirse disgustado por las acciones de su madre, más bien parece gozar de esta intimidad con la mujer que, a pesar de todo, en aquel entonces es el único objeto de su investidura libidinal. Recordemos el fragmento que corrobora esta conclusión:

Thora se masturba con mi brazo
le duele
yo abro y cierro la mano dentro de la vagina de mi madre
y pienso Thora es hermosa (*ibidem*: 159-160).

Por supuesto, el Hipólito adulto presenta un punto de vista totalmente opuesto al del niño pequeño y odia a sus padres. Desgraciadamente, quiera o no, es forzado, como lo explica Senderovich, a llevar sus restos sobre la espalda hasta el final de sus días.

II.5.1.4 Dejemos a Freud poner el punto

Para terminar esta sección, me gustaría una vez más dar la palabra a Sigmund Freud quien en su escrito fechado en 1929, “El malestar en la cultura”, esboza una visión del ser humano análoga a la de Liddell:

Tras todo esto, es un fragmento de realidad efectiva lo que se pretende desmentir; el ser humano no es un ser manso, amable, a lo sumo capaz de defenderse si lo atacan, sino que es lícito atribuir a su dotación pulsional una buena cuota de agresividad. En consecuencia, el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo. «*Homo homini lupus*»: "¿quién, en vista de las experiencias de la vida y de la historia, osaría poner en entredicho tal apotegma? Esa agresión cruel aguarda por lo general una provocación, o sirve a un propósito diverso cuya meta también habría podido alcanzarse con métodos más benignos. Bajo circunstancias propicias, cuando están ausentes las fuerzas anímicas contrarias que suelen inhibirla, se exterioriza también espontáneamente, desenmascara a los seres

⁹³Aunque el símil parece malogrado si tomamos en cuenta que “El instinto sexual (...) se halla probablemente más desarrollado en el hombre que en los demás animales superiores, y es, desde luego, en él mucho más constante puesto que ha superado casi por completo la periodicidad, a la cual aparece sujeto en los animales” (Freud 1988b: 26).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

humanos como bestias salvajes que ni siquiera respetan a los miembros de su propia especie.

[...]

A raíz de esta hostilidad primaria y recíproca de los seres humanos, la sociedad culta se encuentra bajo una permanente amenaza de disolución. El interés de la comunidad de trabajo no la mantendría cohesionada; en efecto, las pasiones que vienen de lo pulsional son más fuertes que unos intereses racionales. La cultura tiene que movilizarlo todo para poner límites a las pulsiones agresivas de los seres humanos, para sofrenar mediante formaciones psíquicas reactivas sus exteriorizaciones. De ahí el recurso a métodos destinados a impulsarlos hacia identificaciones y vínculos amorosos de meta inhibida; de ahí la limitación de la vida sexual y, de ahí, también, el mandamiento ideal de amar al prójimo como a sí mismo, que en la realidad efectiva sólo se justifica por el hecho de que nada contraría más a la naturaleza humana originaria. Pero con todos sus empeños, este afán cultural no ha conseguido gran cosa hasta ahora. La cultura espera prevenir los excesos más groseros de la fuerza bruta arrogándose el derecho de ejercer ella misma una violencia sobre los criminales, pero la ley no alcanza a las exteriorizaciones más cautelosas y refinadas de la agresión humana. Cada uno de nosotros termina por aventar como ilusiones las expectativas que alentó en su juventud respecto de los prójimos, y sabe por experiencia propia cuánto más difícil y dolorosa se le volvió la vida por la malevolencia de estos (Freud 1992a: 198-109).

II.5.2. Lo que se aprende de Lacan

No solamente el psicoanálisis freudiano nos proporciona claves para entender las conductas descritas por Liddell en el *Tríptico de la aflicción*. Su seguidor, Jacques Lacan, un autor obligatorio en los programas de la carrera de psicología, rompe con el biologismo de Freud, trasponiendo la formación de las estructuras mentales al nivel simbólico: es el primero en analizar la influencia del lenguaje en la formación de nuestro inconsciente. El hecho de poseer el lenguaje (o sea, funcionar en el orden simbólico) tiene obvias consecuencias positivas, pero también produce graves efectos secundarios y son estos los que van a interesarnos sobre todo, puesto que ayudan a entender las motivaciones que empujan a los personajes de Liddell (o a sus modelos reales) a cometer sus repugnantes actos.

II.5.2.1 Todos los niños están un poco enfermos

Entre Elsa y Senderovich tiene lugar el siguiente diálogo.

MATEO: (Lee.) “Las enfermedades más corrientes de la infancia.”

ELSA: ¿Crees que está enferma?

MATEO: ¿Ahora? ¿Enferma?

ELSA: Sí, ¿tiene aspecto de estar enferma?

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

MATEO: Supongo que no. Supongo que no está enferma.

ELSA: ¿Cómo sabes que no está enferma?

MATEO: ¿Crees que está enferma?

ELSA: No sé si está enferma.

MATEO: Todos estamos un poco enfermos, siempre, un poco enfermos.

ELSA: Entonces está un poco enferma.

MATEO: ¿Por qué debería estar enferma?

ELSA: Lo acabas de leer. Las enfermedades más corrientes de la infancia.

MATEO: Chloé no tiene esas enfermedades.

ELSA: Pero puede estar enferma.

MATEO: Un poco enferma, como todos los niños.

ELSA: ¿Lo ves? Un poco enferma.

MATEO: Una enfermedad normal. Son demasiado pequeños.

¿Qué es la enfermedad normal de lxs niñxs pequeñxs que nunca se cura? ¿Tiene Mateo algo de razón al decir que todos estamos un poco enfermxs? ¿A qué enfermedad se refiere?

La respuesta a estas preguntas puede encontrarse en la teoría psicoanalítica expuesta por Lacan. La base que hace posible todo el constructo teórico edificado por Lacan es el descubrimiento (o sistematización) en 1936 de “el estadio de espejo”. Antes de que procedamos a la explicación de esta idea, tenemos que mencionar que según Lacan el ser humano funciona en tres niveles: el de lo Real, el de lo Imaginario y el de lo Simbólico. Un bebé recién nacido entra en el orden de lo Real, como los animales. No tiene conciencia de su “yo”, no se siente un individuo. Forma un continuum con la madre y su alrededor, no percibe las fronteras de su propio cuerpo porque su cerebro no se las impone.

Lacan subraya en numerosas ocasiones que “la primera edad muestra una deficiencia biológica positiva, y que el hombre es un animal de nacimiento prematuro” (Lacan 1978: 38). Su sistema neurológico, muscular, digestivo demuestra un importante grado de subdesarrollo que durante un largo período, más prolongado que en el caso de cualquier animal, impide que el niño/ la niña pueda subsistir sin la constante supervisión de la madre. El desvalimiento que experimenta (instintivamente, no conscientemente) el nuevo ser humano al llegar al mundo crea un fuerte sentimiento de angustia que le acompañará, aunque parcialmente suprimido, durante toda la vida adulta. Dice Lacan:

La angustia, cuyo prototipo aparece en la asfixia de nacimiento, el frío, relacionado con la desnudez de tegumento, y el malestar laberíntico, que se corresponde con la

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

satisfacción al ser acunado, organizan a través de su triada el tono penoso de la vida orgánica que, según lo señalan los mejores observadores, domina los primeros seis meses del hombre. La causa de estos malestares primordiales es siempre la misma: una insuficiente adaptación ante la ruptura de las condiciones de ambiente y de nutrición que constituyen el equilibrio parasitario de la vida intrauterina (*ibidem*: 36-37).

La adquisición de la conciencia de sí mismo (incluida la conciencia del propio cuerpo) es un proceso muy lento y gradual. Lacan sitúa su principio a los seis meses. Es más o menos a esta edad cuando el/la niño/a empieza a interesarse por su imagen en el espejo. Es necesario ponerse en el lugar de la pequeña criatura para entender la disparidad, la incongruencia que percibe entre su propio cuerpo y la imagen completa, perfecta y funcional en el espejo. Elizabeth Grosz explica:

The child experiences its body as fragmented. Some parts of its body are more perceptually available to it than others. The sensations coming from its hands are more developed, for example, than those from its feet for many weeks, due to the later myelination of nerve fibres. The right hand matures more quickly than the left (cf. Merleau-Ponty 1964: 123). The body matures unevenly, forming the basis of the child's experience of 'the body-in-bits-and-pieces'. This image helps explain adult fantasies of corporeal disintegration or decomposition manifested in dreams of dismemberment and peculiar body organization (Grosz 1990: 34).

La identificación del/la niño/a con su imagen especular no se produce en un instante; la plena comprensión de que el/la otro/a en el espejo soy "yo" puede lograrse hasta en el decimoctavo mes (Lacan 1985: 87). La validación de la sospecha de que la imagen especular del/la sujeto corresponde a su propio cuerpo, llega de parte de los adultos, o sea, de los individuos sumergidos plenamente en el orden simbólico (en el lenguaje). A los seis meses el/la bebé todavía no anda: son las personas responsables de su crianza las que acompañan a la criatura en el momento de reconocimiento de su "otro" (probablemente sujetándolo en brazos), y convalidan con su autoridad el razonamiento de la criatura. De este modo el/la bebé entra en un orden simbólico preestablecido, el orden que ya está allí antes de su nacimiento, que otros crearon para él/ella y tiene que asumirlo.⁹⁴ El yo (*moi*) simbólico (o sea, social) es creado para el/la bebé por otros y la pequeña criatura se ve obligada a identificarse con él. Sin embargo, aparece un problema: El yo real no se solapa con la imagen especular (o la imagen que tienen otros de nosotros) por lo que el inconsciente del/a sujeto se funda a base de una ruptura, una enajenación entre el yo real (fragmentado, impotente, angustiado) y el *moi*

⁹⁴ "El niño sufre el influjo de la sociedad, su cultura, su organización y su lenguaje, y no dispone sino de una trágica alternativa: o someterse, o naufragar en la enfermedad" (Rifflet-Lemaire 1971: 116).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

especular (ideal, acabado)⁹⁵. El hiato (*Spaltung*) nunca llega a cicatrizar totalmente, produciendo en el sujeto la sensación de una falta de por vida, que Lacan denomina “la falta de ser”: el/la sujeto está alienado de sí mismo (real) por la introducción de la dimensión simbólica. Ésta parece ser la enfermedad de la que habla Senderovich.

Esta división, que según J. Lacan crea una estructura oculta en el sujeto (la elaboración del inconsciente), se debe al hecho de que el discurso “mediatiza” al sujeto y se presta por tanto particularmente a una rápida tergiversación de la verdad (Rifflet- Lemaire 1971: 115).

De ahí que Lacan llegará a afirmar, retomando la famosa frase de Rimbaud, que *je est un autre* (“yo es otro”, Lacan 1995: 20)⁹⁶: nuestro inconsciente se forma a base de lo que los otros proyectan en nosotros desde los primeros días de nuestra vida.⁹⁷ Si yo soy Otro, Senderovich puede mantener con toda razón: “Yo tampoco soy distinto de los otros” (*Hyster*: 154).

Con la afirmación de Lacan que acabamos de citar se vincula otra, expresada por el pensador en su famoso “Seminario de la carta robada”: “El inconsciente es el discurso del Otro” (Lacan 1985: 10), de lo que se desprende que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Un lenguaje, a su vez, es constituido por símbolos-significantes (como constató de Saussure, casi siempre arbitrarios) que nunca son lo mismo que el significado/lo real, al cual tenemos acceso sólo si salimos del lenguaje (la característica humana por excelencia).

Como consecuencia de la disparidad entre el significante y el significado aparecen en el lenguaje condensaciones metafóricas⁹⁸ y desplazamientos metonímicos: sustituimos un significante por otro significante sin que cambie el significado, intentando acercarnos a lo inasequible, a lo real, siempre a la búsqueda de una frase que exprese de la mejor forma posible nuestra realidad vivida. Y como veremos más abajo, el deseo se rige por las mismas reglas, siempre persiguiendo un inexistente *objet a*, un objeto que rellene la falta imposible de rellenar.

⁹⁵ Hay que subrayar que Lacan no emplea esta la distinción entre *je*, *moi* y *ego* de forma consecuente. Esta falta de claridad es criticada, p.ej., por Judith Butler (1993: 260).

⁹⁶ [@]: La cita proviene de la transcripción del seminario 2, fragmento “Psicología y metapsicología”.

⁹⁷ “Otro” con mayúscula es, en la teoría de Lacan, un concepto abstracto, no vinculado con ninguna persona concreta, que abarca todos los seres humanos que rodean al/a sujeto.

⁹⁸ “[U]na metáfora no es más que una *sustitución significante* porque allí se opera la sustitución de un significante por otro significante. En el lenguaje, esta sustitución se efectúa generalmente entre dos términos que tienen una similitud semántica o una similitud homofónica. Es evidente que al nivel de los procesos inconscientes no siempre se puede identificar la inmediatez de tales lazos de similitud. Sólo las cadenas asociativas pueden poner en evidencia esta similitud” (Dor 2000: 63).

II.5.2.2 ¿Por qué resulta imposible a los personajes de Liddell encontrar sosiego y plenitud en el amor?

Todos los personajes de *Tríptico de Aflicción* buscan a través de las relaciones sentimentales y sexuales con otros seres humanos rellenar el vacío que les hace infelices. Y todos sin excepción fracasan. Liddell parece aplicar en sus obras la teoría lacaniana del deseo y su *objet a*, cuya característica inherente es estar siempre fuera del alcance de su perseguidor/a. Dice Lacan:

El deseo es una relación de ser hacia la falta. Esta falta es, hablando con propiedad, falta de ser. No es falta de esto o de aquello, sino falta de ser por la cual el ser existe. Esta falta está más allá de todo lo que puede presentarla. Sólo es presentada como reflejo sobre un velo. La libido, pero no en su empleo teórico en tanto cantidad cuantitativa, es el nombre de lo que anima el conflicto básico que constituye el fondo de la acción humana. [...] En la medida en que la libido crea los diferentes estadios del objeto, los objetos nunca son eso, salvo a partir del momento en que serían totalmente eso gracias a una maduración genital de la libido, cuya experiencia conserva en el análisis un carácter, hay que decirlo, inefable [...] (Lacan 1954 : 230)⁹⁹.

El/la sujeto deseante nunca consigue apagar su deseo: en el momento en que logra el objeto al que aspiraba, no siente la esperada satisfacción, porque el deseo ya está en otro sitio, el deseo huye de la satisfacción. ¿Por qué es así? Porque el objeto de deseo, el *objet a*, es un significante vacío.

El *objet a* es fantasma de lo real, algo con lo que, al lograr conciencia de nosotrxs mismxs, perdemos contacto. Un feto es parte de la madre, que en el período de gestación constituye para él todo el mundo. Al nacer pierde su comodidad y entra en un período de constante malestar; sin embargo, todavía no distingue entre su cuerpo y el cuerpo de la madre, por lo que vive la separación (incluso momentánea) de ella como la pérdida de una parte de sí mismo. Mientras va cobrando conciencia de su yo, sufre cada vez más pérdidas: la madre (la pérdida más dolorosa), las heces, al final también su cuerpo, conquistado por el lenguaje. Enajenadx de sí mismx, el/la sujeto desea reencontrar esta totalidad pre-simbólica, lo cual es una tarea condenada al fracaso.

⁹⁹ <http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/10742/Seminario-2-Psicologia-y-Metapsicologia-pag.230.htm>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

El fracaso, obviamente, inicia el ciclo interminable del deseo. De ahí que Lacan diga “amar [...] es dar lo que no se tiene” (Lacan 2003: 145)¹⁰⁰. O sea, un/a enfermx no puede rescatar a otrx enfermx.

II.5.2.3 El padre – una figura odiosa

Aunque en el *Tríptico de la Aflicción* no aparece ninguna madre ni padre que se acercara a lo que la mayoría de la sociedad tiene por norma, los padres superan a sus contrapartidas femeninas en el ejercicio de la maldad, y parecen en general más despreciables que las mujeres. Aunque tanto Mateo como Senderovich o el profesor Kubelka emiten la imagen de guardias de la civilización, su conducta contradice este ideal, dejándoles en ridículo. Su condición de animales revestidos de intelectuales inspira más menosprecio del que sentiríamos por un animal, porque este último por lo menos no pretende pasar por algo mejor. Lacan explica que cierta dosis del desprecio por el padre está inscrita en las bases del proceso de aculturación.

Si el vínculo primario con la madre pertenece al orden de lo real, según Lacan el padre es la figura que representa el orden simbólico, o sea, la Ley. Freud afirmaba que es la figura del padre la que fuerza al/la niñx a dejar sus sueños de volver a formar una totalidad con la madre porque se interpone entre ellxs (la fase del complejo de Edipo). Lo mismo vale para Lacan, el cual agrega que el padre, o más precisamente, el falo del que es portador, se transforma en el inconsciente del/la sujeto en la metáfora de todo de lo que le ha sido apartado y que nunca volverá a tener. El Falo (a diferencia del pene real) es, como *objet a* (del cual es básicamente sinónimo), un significante vacío, lo que pone en marcha la mecánica del deseo que habíamos presentado más arriba.

Tal como el lenguaje se impone al/la sujeto, la Ley se impone al padre. Puesto que “ningún hombre puede sostener por sí mismo el peso del símbolo mayor, los emblemas de la Ley” (Masotta 1970: 49), el padre, o en efecto, cualquier hombre de carne y hueso, es en cierta medida una figura ridícula, un imbécil¹⁰¹ digno del desprecio que le demuestran Natacha o Rebeca. Solamente idealizada como “el nombre de Padre”

¹⁰⁰ La cita proviene del Seminario 8, “La Transferencia”.

¹⁰¹ Lacan reflexiona sobre el ridículo del hombre masculino en el seminario “La carta robada”: “*Rex et augur*, el arcaísmo legendario de estas palabras, no parece resonar más que para hacernos sentir lo irrisorio de llamar así a un hombre. Y las figuras de la historia, desde hace tiempo, ya casi no nos alientan para hacerlo. No es natural al hombre el soportar por sí solo el peso del más alto de los significantes. Y el lugar que él viene a ocupar al investirlo, puede ser apropiado también para convertirse en símbolo de la más enorme imbecilidad” (Lacan 1985: 31-32).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

la figura paterna puede investir la Ley, puede ser considerada portadora de la cultura, regidora del orden simbólico.

II.5.2.4 Engendrar niñxs como método para huir de la falta

Elsa Palvrakis, Olivia y Thora: todas ellas intentan escapar de su desdicha engendrando a un hijo. Liddell parece concordar con Lacan en que se engendra una nueva vida para tapar la falta del *objet a*, tapar la (inevitable) infelicidad de los padres perpetuando, paradójicamente, la cadena del sufrimiento.

En los escritos de Lacan, el Falo posee las mismas características que el *objet a*. Es inalcanzable, sin embargo, se lo identifica ilusoriamente con el pene. Por lo tanto, es algo que el hombre tiene o, vislumbrando su autoengaño, quiere tener, y algo que a la mujer le falta. En la cultura patriarcal la mujer soluciona este problema, que se traduce en la posición inferior en el orden simbólico, convirtiéndose en el Falo, o sea, convirtiéndose en el objeto de deseo del otro; de ahí Lacan deriva su afán por gustar (Lacan 1985b: 674).¹⁰² Otra solución de que dispone, propuesta antes por Freud, es concebir hijos (sobre todo varones: recordemos la desilusión de Elsa al saber que su bebé es de sexo femenino) que le recompensen en cierto modo esta falta. Vemos entonces que según Lacan el deseo de la mujer de tener hijos dentro de la cultura patriarcal es una solución que se le otorga para cubrir la falta del pene (la posesión del cual se traduce en el acceso más pleno al orden simbólico) y al mismo tiempo estar más cerca del Falo, o sea, la falta de la falta (la totalidad) dentro del orden de lo real.

II.5.2.5 El significado de los chupa-chups

Recordamos que los dulces son un motivo importante en *El matrimonio Palavrakis*. Gracias a la aplicación del psicoanálisis lacaniano podemos profundizar en el significado de este recurso.

Hemos dicho que al nacer, la cría humana experimenta un malestar constante a causa de la insuficiencia de las funciones vitales de las que dispone. En consecuencia, se siente más segura y tranquila junto a la madre, conectada por la boca a su pecho. Si la acción de mamar proporciona al/la niñx la felicidad más plena alcanzable (la falta de la

¹⁰² Convertirse en el Falo/ *objet a* es también un mecanismo que, según Lacan, rige el comportamiento de lxs masoquistas.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

falta), el momento de destete supone un trauma difícilmente asumible, que deja huellas en el inconsciente del ser humano para toda la vida. Como explica Lacan:

Esta tendencia psíquica a la muerte, bajo la forma original que le otorga el destete, se revela en los suicidios muy especiales que se caracterizan como «no violentos», al mismo tiempo que aparece en ellos la forma oral del complejo: huelga de hambre de la anorexia mental, envenenamiento lento de algunas toxicomanías por vía bucal, régimen de hambre de las neurosis gástricas. El análisis de estos casos muestra que en su abandono ante la muerte el sujeto intenta reencontrar la imago de la madre. Esta asociación mental no es solamente mórbida; es genérica, tal como se la puede comprobar en la práctica de la sepultura, algunas de cuyas modalidades manifiestan claramente el sentido psicológico de retorno al seno materno; también la revelan las conexiones establecidas entre la madre y la muerte, tanto por las técnicas mágicas como por las concepciones de las teologías antiguas; como se la observa, por último, en toda experiencia psicoanalítica suficientemente profunda (Lacan 1978: 41-42).¹⁰³

A la luz de estas reflexiones, la adicción de Mateo Palavrakis (el cual, recordemos, no menciona a su madre, lo que nos hace pensar que no estaba) a los dulces cobra un nuevo significado: la función de los caramelos consistiría en aplacar la sensación de desamparo e infelicidad. Esta explicación parece incluso más convincente si nos damos cuenta de que la leche humana es muy dulce (a diferencia de la de otros mamíferos, contiene lactosa) y gracias a pequeñas dosis de opiatos tiene propiedades analgésicas (Pelchat 2002: 349), por lo que es lógico que los humanos desarrollemos una asociación entre este sabor y la sensación de bienestar.

II.5.2.6 Masoquistas y sádics

Entre lxs protagonistas del *Tríptico* no hay ni unx sin fuertes tendencias sado-masoquistas. Lacan, tal como Freud, vislumbra una raíz común de estos dos tipos de conducta. Y tal como su predecesor, plantea el masoquismo como una conducta natural y común que muchxs de nosotrxs bien no superaremos, bien desviaremos hacia el sadismo, tal como ha ocurrido en el caso de Thora o Rebeca.

Lacan habla de “el masoquismo primario”, en cuyo desarrollo la figura de la madre desempeña un papel crucial. Para aceptar la pérdida de su dimensión real que al mismo tiempo se traduce en la pérdida de la madre (destete), el pequeño ser humano tiene que interiorizar la pérdida. Lo hace transformando el dolor, la angustia, en goce.

¹⁰³ Lacan rechaza los conceptos de Freud del “erotismo oral” y el “instinto de la muerte”, sustituyéndolos por el “canibalismo fusional” y el “apetito de muerte”, respectivamente (Lacan 1978: 36).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Para explicar este proceso Lacan se apoya en el ejemplo del nieto de Freud, cuyos juegos el padre del psicoanálisis describió en “Más allá del principio del placer” (1920). Freud ha llegado a la conclusión de que el juego de tirar un objeto y recuperarlo repetidamente sirve al niño como metáfora de la aparición/ desaparición de su madre. Sin embargo, la diferencia clave entre la situación real y el juego consiste en que en el segundo caso es el niño quien controla la situación, es él quien decide cuándo aparece y desaparece el objeto. Aunque Freud no conecte este tipo de conducta con el masoquismo, lo hace su seguidor, afirmando que el masoquismo primario, o sea, infligir dolor/ la pena a unx mismx, sería la manera de dominar y sublimar el inevitable sufrimiento y malestar (causado originalmente por el destete) al que el ser humano está expuesto.

Sin embargo, “la no-violencia del suicidio primordial engendra la violencia del asesinato imaginario del hermano” (Lacan 1978: 51). Por eso mismo un experto en el desarrollo infantil, Richard Tremblay, pudo con razón afirmar:

Los bebés no se matan entre sí porque no dejamos que puedan acceder a los cuchillos y las armas. La pregunta [...] que llevamos treinta años intentando responder es cómo aprenden los niños a ser agresivos. [Pero] es una pregunta equivocada. La pregunta correcta es cómo aprenden a no serlo (R. Tremblay, citado en: Pinker 2003: 460-461).

La respuesta de Lacan sería: gracias a la identificación secundaria con el otro (Lacan 1970:50), que posibilita el sentimiento de empatía. Sin embargo, a veces los factores externos o las causas biológicas desvían los procesos mentales de su prescrita ruta, y los seres humanos, tal como lxs protagonistas de Liddell, no son capaces de superponer el sentimiento de empatía sobre su salvaje y natural deseo de librar la agresión.

II.5.2.7 ¿Por qué la alfombra hecha de muñecas despedazadas no asombra a un/a psicoanalista?

Si un/a espectador/a tiene la oportunidad de ver *El Matrimonio Palavrakis* solamente una vez en su vida, ¿qué va a recordar de este espectáculo al cabo de muchos años? ¿La trama? ¿El vestuario de la actriz? ¿Quizá el momento final, cuando vemos a Gumersindo embadurnado de tarta? Me parece que la imagen más impactante para nuestro inconsciente es (por lo menos ha sido en mi caso) el suelo recubierto de fragmentos de cuerpos humanos.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

La fantasía del despedazamiento del cuerpo, la experiencia del cuerpo fragmentado, derivada, como afirma Lacan, de la fase del desvalimiento del/la neonato, y reforzada por la territorialización cultural del cuerpo, invade nuestros sueños, costumbres (circuncisión, mutilación de los pies) y entretenimientos (pensemos en los videojuegos de hoy en día).

No hay sino que escuchar la fabulación y los juegos de los niños, aislados o entre ellos, entre dos y cinco años, para saber que arrancar la cabeza y abrir el vientre son temas espontáneos de su imaginación, que la experiencia de la muñeca despanzurrada no hace más que colmar. (Lacan 1985: 98).

Liddell parece plenamente consciente de la importancia de esta fantasía cruel en la vida (también sexual) del ser humano y la aprovecha para resaltar la presencia del monstruo en cada uno de nosotros. El crimen, tanto dentro como fuera de la familia, parece inevitable si estamos rodeados de personas que son invadidas (porque resulta imposible decir que las produzcan ellas mismas) por este tipo de imágenes. Recordemos qué dice Elsa en la escena final de la obra:

ELSA: Bueno, Mateo, no lo sé. Hay muchos seres humanos juntos.

Algo tiene que pasar cuando hay tantos seres humanos juntos, y todos destruidos, y todos aniquilados, y todos enfermos. ¿Y si la culpa es de todos esos seres humanos juntos, juntos, juntos? ¿Usted no está destruida, aniquilada, enferma? ¿Usted no es responsable de nada? ¿Nunca se asusta de sí misma?

Me gustaría mencionar un caso verdadero de asesinato con despedazamiento y examinar las analogías entre los hechos reales y los escénicos, presentados por Atrabilis. En un artículo publicado en *The Journal of Psychiatry and Law* (Harris y Pontius 1975: 7) se presenta a dos hombres, diagnosticados *a posteriori* con esquizofrenia, que, tras asesinar a sus víctimas femeninas, las desmembraron de forma simbólica. Aunque los dos crímenes presentan similitudes con la obra de Liddell, por razones de brevedad, vamos a concentrarnos solamente en uno de ellos.

La cadena de sucesos que llevaron al primer agresor a cometer su monstruoso delito tiene su principio en una bronca con su mujer. Durante la pelea, el sujeto se inflige un corte en el brazo y, furioso, sale de casa. Esa misma noche una mujer desconocida, visiblemente mayor que el hombre, intenta ligar con él, preguntando, entre

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

otras cosas: ¿Tienes miedo de mí? Van a su hotel y se emborrachan hasta dormirse. Al día siguiente, después del coito y más alcohol, el hombre sale, compra un pollo a la brasa y se lo come él solo. A continuación el hombre consume una cantidad muy elevada de dextroanfetamina y vuelve al hotel, donde la mujer le propone matrimonio. El hombre rechaza la oferta. La mujer se interesa por la herida en el brazo de su compañero, y éste explica que se cortó él mismo “por lo que hizo a la madre de su hijo”. La nueva amante procede a insultar a la otra mujer y cuando fuerza al hombre a pronunciar el nombre de su pareja éste concibe la idea de matarla. Durante el coito que sigue, la víctima se quita su peluca dejando a la vista su cabeza rapada. El hombre percibe su pecho plano, y cuando la mujer propone sexo anal el agresor llega a la conclusión de que la persona a su lado es un varón. Envuelve sus manos alrededor del cuello de la víctima, la cual echa más leña al fuego constatando “Eres tan fuerte...”. El hombre estrangula a la mujer y crea un caos en la habitación, atacando todo lo que está bajo su vista.

Luego, el hombre mutila el cadáver clavándole 425 veces un cuchillo ceremonial judío que había robado al ginecólogo de su mujer. Amputa el antebrazo izquierdo de la víctima y lo coloca verticalmente en el fregadero. Destripa a la mujer, saca su ojo derecho, clava el cuchillo 42 veces en el tórax intentado llegar al corazón. Clava el cuchillo en la vagina de la víctima y a continuación tapa este orificio con un hot-dog. Mete una tajada de carne de la víctima procedente de su pierna izquierda en una sartén y clava una colilla en el lugar del corte. Aplica una ardiente placa de cocina sobre la cara, el pecho y el muslo izquierdo de la víctima. Por fin deja en el espejo un mensaje escrito con la barra de labios de la mujer: “Lo he hecho porque mi amor me ha abandonado, y lo volvería a hacer”.

Después el hombre va a casa y cuenta detalladamente lo sucedido a su mujer, ampliando la historia con un análogo asesinato (esta vez imaginario) del marido de la víctima. Finalmente una serie de robos llevan al sujeto a la torre de la iglesia, la cual incendia. La cadena de sucesos nefastos termina cuando el agresor salta de la torre, rompiéndose un brazo, una pierna y varias costillas.

Ahora veremos cómo se puede interpretar este crimen desde el punto de vista psicoanalítico:

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

[The man acts] to stave off object loss by creating the object within [his] own body. The fusion process enhances the idealized image of [his] own strength. By slashing himself during the argument, the young man slashes the aspect of his wife which is already internalized while preserving the real aspect of her. When the young man meets the victim, the internalized image of his wife is already in jeopardy. When the victim threatens the value of this image, he kills her real aspect, preserving the idealized image of his wife. Then he fortifies the internalized image by cannibalistic preparations for incorporating the victim's flesh. As he repeatedly stabs her heart, he maintains the fantasy that he can bring it inside himself. He says, "It's just like a heart transplant, two hearts are better than one, two million hearts are better than one." The final acts of incorporation are prefigured when he devours the entire barbecued chicken by himself. The victim is given a "hot dog" phallus in place of her cut vagina, and the gaping hole of her left thigh receives a cigarette butt. In his recollection of the crime he realized that her flat breasts, short hair and offer of anal intercourse augmented a sudden perception of her as a man. When he recounts the story of his wife, he adds a man. Thus, the crime gives expression to his wish for the reemergence of an archaic figure, both male and female, strong and weak, good and bad.

(...) The young man has a history of intermittent psychosis. After the violent argument with his wife his ambivalence is polarized. He redoubles his attempts to protect her from his image of her destruction, as he slashed his arm to preserve hers. Images of tenderness supersede her reality in his mind. The reversals between self and object become sudden and uncontrollable. When the object of ambivalence is absent, the inner representation and its accompanying drive cathexis¹⁰⁴ is activated. The young man's ego, already fragmented with loss of its usual external support, begins to fragment further. It is pervaded by the pulse of an increasingly global aggression (*ibidem*: 11).

Como podemos observar, el argumento latente en esta historia es la desintegración del ego del agresor y la búsqueda de la totalidad psíquica a través de la identificación con la mujer del sujeto, metaforizada tanto en él mismo (corta su brazo en vez del suyo) como en la víctima del terrible asesinato (el artículo menciona sus *a posteriori* intentos de recompensar a la víctima). Sin embargo, en el fondo la identificación con las dos mujeres es motivada por la búsqueda e incorporación (canibalismo fusional) de la madre fálica, la madre que posee el Falo, o sea, la madre íntegra que encarna la falta de la falta.

Los autores constatan que los dos actos de destrucción que describen en la realidad emocional de los perpetradores son, por muy paradójico que parezca, intentos de reconstrucción de su totalidad psíquica. "Neither the young man nor the old man [el otro homicida cuyo caso hemos omitido] felt any sense of destruction in his deed. Rather a sense of inner necessity led each to expect the victim's complete understanding" (*ibidem*: 17).

¹⁰⁴ El proceso de investidura de la energía emocional (libido) en una persona, objeto, idea.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

“Las estructuras de la sociedad son simbólicas. El individuo, en la medida que es normal, se vale de ellas para conductas reales, y en la medida en que es psicópata, las expresa a través de las conductas simbólicas”. (Lacan 1985: 124). Sin embargo, la línea entre la normalidad y la psicopatía (u otros trastornos mentales) es muy fina, como podemos comprobar abriendo cualquier periódico. Los actos más repugnantes son cometidos por personas perfectamente integradas e incluso respetadas por la sociedad, como sería el caso del pálido dentista o del profesor Kubelka.

“Todos somos enfermos”, grita Liddell, puesto que todos desarrollamos una falta imposible de colmar y buscamos una totalidad imposible de alcanzar. La sociedad impone al individuo un orden simbólico que lo aleja de sí mismo/a; antes de nacer se le prepara un sitio en la estructura al que es condenado. ¿En qué medida entonces, pregunta Elsa Palavrakis, podemos hablar de la responsabilidad individual si la vida de un ser humano no es un asunto individual? ¿Si fuerzas ajenas crean en Mateo o Senderovich una necesidad compulsiva de matar, y por mucho que intenten luchar contra ella más tarde o más temprano acaban entregándose al deseo? “These men murder because of the way they think” (Ressler citado en: Schlesinger 2008: 21). Sin embargo, como explica Lacan, no son ellos lxs creadores de sus ideas. Estas ideas están en la misma base de la cultura: **aprox. 60%** de la población general (fuera de las instituciones penitenciarias o psiquiátricas) **admite tener fantasías sexuales que incluyen homicidios** (Schlesinger: 24).

II.5.3 ¿Hasta qué punto la cuestión del incesto concierne a cada uno de nosotrxs?

Una mirada antropológica

Tanto *El matrimonio Palavrakis* como *Hysterica Passio* se basan en el crimen del incesto. El incesto marca el rechazo de la cultura y la vuelta a la animalidad salvaje, al biologismo desenfrenado. Dado que la mayoría de nosotrxs vive convencidxs de que es un problema que no nos concierne en absoluto, el hincapié que hace en él la artista puede parecer superfluo. Otra vez, exagera.

La conclusión a la que se puede llegar analizando el programa de estudios de psicología es que, aparte del psicoanálisis, Liddell pudo encontrar una importante fuente de inspiración en los escritos provenientes del campo de la antropología, sobre todo los de Lévi-Strauss, cuyos descubrimientos subrayan la dimensión pragmática (al contrario de la moral o la genética) de la prohibición del incesto.

II.5.3.1 La concepción de Lévi-Strauss

La concepción del incesto que ha esbozado en sus escritos parece la más aceptada en las ciencias sociales hasta hoy en día, aunque no por eso la más cómoda. En el siglo XXI muchos científicos siguen con el compromiso de presentar la prohibición del incesto como una ley natural¹⁰⁵: "It would be wonderful to isolate those genes (...). "I think we will some day, but we need to know if there are other cues used to avoid mating with a relative" (Debra Lieberman en Mosher 2008)¹⁰⁶. Sin embargo, hasta ahora no han tenido mucho éxito.

A falta de una firme evidencia biológica contra el incesto¹⁰⁷, Lévi-Strauss propuso una teoría basada en el hecho de que el ser humano, a diferencia de todos los otros animales, desarrolló un complicado sistema cultural, y un factor indispensable para hacerlo fue la cooperación. Veamos como se vincula la prohibición del incesto con la "sociabilidad" de la raza humana.

Como afirmó Freud, en la psicología del ser humano se puede distinguir dos emociones básicas: el amor y el odio. La búsqueda del amor es, en última instancia, la búsqueda de la seguridad del seno materno, o sea, el estado de falta de la falta. Ahora bien, ¿cómo llegamos a percibir que alguien nos quiere? Probablemente la mayoría de nosotrxs diría "porque intenta satisfacer mis necesidades, cuida de mi, intenta colmarme de sorpresas y regalos, aunque sean poco significantes." Precisamente el acto de dar (y recibir) es considerado crucial en la formación de una alianza, sea amorosa, amistosa o solamente profesional. Lxs niñxs pequeñxs, cuya capacidad de abstracción es todavía muy limitada, "no experimentan tanto amor *por el hecho* de los regalos; para ellos el regalo *es* amor. Su amor es más bien función del hecho de dar que de la donación. Para ellos, el acto de dar y la donación son, al mismo tiempo y propiamente, amor" (S. Isaacs

¹⁰⁵ Véase, por ejemplo, *Inbreeding, Incest and the Incest Taboo: The State of Knowledge at the Turn of the Century* (2005) cuyos autores discuten la prohibición del incesto principalmente desde el punto de vista biológico, sin llegar en ningún momento a conclusiones claras.

¹⁰⁶ [@]: <http://www.livescience.com/2226-incest-taboo-nature.html>

¹⁰⁷ Es sabido que la endogamia lleva al deterioro genético y a las tasas de mortalidad neonatal más altas. Sin embargo, desde el punto de vista social este proceso podría incluso tener su lado positivo: "Many authors have suggested that individuals may derive reproductive success from the taboos. However, those individuals who impose the prohibitions do not derive immediate personal benefits from their behaviour. Others derive those direct fitness benefits. Social benefits may be derived because the group does not have to pay the costs of caring for individuals who in various ways are less fit. But note here that an attempt to mount a purely eugenic argument would be confused because the maladaptive genes expressed when inbreeding is common are not removed from the population by preventing inbreeding. Indeed, inbreeding is the best way of getting rid of those genes in the long run" (Bateson 2005: 33).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

en Lévi-Strauss 1981: 127). Por otro lado, si se olvida a un/a niñx a la hora de repartir un bien dado, éstx experimenta el sentimiento de abandono, amargura, inseguridad y, por último, hostilidad.

¿Por qué confieren tanta importancia lxs niñxs a los regalos? Para responder a esta pregunta hay que entender la situación en que se encuentran antes de llegar a la época adulta. Y esta es una situación de impotencia, ineptitud y necesidad permanente que no tiene otra solución que la de ser cubierta por otrxs. De ahí que la generosidad de lxs niñxs debe ser interpretada no tanto como una señal de altruismo, sino de la potencia que sienten: soy tan fuerte que puedo permitirme ser generosx. Siendo generosx también obligo a la otra persona a serlo: no me va a atacar (quitarme, por ejemplo, el juguete) porque querrá obtener otros beneficios de mi parte en el futuro.

Aunque Lévi-Strauss huye de las comparaciones simplicistas entre la psicología de lxs niñxs y la mente del ser humano primitivo, percibe ciertas analogías importantes entre el rol que desempeña el regalo para lxs sujetxs infantiles y para múltiples tribus. Como sabemos incluso de la cultura popular, el intercambio de regalos constituye el signo más obvio de amistad entre dos bandas, familias, etc. El papel del regalo en las sociedades primitivas ha sido analizado detalladamente por Marcel Mauss en su *Ensayo sobre el don* del año 1925.

En este estudio, hoy clásico, Mauss se propuso mostrar, en primer lugar, que en las sociedades primitivas el intercambio se presenta no tanto en forma de transacciones como de donaciones recíprocas; luego, que estas donaciones recíprocas ocupan un lugar mucho más importante en estas sociedades que en la nuestra; por fin, que esta forma primitiva de intercambios no sólo tiene esencialmente un carácter económico, sino que nos pone en presencia de lo que con acierto denomina “un hecho social total”, vale decir, dotado de una significación a la vez social y religiosa, mágica y económica, utilitaria y sentimental, jurídica y moral” (*ibidem*: 91).

Se pueden regalar alimentos, objetos, ropa, pero también animales y seres humanos subordinados al donante, como niñxs, esclavxs y, sobre todo, mujeres.

Lévi-Strauss no deja una sombra de duda sobre la posición de la mujer en la aplastante mayoría¹⁰⁸ de las sociedades humanas primitivas (y no tan primitivas). Se la identifica con bienes, y este tipo de conceptualización se refleja en el vocabulario de

¹⁰⁸Existen sociedades matrilineales, en las cuales el estatus de la mujer es relativamente alto; sin embargo, hay que reconocer que la existencia de las sociedades matriarcales nunca ha sido comprobada (Adovasio *et al.* 2007: 255).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

estos grupos; para dar un ejemplo muy ilustrativo, en la Gran Rusia a la novia se la denominaba “la mercadería”, mientras el novio era “el mercader” (*ibidem*: 73).

¿Por qué el hombre adaptó el rol de “mercader” en vez de satisfacer sus necesidades con sus propias hermanas o la madre? Lévi-Strauss rechaza la hipótesis de Freud sobre el asesinato del padre-macho alfa de la horda, alegando otras razones. El ser humano primitivo estaba sumergido en condiciones de vida muy duras: la escasez de alimento, la intemperie en que vivía y los ataques de fieras u otros individuos constantemente ponían su vida en peligro. El refuerzo del grupo era una condición indispensable para la supervivencia, y para crear grupos era, a su vez, necesario establecer alianzas. Se establecían intercambiando mujeres, el bien más deseado por el otro.

Para una persona del siglo XXI puede resultar difícil imaginarse qué clase de perjuicios conllevaba el estado de solterx para un individuo primitivo. Para ilustrar su miserable situación, citemos otra vez a Lévi-Strauss:

Una de las impresiones más profundas que guardábamos de nuestras primeras experiencias en trabajos de campo es la del espectáculo, presenciado en el villorrio indígena del Brasil central, de un hombre joven acuclillado durante horas enteras en el rincón de una choza, sombría y descuidada, espantosamente flaco y que parecía estar en un total estado de abyección. Lo observamos durante varios días sucesivos: rara vez salía, salvo para cazar, solitario, y cuando alrededor de los fuegos comenzaban las comidas familiares la mayoría de las veces había ayunado si no fuera que, de vez en cuando, una pariente depositaba a su lado un poco de comida que él comía en silencio. Cuando intrigados por este destino singular preguntamos por fin quién era este personaje, al que le atribuíamos una grave enfermedad, se nos respondió riendo de nuestras suposiciones: “es un soltero”; era, en efecto, la única razón de esta aparente maldición (*ibidem*: 76).

En condiciones naturales, sin agricultura ni cría de animales domésticos, la obtención de alimento se vuelve una tarea complicada. En todas las tribus primitivas existe una división estricta de trabajos según sexo (aunque existan múltiples variedades de dicha división) y si unx se encuentra sin pareja-colaborador, sufre privaciones como las que hemos visto más arriba.

Alguien podría objetar que el grupo familiar endogámico sería capaz de satisfacer sus necesidades básicas, como las de alimento, sin formar alianzas fuera de su clan. Sin embargo, esta hipótesis se ve contrariada si tomamos en cuenta el grado de agresividad de los seres humanos primitivos.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Un gran número de tribus primitivas se nombran con una denominación que, en su lenguaje, sólo significa “los hombres”, lo que demuestra que, para ellos, cuando se sale de los límites del grupo desaparece un atributo esencial de la humanidad (*ibidem*: 82).

Si algo/alguien viene desde fuera de mi grupo (y además, en muchos casos, no es percibido como humano), hay que matarlo lo más pronto posible antes de que me mate a mí. Solamente los miembros de la familia (clan), tanto real como virtual (formada por alianza), son excluidos de esta amenaza. De ahí que Lévi-Strauss constataste que la explicación última de la prohibición del incesto se debe a que

probablemente [...] la humanidad comprendió desde muy al principio que, con el fin de liberarse de la lucha salvaje por la existencia, se enfrentaba con la simple elección entre «casarse fuera del grupo o ser matado fuera del grupo» (Lévi-Strauss 1987: 37).

No obstante, subrayemos que, aunque nuestra sociedad tiende a resaltar el aspecto negativo de la regla en cuestión (es una prohibición, NO debes casarte o acostarte con tu madre, padre, hermana etc.), la mayoría de las tribus primitivas perciben las regulaciones del comercio sexual en términos positivos (debes casarte con tu vecina, tu prima cruzada, una mujer con que te criaste, etc.). La percepción del incesto en nuestra sociedad desarrollada y entre los individuos primitivos es tan dispar que algunos de ellos demuestran una incomprensión total del concepto en sí. Cuando Margaret Mead preguntó a sus informantes arapesh qué dirían si un hombre quisiera casarse con su hermana, después de una larga deliberación causada por la dificultad de imaginarse tal posibilidad, los hombres respondieron:

¿Cómo? ¿Te quieres casar con tu hermana? Pero, ¿qué te sucede? ¿No quieres tener cuñado? ¿No comprendes entonces que si te casas con la hermana de otro hombre y que otro hombre se casa con tu hermana, tendrás por lo menos dos cuñados, y que si tú te casas con tu propia hermana no tendrás ninguno? ¿Y con quién irás a cazar? ¿Con quién plantarás? ¿A quién invitarás? (Lévi-Strauss 1981: 562).

Como podemos deducir de este ejemplo (corroborado por varios otros reunidos por Lévi-Strauss) para el ser humano primitivo “[e]l incesto es socialmente absurdo antes de ser moralmente culpable” (*ibidem*: 565). Para incrementar la probabilidad de supervivencia, el ser humano se vio forzado a establecer sociedades, y la mejor forma que encontró para cimentar estos nuevos grupos fue el intercambio de las mujeres que, desgraciadamente, hasta hoy en día se encuentran a medio camino entre el estatus de

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

objeto y sujeto, o como lo formula el padre del estructuralismo, el signo y la productora de signos (*ibidem*: 574).

La prohibición del incesto es una ley universal, o sea, no se ha encontrado ningún grupo humano que no la haya aplicado en alguna de sus variantes (concediendo, por ejemplo, el matrimonio con la hermana mayor pero no la menor). Este hecho apunta, según Lévi-Strauss, al rol absolutamente crucial de esta regla en la formación de grupos humanos, una condición *sine qua non* de la humanidad. Lévi-Strauss ve en la prohibición del incesto un punto de fisura entre la naturaleza y la cultura. Subraya el dinamismo de su teoría: no es que la cultura se sobreponga a la naturaleza. La prohibición del incesto es el trampolín que permite al ser humano dar el salto necesario para empezar a desarrollar cultura, la cual, repitámoslo, es posible exclusivamente gracias a la colaboración. Invirtiendo esta constatación, podemos concluir que las personas que no logran observar dicha prohibición son reacias a la cultura, antisociales, y éste es, sin duda, el caso de todos los protagonistas del *Tríptico de la Aflicción*, que fracasan por ser demasiado animales. Las bestias no pueden asumir el peso de las reglas de la sociedad.

II.5.3.2 Y otras aportaciones que arrojan cierta luz sobre la cuestión

Aunque un gran número de investigadores busque entre los primates la corroboración de la naturalidad de la prohibición del incesto, los datos recogidos durante los 150 años que pasaron desde la publicación de *El origen de las especies* no permiten sacar ningunas conclusiones unívocas. Algunos datos apuntan más bien hacia la dirección contraria que persiguen los científicos entregados a la búsqueda de pruebas de la moralidad inherente de la naturaleza. Son datos que conciernen a las crías de los primates, y como el tipo de incesto que destaca en la obra de Liddell es el padre/madre-hijx (a diferencia del posible incesto entre hermana-hermano), me parece útil presentar ciertos hallazgos que amplíen nuestra perspectiva sobre la cuestión.

Es generalmente sabido que entre todos los primates el genoma de los chimpancés presenta más similitudes con el humano; de ahí que tanto los biólogos evolucionistas como los antropólogos intenten derivar de la conducta de estos animales explicaciones de varios fenómenos que se pueden observar entre los humanos hoy en día. Si admitimos la validez de este tipo de comparaciones, puede parecer muy

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

revelador el hecho de que las crías masculinas de los chimpancés copulan regularmente con sus madres y hermanas sin ningún tipo de impedimento:

The most detailed information on the incidence of mating with relatives by immature males comes from chimpanzees. Infant males as young as three years old are able to copulate and thrust with intromission on swollen females when these present their swellings to them, but the males do not reach puberty for many years after this. Mothers in the chimpanzees of Gombe National Park, Tanzania, generally do not resume sexual cycles until their infants are three to six years old, although one or two have resumed cycles within the first year of their infant's life. Males in this population are not capable of ejaculation until they are nine to ten years old. A recent study found that while males of one to two years did not copulate with their swollen mothers, males of three to six years usually copulated quite frequently with their mothers, accounting for about 5 to 7 percent (range 0 to 29 percent) of their mother's total copulations with males when she was swollen.

One context in which such copulations occurred was when mothers presented to their distressed infants during weaning. However, many copulations with the mother by males of this age occurred when both male and mother were calm.

From the age of seven years onward, most males never copulated with their mothers. However, two of five adult males, Goblin and Frodo, did mate with their mothers several times after the ages of fifteen when they had attained high rank among the males. In these cases the mother usually screamed and strenuously tried to resist her son's advances (Pusey 2004: 68).

El fragmento aquí citado y otros datos recogidos por Pusey permiten llegar a la conclusión de que entre los chimpancés, pero también entre los babuinos y macacos rhesus, los coitos entre las crías masculinas inmaduras (incapaces de eyaculación) y sus madres o hermanas maternas son relativamente frecuentes; esta actividad disminuye drásticamente cuando los individuos masculinos llegan a la pubertad: a partir de este momento parecen preferir las hembras que no sean sus parientes consanguíneas. Si con ayuda de las observaciones acumuladas por Pusey quisiéramos formular un juicio sobre la base biológica del incesto y su prohibición, sería difícil negar (aunque a regañadientes) la naturalidad del incesto infantil en su variante edípica. Por otro lado, los primates adultos que escogen a sus madres o hermanas como parejas sexuales parecen una excepción incluso en el mundo animal.

¿Qué pasa, sin embargo, con la relación padre-hija, tan importante en el *Tríptico*? A diferencia de, por ejemplo, los roedores, los primates no poseen (según el estado de la ciencia hoy en día) ningún mecanismo que les permita reconocer a sus familiares por el fenotipo (olor, rasgos, voz, etc.) Los humanos tampoco parecemos poseerlo: se conocen múltiples casos de hermanxs biológicxs/ padres e hijas que debido a varias circunstancias fueron separadxs al nacer, se reencuentran como adultxs, se

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

enamoran (probablemente gracias y no a pesar del parecido) y, si no descubren la verdad a tiempo (o incluso descubriéndola), acaban casándose.¹⁰⁹ Si existiera un fuerte mecanismo anti-incesto natural (algo comparable al instinto), estas uniones no deberían producirse. Por otro lado, si damos por hecho que carecemos de un mecanismo innato que impida el incesto, ¿por qué no se observan más casos de atracción sexual entre los familiares adultos?

Puede que tanto entre casi todos los primates como en los seres humanos funcione un mecanismo psicológico (basado en el aprendizaje) llamado el efecto de Westermarck. Dicho efecto consiste en la pérdida (total o casi) del interés sexual en las personas/animales del grupo en que el individuo creció y con las cuales permanecía en un vínculo físico-emocional estrecho durante la más tierna infancia. Mientras que los babuinos, gorilas y macacos en efecto evitan el contacto sexual no solamente con sus hermanxs matrilineales (lxs que permanecen en el mismo grupo que ellxs durante la infancia), sino también con lxs compañerxs de juegos, la madre y, en el caso que estuvieran presentes, el padre y/o otros machos adultos que ayudaban con su crianza, en el caso de los chimpancés la cuestión otra vez se complica.

In chimpanzees, females usually leave their natal community, but some stay. Chimpanzee males do not obviously form close relationships with particular infants, although they are frequently tolerant and friendly to most infants. At Gombe, of three females that mated in their community while their fathers were still alive, two did not obviously avoid mating with their fathers, but one did. Future research should determine whether there were differences in early association between the male and female in these cases (*ibidem*: 66).

Entre los humanos, el efecto de Westermarck por lo general parece darse, tal como en los primates, entre las personas que se crían en el mismo grupo (lo que incluye también a la familia). En la investigación sobre el tema, es notorio el ejemplo de los kibbutz israelíes, donde lxs niñxs no vinculadxs por parentesco crecen juntos en una casa. Es muy excepcional que, al llegar a la madurez, estas personas contraigan matrimonio/entren en relación amorosa con alguien de su grupo de infancia; casi siempre buscan esposxs fuera del kibbutz. Los que se casan dentro del grupo no han pasado toda la infancia (hasta los 6 años) en el mismo grupo (Wolf 1995: 208).

¹⁰⁹Véase un famoso caso aparecido en Alemania: Moore, “Couple stand by forbidden love”, 7/03/2007: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/6424937.stm>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

En cuanto a la relación, más importante en el *Triptico*, entre padres y sus hijas, la importancia del efecto de Westermarck no ha sido establecida con la misma firmeza que en el caso del vínculo (cuasi) fraternal:

The Westermarck effect (negative sexual imprinting) between parents and children is supported by studies on father–daughter abuse cases, which suggest that early separation of fathers from daughters increases the odds for later incestuous behavior (Parker and Parker 1986; Williams and Finkelhor 1995). Likewise, a study in Finland in which the prevalence of father–daughter incest was measured in about 9,000 15-year-old girls, it was found that stepfather–daughter incest was approximately 15 times higher than incest with biological fathers (Sariola and Uutela 1996). Although the authors did not ask if the biological father was present during the child’s early childhood or not, the study can be seen to support the hypothesis that biological fathers are negatively sexually imprinted on their daughters also because the rate of incest was very low (0.2%). Alternatively, the pattern and low-level incest may have resulted simply from the resistance of daughters against incest or the fear of getting caught by the police. To our knowledge, studies testing if parents have a sexual aversion towards their children due to the Westermarck effect are lacking. Thus, more studies are needed about the Westermarck effect between parents and their children (Rantala & Marcinkowska 2011: 867-868).

El debate sobre la existencia o no de los mecanismos naturales que previnieran el incesto y el grado de su eficacia se complica adicionalmente por el hecho de que los humanos tendemos a sentirnos atraídos por las personas que demuestran un grado importante de similitud con nuestros progenitorxs del sexo opuesto¹¹⁰ (*ibidem*: 862-865). Lxs autorxs del artículo aquí citado sugieren también que los intentos de medir la atracción sexual natural/ la falta natural de esta atracción entre parientes próximos pueden verse afectados precisamente por los tabúes culturales: “People might be ashamed to report sexual feelings for a close relative because this is widely regarded as socially unacceptable, and/or aversion to sexual relations with a close relative is reinforced by cultural norms” (*ibidem*: 868).

He decido aportar cierta información del área de las ciencias naturales para corroborar el escepticismo que evidentemente demuestra Liddell acerca de la cómoda creencia que el ser humano es programado naturalmente contra el incesto. Aunque la cohabitación en la más tierna infancia parece debilitar el deseo sexual, no se ha podido establecer si es un efecto que perdure toda la vida, o si al contrario, después de un período relativamente largo de separación de dos miembros del mismo grupo el efecto

¹¹⁰ Es de suponer que en las investigaciones participaban personas heterosexuales.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

de Westermarck dejaría de ejercer su influencia¹¹¹. Por otro lado, gracias a las pruebas genéticas, se descubren cada vez más casos de incesto en las sociedades occidentales (Bittles 2005: 48), lo cual podría llevarnos a la conclusión de que incluso si existen ciertos mecanismos anti-incesto que se podrían tachar de “naturales” (innatos o aprendidos), no son lo suficientemente fuertes como para prevenir que múltiples individuos lo cometan. En una de las secciones siguientes veremos cuán vasto es el alcance del problema.

II.5.4. El estatus del/la niñx en las sociedades humanas. Biología e historia.

Un hijo o un esclavo son propiedad y nada de lo que se hace con la propiedad es injusto (Pal: 82).

Esta frase, de autoría de Aristóteles, es pronunciada, como podemos recordar, por el señor Palavrakis justo después del nacimiento de la pequeña Chloé. Por muy repugnante que parezca esta constatación a muchxs de nosotrxs, hasta hoy en día un número elevado de personas otorgan a lxs niñxs el estatus cercano al objeto sin ningún derecho, como lo demuestran las tasas de infanticidio, maltrato y abuso sexual que vamos a exponer en este capítulo. Y puede que los datos que presentaré a continuación nos lleven a la conclusión de que tratar a lxs pequeñxs como a seres humanxs de igual o más valor que lxs adultxs, es más bien una excepción que una regla en la historia de la humanidad.

II.5.4.1 El infanticidio

Si a muchxs de nosotrxs una relación incestuosa nos parece una aberración antinatural, aun más nos lo parece el infanticidio. Nada más equivocado. Tanto en el mundo animal como en la historia y, lamentablemente en el presente del ser humano, el infanticidio es una práctica bastante extendida. En primer lugar vamos a mirar los comportamientos

¹¹¹ Consequently, it is impossible to determine whether associations during the first three years of life is both necessary and sufficient to inhibit sexual attraction, or merely necessary. I fear we shall never know, because I cannot imagine a society in which children are reared together for their first three years, separated for several years, and then reunited with the possibility of marriage (Wolf 1995: 208).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

infanticidas de los primates¹¹², para otra vez cuestionarnos la ingenua equivalencia que suele establecer nuestra sociedad occidental entre la naturaleza y la bondad, la eticidad.

A lo largo de 20 años, en tan sólo tres zonas de estudio de comunidades de chimpancés, se registraron veinte casos (y puede que haya algunos que hayan escapado a la atención de los observadores debido a la movilidad de los chimpancés) de infanticidio infantil, por lo que se puede concluir que el infanticidio es bastante común entre los chimpancés salvajes (Clarck y Wrangham 1999: 337). Además, los patrones de infanticidio entre los chimpancés son mucho más difíciles de entender que en el caso de otros primates. Clarck y Wrangham, apoyándose en las investigaciones de una treintena de zoólogos y biólogos, alegan:

This variability in chimpanzee infanticidal behavior differs dramatically from the general uniformity of infanticidal behavior observed in other primate species. In langurs (*Presbytis entellus*), for example, male immigrants consistently target unrelated infants of resident females thereby shortening the time before these females resume estrus and enabling males to derive direct reproductive benefit from infanticide¹¹³ [...], even in multimale groups (BORRIES, 1997). In mountain gorillas (*Gorilla gorilla beringei*), **where infanticide by adult males accounts for over one third of infant deaths, males again appear to reap direct reproductive benefits from infanticide** by influencing patterns of female immigration [...]. By contrast, although the majority of chimpanzee infanticides have also been committed by males, in at least one case the probable father of the victim was among the attackers (TAKAHATA, 1985). **The sexual selection hypothesis that males benefit reproductively from killing infants sired by rivals is thus not easily supported for chimpanzees** (*ibidem*: 337-338).

Tal como podemos observar, los infanticidios en el mundo animal suelen estar en directa relación con el éxito reproductivo y la disponibilidad de las hembras para el coito (incluso pagando el precio de la muerte de la propia progenie). Esta técnica es utilizada por un número elevado de especies, también mamíferos: los leones constituyen el ejemplo más famoso, pero recurren a ella también los roedores, los osos o incluso un animal tan adorable desde nuestro punto de vista como es el delfín (Packer y Pusey 1983: 716; Patterson et al. 1998: 1167). Otra razón para la eliminación de las crías es la competencia alimenticia, caso en el que las hembras pueden eliminar la progenie de otras madres (lo hacen suricatas o ardillas), o a veces, el estado de tensión y ansiedad

¹¹² En esta reflexión incluyo otras especies sabiendo que “Our common ancestor with the chimpanzees and gorillas is much more recent than their common ancestor with the Asian apes – the gibbons and orang-utans [...]. In truth, not only are we apes, we are African apes. The category ‘African apes’, if you don’t arbitrarily exclude humans, is a natural category. [...] Molecular evidence suggests that our common ancestor with chimpanzees lives, in Africa, between 5 and 7 million years ago, say half a million generations ago. This is not long by evolutionary standards” (Dawkins2004: 22-23).

¹¹³ Negrita mía.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

que desemboca en un infanticidio gratuito (Dagg 1998: 940). Algunas crías muertas son devoradas en un acto de canibalismo por lxs asesinxs o la comunidad (Liddell diría: como conejos).

En el caso descrito por el dúo Clarck y Wrangham un macho lisiado de una mano y una hembra de cuyo vientre colgaba un lactante, colaboran en el ataque contra una madre y su hijo de 2 años, matando finalmente al segundo. Aunque la hembra no puede sacar una directa ventaja de la matanza de otra cría, en este caso parece haberse juntado a este acto de violencia motivada por miedo: al principio de la escena intenta intervenir por el bien de las víctimas, pero tras recibir una paliza (literalmente) de parte del macho agresor empieza a colaborar con él en el ataque. Durante poco más de una hora desde el inicio de la situación violenta hasta su final, se realizan varios gestos sexuales entre los animales involucrados en el acto, lo que permite suponer, en última instancia, la latente motivación sexual del acontecimiento. Y efectivamente, los autores llegan a la conclusión de que en los meses que siguen al infanticidio la madre de la víctima se recluye en la selva con el asesino de su hijo, lo que con mucha probabilidad se puede interpretar como signo de su unión sexual. Pero ya hemos dicho bastante acerca del infanticidio animal. Ahora pasemos al tema que concierne a Liddell y seguramente a nosotrxs en más alto grado, o sea, el infanticidio humano.

En una página web de la Universidad Complutense de Madrid dedicada al análisis de los vínculos existentes entre el sexo, la muerte y la fertilidad, en el apartado “Infanticidio”, encontramos la siguiente constatación firmada por tres profesores de esta institución: “Probablemente el infanticidio, sea por abandono, descuido, maltrato o violencia hacia niños con resultado de muerte, es una práctica humana universal” (Díaz Maderuelo *et al.*, 2012)¹¹⁴. A continuación, en el estudio “Datos etnográficos y etnohistóricos sobre el infanticidio en sociedades tradicionales”, se enumeran cerca de 30 ejemplos de sociedades primitivas en las cuales el infanticidio es/era una práctica común de control de la tasa de natalidad:

Así, tenemos infanticidios que aparentemente obedecen al intento de mantener un número de miembros que se ajuste a la estructura económica familiar o grupal, lo que - para simplificar- podemos denominar “presiones productivas”. Son los casos típicos que abundan especialmente en las sociedades igualitarias de “banda-tribu”, y que suelen alternar con la práctica del aborto. Se han señalado entre los cocama de la Amazonia peruana en el siglo XIX (“a fin de no tener que criar demasiados niños”, Oberem 1971:196); los tasmanios (“escasez de alimentos”, Murdock 1945:22-23); los aranda o

¹¹⁴ [@]: <http://moreprod.blogspot.com/2007/09/infanticidio.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

arunda del centro de Australia (“si la madre está alimentando todavía a otro hijo, y no puede, por lo tanto, criar al recién nacido”, *ibid.*:42); los kung del África Austral («It was recognized that a mother could not feed and travel with children who were less than three to five years apart, therefore if a baby was born too soon it was disposed of by the midwife -“thrown away” in the Naron phrase. Wide spacing of children was a condition of their survival», Wilson 1982:53); los camayurá y los omagua de la Amazonia (“cuando la madre estaba todavía amamantando al hijo anterior”, Meggers 1976:80, 189); o en fin, los arapesh de Nueva Guinea (García Campillo, 2012)¹¹⁵.

Algún/a lector/a podría objetar que estos datos conciernen solamente a los grupos humanos que viven en la estructura banda-tribu y que esta clase de barbaridades no se da en las sociedades que llamaríamos civilizadas, de estructura más compleja y un grado de desarrollo cultural importante. Lamentablemente, a la luz de los datos históricos es imposible estar de acuerdo con una afirmación semejante. El abandono de neonatxs, muchas veces fuera de los confines de la ciudad, así llamada *expositio*, era una práctica común en el mundo greco-romano. Aunque Boswell (1984: 13) describa la costumbre de abandonar al/la niñx cerca de las carreteras, en una cesta en el agua, en el bosque o a veces en un lugar en la ciudad, como una alternativa al infanticidio, es más que probable que un porcentaje muy elevado de neonatxs pereciera, especialmente en las áreas rurales donde no había tantxs voluntarixs para recogerlxs. En los alrededores de antiguos prostíbulos se encuentran numerosos cadáveres de neonatxs que visiblemente no murieron por causas naturales (BBC Mundo, 2010)¹¹⁶. En Esparta lxs niñxs consideradxs deficientes se abandonaban o incluso se asesinaban lanzándolxs por un barranco. Mientras que

[e]n Mesopotamia, donde la preocupación por los problemas derivados de la presión demográfica se manifestó muy pronto (Kilmer, 1972), se solían atribuir las muertes prematuras y tempranas a la acción de determinados "demonios", como Pazuzu o Lamashtu (Leichty, 1971), lo que dejaba un amplio margen para encubrir cualquier actitud que incidiera de forma más o menos directa en acortar la vida de los recién nacidos o en impedir que nacieran (Díaz Maderuelo *et al.*, 2012).

Otra vez el/la lector/a podría mostrar cierta resistencia al hecho de extrapolar este tipo de conductas a nuestra sociedad actual; de los comportamientos descritos más

¹¹⁵ [@]: <http://moreprod.blogspot.com/2007/09/datos-etnograficos-y-etnohistoricos-sobre.html>

¹¹⁶ [@]: http://www.bbc.co.uk/mundo/ciencia_tecnologia/2010/06/100625_romanos_infanticidio_men.shtml

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

arriba nos separan por lo menos dos mil años. ¿Qué pasa entonces si miramos la historia europea más cercana? ¿Si nos movemos en el pasado tan sólo 500-600 años?

La respuesta es: no cambia básicamente nada. Philippe Ariés en su famoso libro *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* pinta un cuadro sombrío de la niñez en la época medieval y renacentista. Tanto él como Rene Girard (2005: 12) insisten en la indiferencia tardía hacia lxs niñxs. Como resultado de esta actitud, nadie estaba muy interesado en indagar si lxs niñxs morían por causas naturales o asesinadxs por sus padres. Ariés reconoce

la persistencia hasta finales del siglo XVII del infanticidio tolerado. No se trata de una práctica admitida como lo era el abandono de niños en Roma. El infanticidio era un crimen castigado severamente. No obstante se practicaba en secreto, quizás frecuentemente, disimulado en forma de accidente; los niños morían naturalmente ahogados en la cama de sus padres con quienes dormían y no se hacía nada para vigilarlos o para salvarlos.

J.L. Flandrin ha analizado esta práctica oculta en una conferencia de la Société du XVII siècle. Este autor ha demostrado que la disminución de la mortalidad infantil observada en el siglo XVIII no puede explicarse por razones médicas o higiénicas; cesó sólo el dejar morir o el ayudar a morir a los niños que no se deseaba conservar (Ariés 1987: 18-19).

La vida del/la niñx empezó a cobrar valor a medida que se popularizaban las ideas de la Ilustración. Sin embargo, el mismo Jean Jacques Rousseau, uno de los defensores más ilustres de lo que podríamos calificar hoy en día como derechos infantiles, relegó a sus cinco hijxs al orfanato, “an almost certain sentence of death in eighteenth-century France” (Stanford Encyclopedia of Philosophy, “Jean Jacques Rousseau”, 2010)¹¹⁷.

El respeto por la vida infantil se infiltraba en la sociedad europea tan lentamente que todavía a finales del siglo XIX en el País Vasco se enterraba a lxs niñxs muertxs sin bautizo de igual forma que a los perros: en el jardín o bajo el alero.

Ahora bien: la casa, o mejor, el contorno de la casa, es también considerado como cementerio, y lo ha sido efectivamente en otro tiempo. En el “Anuario de Eusko-Folklore”, tomo V, pág. 62 (Vitoria, 1925) recogí los siguientes datos de Kortezubi (Bizcaya): “Itxusuria es el nombre de la gotera del tejado y de la faja de tierra donde aquélla cae. En este sitio son enterrados los niños que mueren sin bautismo: así lo han oído todos los informantes. Uno de éstos, Lorenzo de Bengoetxea, presencié hace unos 25 años el enterramiento de una criatura en el itxusuri del lado izquierdo del caserío Andikoetzeta. Otro de los informantes, Matías de Aranaz, vio enterrar a dos niños en los itxusura (así los llaman en Errigoiti) de dos caseríos de Errigoiti hace unos 55 años (...)

¹¹⁷ [@]: <http://plato.stanford.edu/entries/rousseau/>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

La costumbre de enterrar a los no bautizados, a los niños que no son cristianos, en los contornos de la casa, debajo de los aleros del tejado, ha debido de estar muy difundida en otro tiempo, puesto que todavía en nuestra época la hallamos, aunque en estado decadente, en pueblos que distan bastante entre sí. Además de las casas citadas de Kortezubi y Errigoiti, conocemos otros análogos en Oyartzun, en Berriatua, en Motriko, en Mendaro, en Aretxabaleta (Guipúzcoa) y otros. Un vecino de Santa Águeda (Aretxabaleta) preguntó al Sr. Cura de aquella parroquia a ver si había en el cementerio algún local destinado a los cadáveres de los no bautizados. Le contestó negativamente. Entonces dijo el vecino que, siguiendo una costumbre antigua, enterraría en el goteral (= itukiñpean o tellapean) de su casa a un niño suyo que acababa de morir: y así lo ejecutó» (Barandiarán 1973: 217-8 en García Campino 2012).

Sería bonito poder alegar que la falta de respeto por la vida infantil ha quedado finalmente superada en la sociedad actual; desgraciadamente, otra vez resulta imposible estar de acuerdo con tal afirmación. Aunque en Europa el problema de violencia es menor que prácticamente en cualquier otro lugar del mundo, podemos leer a diario noticias sobre graves abusos y homicidios de menores de edad. Así, por ejemplo, en Inglaterra y Gales cada semana por lo menos un/a niñx pierde la vida a manos de otra persona, lo que asciende a 56 muertes infantiles al año. Dos tercios de la víctimas son menores de 5 años, o sea, las más desvalidas. Lxs bebés de menos de 1 año tienen 8 veces más probabilidad de ser asesinadx que niñxs de otras edades (NSPCC, “Child Homicide Statistics”, January 2012)¹¹⁸, lo que podría apuntar a la deshumanización de estas criaturas por parte de sus padres/madres u otrxs agresorxs. Además, el modo de matar a las víctimas pequeñas suele ser particularmente aborrecible (si podemos hablar de la estética del asesinato): se lxs mata a golpes, se lxs mete en lavadoras, congeladores, se lxs lanza por barrancos, se lxs estrangula...

En el año 1999 en los Estados Unidos la tasa de homicidios de menores era de 3 por 100.000 habitantes, cerca de 1.800 menores en total, 5 menores al día (Finkelhor y Ormond 2001:1-2)¹¹⁹. Según los análisis para los años 1976-2005, 31% de estos menores estadounidenses eran matados por sus padres, 29% por las madres, 23% por un amigo masculino (normalmente pareja de la madre), 7% por otros parientes y solamente 3% por personas desconocidas (Bureau of Justice Statistics, “Infanticide”, 21/02/2012)¹²⁰.

¹¹⁸ [@]: http://www.nspcc.org.uk/inform/research/statistics/child_homicide_statistics_wda48747.html

¹¹⁹ [@]: <http://www.unh.edu/ccrc/pdf/jvq/CV34.pdf>

¹²⁰ [@]: <http://bjs.ojp.usdoj.gov/content/homicide/children.cfm>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Moreover, the actual homicide rate for young children may be even higher than available official statistics suggest. The homicides of young children are among the most difficult to document because they so often resemble deaths resulting from accidents and other causes. For example, a child who dies from SIDS (sudden infant death syndrome) is difficult to distinguish from one who has been smothered, and a child who has been thrown or intentionally dropped may have injuries similar to those of one who died from an accidental fall (Finkelhor y Ormond 2001:5).

De estos datos se puede sacar la clara conclusión de que, como lo denuncia Liddell, el lugar más peligroso para un menor de edad, por lo menos en las ciudades occidentales, donde el fenómeno del/la niñx de la calle apenas existe, **es su propio hogar familiar.**

II.5.4.2 El abuso sexual dentro y fuera de la familia

El respeto por la vida infantil se relaciona de forma inmediata con el respeto por su cuerpo, por su integridad física y psíquica. La consideración (todavía muy imperfecta) hacia la vida infantil y la deferencia por su cuerpo son fenómenos relativamente nuevos, como lo ilustra el ya mencionado texto de Ariés.

Este autor explica que en la Edad Media, los conceptos de la infancia o la adolescencia que tengan connotaciones similares a las que les atribuimos hoy en día, simplemente no existían. El/la menor era tratadx como una especie de medio-animal, más una cosa que un ser humano: “Parecía que los pobres niños sólo hubieran sido creados para divertir a las personas mayores, como si fueran perritos o monitos” (Ariés 1987: 184). A partir del momento en el que lograban una plena coordinación motriz y sabían hablar bien, empezaban una vida de adultx de tamaño reducido, ayudando en el campo, el establo, los talleres etc. El sistema escolar apenas existía, por lo cual todo el aprendizaje se realizaba al lado de lxs adultxs. Dado que las niñas solían ser percibidas como una carga para la familia, se las casaba frecuentemente nada más entradas en la pubertad o incluso antes. La práctica sigue vigente en amplias zonas del mundo actual, especialmente en los países musulmanes. Lo que en el mundo desarrollado es calificado de un delito y una abominación, se practica abiertamente en Nigeria, Egipto, Pakistán, Bangladesh y otros territorios (UNICEF, 2006)¹²¹. Abajo, una foto de niñas-esposas yemenís sacada por Stephanie Sinclair, una fotógrafa que dedicó ocho años a explorar el tema.

¹²¹ [@]: http://www.unicef.org/protection/files/Child_Marriage.pdf



Fuente: entrevista a Stephanie Sinclair “The Secret World of Child Brides” (Dukehart 2011)¹²².

Para entender mejor la mentalidad de la gente procedente de las culturas que permiten el matrimonio infantil y las relaciones sexuales entre lxs adultos y lxs menores, basta dar un paseo por la historia europea de la era preindustrial. Ariés describe las costumbres de aquella, usando como fuente principal el diario de Heroard (1551-1628), el médico de la familia real francesa y testigo del nacimiento y la infancia del futuro rey Luis XIII. Los juegos y actividades del pequeño delfín parecen precoces e incluso anacrónicas desde el punto de vista contemporáneo: al año y medio el niño empieza a tocar el violín (muy primitivo) y juega al mallo (“como si, con año y medio, un niño inglés comenzara a jugar al críquet o al golf” (*ibidem*: 94)). A los dos sabe bailar toda clase de danzas, y a los cuatro tira al arco y juega al ajedrez. Este sumergimiento inmediato en el mundo de lxs adultxs era común para todxs lxs niñxs de aquella época, y resultaría ilógico y muy extraño que su sexualidad fuera protegida de una forma especial.

En el diario de Heroard encontramos muchas anotaciones que apuntan al trato muy ligero y hoy en día diríamos libertino y abusivo, de la sexualidad infantil. Veamos los siguientes comentarios:

¹²² [@]: <http://www.npr.org/blogs/pictureshow/2011/06/29/137059781/the-secret-world-of-child-brides>

Luis XIII no ha cumplido aún un año: «Se ríe a carcajadas cuando el ama le bambolea el pajarito con la yema de los dedos.» Broma encantadora a la que el niño se dedica en seguida: llama a un paje «con un ¡eh!, se alza el faldón y le muestra el pajarito».

Cuando tiene un año, anota Heroard: «Muy alegre, espabilado, hace que todos le besen el pajarito». Lo cierto es que eso divierte a todos. Asimismo, todos se entretienen mucho con su juego ante dos personas que están de visita, el señor de Bonières y su hija: «Se ha reído mucho, se alza el faldón, enseña el pajarito, sobre todo a la hija y, con él en las manos y riéndose, meneaba todo el cuerpo.» Todos encontraban eso tan divertido que el niño no se privaba de repetir un gesto que tenía tanto éxito; ante «una damita», «se alzó la saya, le mostró el pajarito con tanto entusiasmo que estaba fuera de sí. Se tumbaba boca arriba para mostrárselo» (*ibidem*: 143).

Pasado tan solo un año desde su nacimiento, el delfín queda prometido a la Infanta de España. Su entorno no tarda en explicarle qué significa esta unión: cuando se le pregunta “¿Dónde está la cosita para la Infanta?” el niño, que con toda probabilidad todavía no habla, lleva la mano a su pene (*ibidem*: 144).

Incluso más chocantes pueden resultarnos los juegos sexuales iniciados por lxs propixs progenitorxs del pequeño. Veamos el siguiente pasaje:

«Una vez desvestido, y la señora también [su hermana], los meten desnudos en la cama con el Rey, donde se besan, susurran y dan mucho placer al Rey. El Rey le pregunta: Hijo, ¿dónde está el paquete de la Infanta? El se le muestra, diciendo: No tiene hueso, papá. Después, como lo tuviera un poco tenso: Ahora sí tiene, tiene algunas veces» (*ibidem*: 144).

A partir de los cinco o seis años, cuando el niño alcanza cierta consciencia social, los demás cesan de jugar con los genitales del delfín. Sin embargo, ahora es él quien toma la iniciativa y se divierte con las partes sexuales de los demás.

Mlle. Mercier, una de sus camareras, que había estado de vela, estaba todavía en la cama junto a la suya (sus domésticxs, a veces casadxs, dormían en la misma habitación que el niño y su presencia no debía de molestarles mucho). «El juega con ella», la manda mover los dedos de los pies, con las piernas en alto; «dice a su nodriza que vaya a buscar unas varas para azotarla, y lo manda ejecutar... Su nodriza le pregunta: Señor, ¿qué es lo que habéis visto de la Mercier?, y el responde con indiferencia: Le vi el culo. ¿Qué más le habéis visto? Y responde de la misma manera y sin reírse que le ha visto el conejo». Otra vez «juega con Mlle. Mercier; me llama [Heroard], diciéndome que es la Mercier quien tiene el conejo así de grande [mostrando sus dos puños] y que tiene agua dentro» (*ibidem*: 145).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

A los siete años el/la niñx de aquella época deja de ser percibidx como una cosita graciosa y se le requiere el mismo tipo de conducta que a un/a adultx.¹²³ En consecuencia, todos los juegos sexuales quedan suprimidos: de una forma sumamente hipócrita, la sexualidad queda relegada a una esfera prohibida hasta tal punto, que se fuerza al delfín a proclamar que los niños salen por la oreja. Sin embargo, este período de prohibición sexual dura relativamente poco, puesto que el futuro Luis XIII contrae matrimonio a los 14 años y toda la corte parece estar muy interesada en la consumación de esta alianza. Ariés constata que se le mete casi a la fuerza en la cama de su mujer:

Después de la ceremonia «se tumba en la cama, donde cena a las siete menos cuarto. M. de Gramont y algunos jóvenes señores le contaban cuentos verdes para darle ánimos. [Luis XIII] pide sus pantuflas, se pone su bata y se va a las ocho a la cámara de la Reina, su mujer, en presencia de la Reina, su madre; a las diez y cuarto vuelve después de haber dormido aproximadamente una hora y de haberlo hecho dos veces, según lo que él nos dijo, y parecía cierto, porque tenía el p... encarnado» (*ibidem*: 145).

La sexualidad tanto de lxs niñxs como de lxs adultos no es una cuestión privada, lo cual es una consecuencia directa de lo difícil que resultaba encontrar un rincón tranquilo en aquel entonces. Debido a la estructura de las casas de los plebeyos así como la de los palacios, era insólito encontrarse solo durante cualquier momento del día o la noche, lo que indudablemente favorecía la promiscuidad y un muy temprano aprendizaje sexual de lxs niñxs.

Me gustaría citar un último fragmento del libro de Ariés, esta vez referente a tiempos no muy lejanos. Tal como persiste, en las sociedades musulmanas, hindúes o indias la costumbre del casamiento infantil, continúa, lógicamente, la permisividad para tocar las partes sexuales de lxs menores. El historiador francés ilustra esta constatación con un fragmento de la novela *La statue de sel*, escrita por Albert Memmi y publicada en 1953:

El héroe de la novela relata una escena **en el tranvía**¹²⁴ que lleva al liceo, en Túnez: «Delante de mí estaban un musulmán y su hijo, un muchachito minúsculo, con faz de zuavo y alheña en las manos; a mi izquierda, un tendero montañés (*djerbien*) que iba de compras, con una espuerta entre las piernas y un lapicero en la oreja. El montañés, vencido por la cálida quietud del coche, se meneó. Sonrió al niño, que sonrió con los ojos y miró a su padre. El padre, agradecido, halagado, le calmó y sonrió al montañés: – ¿Qué edad tienes?, preguntó el tendero al niño. – Dos años y medio, respondió el padre

¹²³ Por otro lado, es interesante observar el paralelismo entre las épocas del desarrollo sexual establecidas por Freud y las fijadas por la sociedad medieval.

¹²⁴ Negrita mía.

(...). – ¿Te la ha comido el gato?, preguntó el tendero al niño. – No, respondió el padre, no está aún circuncidado pero lo estará pronto. – ¡Ah! ¡Ah! , dijo el otro. Había encontrado un tema de conversación con el niño. – ¿Me vendes tu bichito? – No, responde el niño violentamente. Visiblemente, el niño conocía la escena, ya le habían hecho la misma proposición. Yo también [el niño judío] la conocía. La había representado antaño, **acosado por otros provocadores, con los mismos sentimientos de vergüenza y concupiscencia, de rebelión y de curiosidad cómplice**. Los ojos del niño brillaban con el placer de una virilidad naciente [sentimiento moderno, atribuido por el evolucionado Memmi, que conoce las recientes observaciones sobre la precocidad del despertar sexual de los niños; los hombres de antaño creían, al contrario, que el niño impúber permanecía ajeno a la sexualidad] y de la rebelión **contra esta incalificable agresión**. El niño miró a su padre. Su padre sonreía, *era un juego admitido* [soy yo¹²⁵ quien subraya]. Nuestros vecinos seguían *la escena tradicional* con complacencia, aprobándola: – Te doy diez francos, propuso el montañés. – No, respondió el niño... – Anda, véndeme tu c..., volvió a decir el montañés. – ¡No, no! – ¿Seguro que no? ¿Es tu última palabra? , **gritó** el montañés, simulando enfadarse. Repite por última vez: ¿no? – ¡No! Entonces, **bruscamente, el adulto se abalanzó sobre el niño, con un semblante temible, y su mano brutal hurgaba en la pequeña braguita. El niño se defendía a puñetazos**. El padre se reía a carcajadas, el montañés se desternillaba con nerviosismo y nuestros vecinos sonreían generosamente» (*ibidem*: 148).

El historiador francés concluye este fragmento con el comentario de que “Se trataba de un juego del que no debemos exagerar el carácter escabroso, que no era mayor que el que se encuentra hoy en día en las anécdotas picantes de la conversaciones entre hombres.” Sin embargo, el ilustre historiador pasa totalmente por alto el hecho de que el pequeño pasajero experimenta la acción del desconocido como un ataque brutal a su integridad corporal, intenta en vano luchar por ella. El montañés también se muestra muy nervioso; posiblemente él mismo perciba vagamente la perversidad de su acción, pero disfruta con ella. Al final, como nos dice el psicoanálisis, nada ocurre por casualidad: ¿por qué, de todos los posibles temas de conversación, el campesino elige hablar de los órganos sexuales del pequeño, a quien no conoce de nada? ¿Es lo único en lo que puede pensar, embobado por el pesado calor del tranvía?

¹²⁵ P. Ariés.

II.5.4.3 Conclusiones

La historia de la infancia es una pesadilla de la que acabamos de despertar hace poco (De Mause en Díaz Maderuelo *et al.*, 2012).

En este apartado intentaba demostrar que el respeto por la vida y el bienestar tanto corporal como mental de lxs niñxs es un fenómeno que: primero, no tiene mucho que ver con las inclinaciones naturales del ser humano, como lo confirma toda la investigación histórica; segundo, es muy reciente, por lo cual no ha tenido tiempo de arraigarse fuertemente en nuestra sociedad occidental y solamente empieza a brotar en otras partes del mundo. Si el respeto por la vida y por el cuerpo infantil es una característica que apreciamos de nuestra sociedad, es indispensable luchar por ello en voz alta, tal como lo hace Liddell desde el escenario. El abuso sexual es experimentado por lxs menores de la misma forma que lo son otros tipos de abusos, o sea, como una agresión contra su integridad corporal y mental (Echeburúa y Guerricaechevarría 2000: 3). El hecho de que ahora mismo empecemos a reconocer esta reacción como muy indeseable y hagamos lo posible para no provocarla, no quiere decir en absoluto (como lo intenta sugerir Ariés) que en el pasado la percepción de este tipo de actos por parte de lxs menores era diferente. Solamente quiere decir que lxs niñxs se encontraban en una posición de desamparo total y que pocas personas se mostraban preocupadas por los posibles daños que se podían infligir a las criaturas que balanceaban de todos modos en la fina línea entre el ser y el no-ser.

Ahora nuestra sociedad tiende a preocuparse, y como veremos a continuación, realmente tenemos razones para ello.

II.5.5 Incesto y abuso sexual de menores: hechos

II.5.5.1 La definición

Aunque la definición del abuso sexual varía según autores, en líneas generales

[h]ay un consenso básico en los dos criterios necesarios para que haya abuso sexual infantil: una relación de desigualdad- ya sea en cuanto a edad, madurez o poder- entre agresor y víctima y la utilización del menor como objeto sexual (Echeburúa y Guerricaechevarría 1998). Este último punto incluye aquellos contactos e interacciones

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

con un niño en los que se utiliza a éste para la estimulación sexual del agresor o de otra persona (Hartman Y Burgess, 1989) (Echeburúa y Guerricaechevarría 2000:10).

También en la denotación legal del incesto se pueden notar ligeros cambios dependiendo del país o incluso de la región (en el caso de países federados). Así, según el Código Penal canadiense cometen incesto las personas entre las cuales necesariamente existan lazos de sangre:

- 155. (1)** Every one commits incest who, knowing that another person is by blood relationship his or her parent, child, brother, sister, grandparent or grandchild, as the case may be, has sexual intercourse with that person.
- (2)** Every one who commits incest is guilty of an indictable offence and liable to imprisonment for a term not exceeding fourteen years.
- (3)** No accused shall be determined by a court to be guilty of an offence under this section if the accused was under restraint, duress or fear of the person with whom the accused had the sexual intercourse at the time the sexual intercourse occurred.
- (4)** In this section, “brother” and “sister”, respectively, include half-brother and half-sister. (Department of Justice, Canada, “Criminal Code”, C-46, 2012)¹²⁶.

En el sistema penal de otros países, por ejemplo Polonia, Uruguay o Noruega, no tiene que haber lazos de sangre para que se dé el incesto. Veamos el artículo relativo del Código Penal noruego:

Section 197. Any person who engages in sexual activity with a blood relation in the descending line shall be liable to imprisonment for a term not exceeding five years. Both biological and adopted descendants shall be regarded as blood relations in the descending line.

Section 198. Any person who has sexual intercourse with a brother or sister shall be liable to imprisonment for a term not exceeding one year. No penalty shall, however, be imposed on persons under 18 years of age.

Section 199. Any person who engages in sexual activity with a foster-child, child in his care, step-child or any other person under 18 years of age who is under his care, or subject to his authority or supervision, shall be liable to imprisonment for a term not exceeding five years. Any person who aids and abets another person to engage in sexual activity with any person with whom he himself has such a relationship shall be liable to the same penalty. (Ministry of Justice and the Police, Norway, “The General Civil Penal Code”, Part II, Chapter 19, 21/12/2005).¹²⁷

Destaquemos aquí que la legislación española hasta hoy en día no contempla la posibilidad del incesto, lo cual parece bastante significativo dadas las cifras de abuso

¹²⁶ [@]: <http://laws-lois.justice.gc.ca/Search/Search.aspx?txtS3archA11=incest&txtT1t13=%22Criminal+Code%22&h1ts0n1y=0&ddC0nt3ntTyp3=Acts>

¹²⁷ [@]: <http://legislationline.org/documents/section/criminal-codes>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

sexual infantil que vamos a exponer a continuación. Ahora solamente decir que la mayoría del abuso infantil es incestuosa.

II.5.5.2 El alcance del problema

Tanto en las conferencias que di sobre el trabajo de Liddell como durante las conversaciones en mi entorno próximo, me encuentro muchas veces con la reacción que los psicólogos tacharían de “negación”. Este comportamiento consiste simplemente en negar que haya un problema, o en el caso de negación parcial, disminuir su rango, intentar banalizarlo mediante las frases del tipo “es una neurótica exagerada”, “habla de unas experiencias marginales con las que casi nadie se identifica”, “no conozco a nadie que sea víctima de abuso sexual”.

La misma técnica fue empleada por un reconocido crítico y dramaturgo español, Jerónimo López Mozo, que en la crítica aparecida en *Reseña* en el año 2003 pronuncia la siguiente opinión:

El espectador puede estar de acuerdo en que la institución familiar no es un modelo de buen funcionamiento, en que, a menudo, es más campo de batalla, que feliz lugar de encuentro, pero es probable que la vea de forma distinta a como lo hace la autora. Aunque el tema es de interés general, no lo es en los términos en que lo plantea ella, pues lo hace desde una perspectiva personal y una experiencia que pocos comparten. Tal vez, ahí resida la falta de sintonía con el público y la ausencia de emoción (López Mozo 2003: 12).

Estos “pocos” significa cerca del 20-30% (Alonso y Val 2000: 21)¹²⁸ de la población, porque tal es la estimada tasa de la población que ha sufrido abusos sexuales (mayoritariamente dentro de la familia).

Veamos los detalles de estas estimaciones. En el estudio llevado a cabo en 1978 por Diane H. Russell en una muestra de 930 mujeres residentes en San Francisco, de varias etnias, estatus social, económico y educativo 16%, o sea, 157 de las encuestadas reconocieron haber sido abusadas sexualmente (tocamientos, masturbación o penetración oral, vaginal o anal contra su voluntad) por sus **parientes** antes de cumplir 18 años. Se abusó del 12% (108) de la muestra cuando las mujeres tenían menos de 14 años. El porcentaje asciende a 38% (357 mujeres) del total si se cuentan los abusos perpetrados por personas no relacionadas con estas mujeres por los lazos familiares.

¹²⁸ [@]: <http://www.savethechildren.es/docs/Ficheros/91/Manual.pdf>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

28% (258) de estas mujeres reconocieron tener por lo menos una experiencia de este tipo antes de llegar a los 14 años (Russell 1999: 60-61). Es importante matizar que el mencionado estudio fija el límite de edad en que la persona llega a ser capaz de razonar sobre su posible consentimiento para las actividades sexuales en los 14 años (según la legislación estadounidense es entre 16 y 18 años), mientras que la legislación española fija este límite en 13 años (o sea, toda la actividad sexual solicitada por un/a adultx de un/a menor antes de que el/la últimx cumpla esta edad es tratada como no consentida). Algunos países, como Vaticano o Méjico (la mayoría de entidades federativas), aceptan la posibilidad de consentimiento sexual a partir de los 12 años.

Contrastemos los datos aportados por Russell con los hallazgos de otrxs investigadores.

Otro estudio realizado con 512 familias tomadas al azar en Boston, encontró que el 9% de los padres afirmó que una de sus hijas había sido víctima de un incidente frustrado o consumado de abuso sexual. El 15% de las madres y el 5% de los padres declaró que ellos mismos fueron víctimas de abusos en la infancia. (...)

En otro estudio realizado en Holanda con mil mujeres representativas de la población general (Foeken, 1989), se encontró que una de cada 3 mujeres tiene experiencias de abusos sexuales antes de llegar a la edad de 15 años, y una de cada 6 tiene experiencia de incesto, 3% referido a padre-hija (Nogueiras et al. 1994: 17).

Echeburúa y Guerricaecheverría (2000:13) señalan que en España el problema de abusos sexuales entendidos en el sentido amplio (incluidos el exhibicionismo o coacción al visionado de películas pornográficas) puede afectar al 20% de la población. Las tasas varían según los sexos: 23 % entre las chicas y 15% entre los chicos. El abuso grave, con implicaciones clínicas para lxs menores se produce con menos frecuencia; sin embargo, sus cifras tampoco dejan lugar para que nos felicitemos: se sitúan entre el 4-8%. O sea, 4-8 niñxs de cada 100 son objetos de abuso grave como coito vaginal, anal, sexo oral, caricias recurrentes por debajo de la cintura o utilización de lxs menores para la producción de la pornografía¹²⁹. En el 44% el abuso ha tenido lugar más de una vez. Estos datos están basados en los testimonios de las víctimas. No obstante, hay que tener en cuenta que el delito en cuestión sigue siendo un tabú en nuestra sociedad, por lo que la mayoría de lxs investigadorxs del tema concuerdan en que existe mucha probabilidad de que las tasas reales de la incidencia sean más altas.

¹²⁹ Son agravantes no solamente desde el punto de vista médico, sino legal. (Ministerio de Justicia, España “Código penal”, Título VIII, 3/06/2009). [@] : <http://abogadospenal.fullblog.com.ar/codigo-penal-espanol--texto-integro-actualizado-2-121244071996.html>

II.5.5.3 Lxs abusadorxs

[E]l agresor suele ser un conocido de la víctima. Si bien no más de **20%**¹³⁰ de los casos denunciados de incesto hacen referencia a los contactos padre-hija, éstos son los más traumáticos por lo que suponen de disolución de los vínculos familiares más básicos (Herman, Russell y Trocki, 1989). El incesto padrastro-hija da cuenta del 15%-20% de los casos. El 65% restante implica a hermanos, tíos, hermanastros, abuelos y novios que viven en el mismo hogar (McCarthy, 1992). Sin embargo, el incesto madre-hijo es mucho menos frecuente y se limita a aquellos casos en que la madre carece de una relación de pareja, presenta una adicción al alcohol o a las drogas y cuenta con un historial de abusos sexuales en la infancia (Lawson, 1993).¹³¹ No obstante, se ha encontrado un número nada despreciable de mujeres agresoras (13,9%) (López 1995) (*ibidem*: 14).

Hay que subrayar, sin embargo, que lxs abusadorxs de niñxs, al contrario de los violadores de mujeres adultas, normalmente no tienen historial criminal. Suelen ser personas “de estilo convencional, de inteligencia media y no psicóticos” (*ibidem*: 81). Entre 25% y 46% (varía según el estudio) de ellxs fueron víctimas de abuso sexual en la infancia. Lxs perpetradorxs frecuentemente demuestran niveles elevados de neuroticismo e introversión, así como de inmadurez. La última característica puede manifestarse en las conductas infantiles, como sucede en el caso de Mateo Palavrakis, adicto a los dulces. La inmadurez también dificulta o en algunos casos impide casi totalmente las relaciones con el entorno, entre ellas encontrar una pareja sexual adulta. Además, “no es infrecuente la relación entre la pedofilia y la personalidad obsesiva” (*ibidem*: 81), lo cual, a su vez, podríamos aplicar al funesto dúo de Thora y Senderovich. Como podemos comprobar, Liddell ha construido sus personajes de forma muy consciente, o incluso “científica”.

En cuanto a la edad de lxs abusadorxs, con más frecuencia se manifiesta este tipo de conducta ilícita en el grupo de 30-50 años, o sea, precisamente cuando las personas suelen establecerse y tener/criar hijxs. Por otra parte es digno de destacar que el 20% de los abusos son perpetrados por adolescentes (cuando, por ejemplo, un chico fuerza a su hermanx menor a realizarle una felación) y que el 50% de lxs abusadorxs mayores empezaron a recurrir a este tipo de conducta con menos de 16 años (*ibidem*: 80).

¹³⁰ Negrita mía.

¹³¹ “[L]a situación más frecuente es la de una mujer madura que mantiene relaciones sexuales con un adolescente” (Echeburúa y Guerricaechevería 2000: 80).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Un hecho interesante es que lxs psicólogxs dividen a lxs abusadorxs en dos grupos: primarixs y secundarixs. Los primarixs son

sujetos con una orientación sexual dirigida primariamente a niños, sin apenas interés por los adultos, y con conductas compulsivas no mediatizadas por situaciones de estrés. Generalmente poseen un campo limitado de intereses y actividades, lo cual les lleva a menudo a una existencia solitaria. Estas personas son, en el sentido estricto del término, pedófilos, **que persiguen a los niños con el mismo ahínco que los perros a los huesos**¹³² (...) Desde una perspectiva cognitiva, los pedófilos consideran sus conductas sexuales apropiadas y las planifican con antelación. ...[N]o presentan sentimientos reales de culpa o vergüenza por sus actividades pedofílicas (*ibidem*: 83-84).

El segundo tipo incluye a personas cuyo interés por las parejas adultas ha sido desviado hacia lxs menores por sus circunstancias vitales, como soledad o un nivel elevado de estrés (las cuales, por supuesto, no justifican tal conducta). Suelen percibir la anormalidad de su conducta y sufrir remordimientos posteriores. Los abusos que perpetran normalmente son actos aislados o impulsivos, no premeditados. Este grupo responde de una forma satisfactoria a la terapia, al contrario de lxs abusadorxs primarixs.

Aunque lxs protagonistas de Liddell no encajan bien en ninguna de estas categorías, es cierto que reúnen conductas típicas de lxs abusadorxs de niñxs reales. Mientras los Palavrakis, la abuela de Simón o el señor Kubelka sufren específicamente este problema, Thora y Senderovich parecen estar obsesionadxs por el sexo en general; cometen el abuso infantil solamente “de paso”, como una de las posibles formas de lujuria perversa.

II.5.5.4 Las víctimas

Cerca del 60% de las víctimas de abuso sexual son niñas, frente al 40% de niños. Suelen tener entre 6 y 12 años. “Hay un número mayor de niñas en el abuso intrafamiliar (*incesto*), con una edad de inicio anterior (7-8 años), y un mayor número de niños en el extrafamiliar (*pedofilia*), con una edad de inicio posterior (11-12 años)” (*ibidem*: 13).

Entre las características que aumentan la probabilidad de que un/a menor se vuelva víctima de este tipo de abuso se mencionan minusvalías mentales y físicas, el estadio de desarrollo en que el/la niñx todavía no habla, así como las familias carentes

¹³² Negrita mía.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

de afecto: si un/a menor carece de atención, es más probable que desarrolle una lealtad hacia alguien que se interese por él/ella, como sucede en el caso de Chloé, abandonada emocionalmente por su madre. Por otro lado, en el caso de Hipólito vemos aplicada otra observación psicológica: si un/a menor es víctima de malos tratos (o sea, no se la respeta como ser humano) es más fácil que también se convierta en el objeto sexual además de servir como un saco de entrenamiento. Otro factor de riesgo es la falta de padre biológico: hemos visto que entre los perpetradores destacan los padrastros (Redondo Figuero y Ortiz Otero 2005:5). En cuanto a las madres, su maltrato también contribuye a elevar el riesgo en cuestión: las madres débiles se sienten impotentes frente a la situación y no proporcionan apoyo a su progenie, incluso siendo conscientes, como Elsa Palavrakis, de la situación.

Solamente el **2%** de los casos se descubren al mismo tiempo que ocurren (Echeburúa y Guerricaecheverría 2000: 18). El porcentaje tan bajo es un reflejo de la falta de conciencia social tanto por parte de lxs adultxs como de lxs menores: ni los primeros saben detectar los indicios de este delito, ni lxs segundos se sienten capacitadxs por la sociedad para hablar de lo que les sucede. El que lxs niñxs carezcan de herramientas para hablar del abuso sexual está relacionado de forma inmediata con el hecho de que siguen careciendo de herramientas para hablar de la sexualidad en general. Como dice Liddell en *Once Upon a Time...*, el saber nombres da un poder real.

Los indicios de abuso sexual, de los que todxs lxs educadorxs de lxs menores deberían ser conscientes, incluyen:

- Dificultad para caminar o sentarse
- Ropa Interior destrozada ó manchada con sangre
- Embarazo especialmente en la adolescencia
- Indicadores médicos, contusiones, sangramiento, laceración en los genitales, ano
- Picazón o malestar genital o rectal
- Marca de mordidas humanas, marcas de estrangulación en cuello y/o muñeca,
- Enfermedad venérea
- Dolor al orinar
- Conducta sexual, juegos y conocimientos inapropiados para su edad
- Pasivo, introvertido, precoz, provocativo; antisocial, destructivo, seductor
- Preocupación por sus órganos sexuales o de otros niños.
- Ausencia prolongada de uno de los padres
- Terror a algunas personas en algunos lugares
- Respuesta ilógicas si se les pregunta acerca de alguna herida en sus genitales.
- Dibujos tétricos con excesos de rojos y negros
- Conciencia repentina de sus genitales, o palabras o actos relacionados con el sexo.
- Confusión en cuanto a la identidad y normas sexuales
- Masturbación compulsiva, promiscuidad, prostitución

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Relaciones entre niño y adulto secreta, reservada y excluyente (Fundación Amparo, 2008)¹³³.

Como podemos comprobar, los síntomas enumerados por la voz en off-policía en la parte final de *El Matrimonio Palavrakis* se solapan con este listado.

Ahora querría recordar el hecho que ni Chloé ni Hipólito mostraron resistencia física contra sus agresores. Solamente en un 10% de los abusos sexuales de menores se emplea la violencia física; en la inmensa mayoría de los casos lxs perpetradorxs recurren a la manipulación emocional, el soborno, o simplemente abusan de la confianza. Algunas corrientes de la lucha por la liberación sexual ponen un signo de equivalencia entre la falta de resistencia física y el consentimiento, haciendo una burla de las capacidades mentales del/la menor y descontando por completo el poder de la autoridad de la que disponen lxs mayores. Un ejemplo destacado de este tipo de movimientos es The René Guyon Society, cuyo lema “Sex before eight or else it’s too late” marearía a más de una madre y padre. En los encuentros organizados por esta sociedad se dieron incluso conferencias dedicadas a los beneficios que sacan lxs menores de los coitos con lxs adultos. Sin embargo, ninguna de las 930 mujeres entrevistadas por Diane Russell describió su experiencia de incesto/ abuso infantil como positiva en su totalidad y solamente un par de ellas describieron como positivos algunos elementos del contacto sexual (por ejemplo, sólo las caricias más delicadas) (Russell 1999:44). Al contrario: 85% calificaron el contacto sexual en cuestión como “*totally unwanted*”, 7 % como “*mostly unwanted*”, y el resto adaptó una actitud ambivalente (*ibidem*: 47).

Es difícil valorar objetivamente las secuelas del incesto o abuso sexual a corto y largo plazo dado que en muchas ocasiones lxs menores que caen víctimas de este tipo de abuso viven otras experiencias traumáticas como el divorcio de lxs padres, violencia doméstica, abandono emocional o físico, huídas de casa, etc. Echeburúa y Guerricaecheverría alegan:

Solamente un 20-30% de las víctimas permanecen estables emocionalmente después de la agresión (Finkelhor, 1986), López, 1992). Entre el 17 y el 40% sufren cuadros clínicos establecidos, y el resto experimenta síntomas de uno u otro tipo. (...) Los efectos a largo plazo son, comparativamente, menos frecuentes y están más desdibujados que las secuelas iniciales (López *et al.*, 1995). Sin embargo, la victimización infantil constituye un factor de riesgo importante de desarrollo psicopatológico de la edad adulta (Barsky, Wood, Barnett y Cleary, 1994). Según el

¹³³ [@]: http://www.fundacionamparo.org.ar/Ind_abuso.htm

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

estudio de Herman *et al.* (1986) con 205 mujeres con historia de incesto, el 50% de las víctimas consideraban que el abuso había tenido un efecto negativo en su desarrollo y, de hecho, el 77,6% mostraban algún síntoma clínico. Los problemas disociativos – y en concreto, la amnesia psicógena – son relativamente frecuentes, tanto más cuanto más pequeño es el niño en el inicio del abuso (Vázquez Mezquita y Calle, 1997). Por tanto, al menos en una gran parte de los casos, el mero paso del tiempo no implica la resolución del trauma, sino el tránsito de un tipo de sintomatología a otra, en función del momento evolutivo en que se realice la evaluación (Echeburúa y Guerricaecheverría 2000: 45-47).

El abuso sexual, además, guarda un fuerte vínculo con las huídas de casa y el involucramiento en la prostitución. “73% of female runaways and 38% of male runaways are either sexually abused before leaving home or after they run away.” (Champé, “Prostitution and Child Abuse Survivors”, 6/04/2006)¹³⁴. En la calle lxs menores caen fácilmente en las manos de chulos, que les ofrecen comida, casa, drogas y “protección” a cambio de sexo. En el estudio realizado en los años 90 por Melissa Farley y Howard Barkan en San Francisco con muestra de 130 prostitutas

Fifty-seven percent reported a history of childhood sexual abuse, by an average of 3 perpetrators. Forty-nine percent of those who responded reported that as children, they had been hit or beaten by a caregiver until they had bruises or were injured in some way... Many seemed profoundly uncertain as to just what "abuse" is. When asked why she answered "no" to the question regarding childhood sexual abuse, one woman whose history was known to one of the interviewers said: "Because there was no force, and, besides, I didn't even know what it was then - I didn't know it was sex" (Lowen, “Prostitution Statistics and Rape” – Physical Abuse of Prostitutes Common”).¹³⁵

En este estudio el porcentaje de las prostitutas que reconocen ser víctimas de abuso sexual infantil es más bajo que en otros; lxs autorxs explican esta diferencia asumiendo que algunas mujeres no querían volver a los recuerdos de la infancia por estar demasiado abrumadas por el trauma del presente (Farley y Barken 1998: 43).

Como vemos, el abuso infantil rara vez no deja huellas para toda la vida. Un porcentaje elevado de las víctimas viven debilitadas por las heridas que nunca se curan. El Hipólito de Liddell, a pesar del paso de tiempo, sigue envuelto en vendas y arrastrándose por el suelo a falta de apoyo tanto en el pasado como en el presente.

¹³⁴ [@]: <http://www.wearesurvivors.org/?p=298>

¹³⁵ [@]: <http://womensissues.about.com/od/rapesexualassault/a/Wuornos.htm>

II.5.5.5 La sociedad

Hablar, y hablar mucho sobre la cuestión del abuso infantil a través de todos los posibles medios, el arte incluido, es una tarea muy urgente a la luz de los hechos que se siguen produciendo en nuestra sociedad.

España es el segundo país del mundo, únicamente superado por Estados Unidos, en consumo de pornografía infantil a través de Internet. Blanco ha explicado que estos datos se recogen en un informe de 2005, elaborado por una entidad contra los abusos a menores que colgó en la red una página con pornografía infantil a modo de «cebo» para ver qué tipo de usuarios se conectaban a ella. El resultado del estudio, que se ha ido actualizando y que aun mantiene el mismo ranking, **es especialmente significativo respecto a España porque se tiene en cuenta el número de usuarios que se conectaron, y no el porcentaje de usuarios con relación a la población del país** (Efe, “España es el segundo país del mundo en visitas a webs de pornografía infantil”, 15/04/2008)¹³⁶.

¿Se preguntan lxs dirigentes españolxs cómo influye el hecho de ver el porno infantil en las conductas reales de lxs consumidorxs? En los medios de comunicación esta importante discusión brilla por su ausencia. Un error grave a la luz de los hallazgos de Giles Dines:

She recently interviewed a number of men in prison who had committed rape against children. All were habitual users of child pornography. "What they said to me was they got bored with 'regular' porn and wanted something fresh. They were horrified at the idea of sex with a prepubescent child initially but within six months they had all raped a child. (Bindel, 2010)¹³⁷

Deberíamos plantearnos cómo es posible que el fenómeno de la pornografía infantil sea tan omnipresente a pesar de que el sistema legislativo proporcione complejas herramientas para erradicarlo, o por lo menos atenuarlo. Según mi opinión, compartida por varias teóricas feministas como Andrea Dworkin, Giles Dines, las mujeres agrupadas en el Espacio de Salud para Mujeres entre Nosotras en Madrid o las del centro de apoyo para mujeres De Maan en Amsterdam, el abuso sexual está relacionado de una forma inmediata con la cultura patriarcal (fuertemente criticada por Liddell en *Yo no soy bonita*) y las cuestiones de poder. Por lo tanto, hasta que no logremos inculcar a la sociedad y a los hombres sobre todo (recordemos que la inmensa

¹³⁶ [@]: <http://www.lavozdegalicia.es/tecnologia/2008/04/10/00031207842209244176854.htm>

¹³⁷ [@]: <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2010/jul/02/gail-dines-pornography>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

mayoría de perpetradorxs de crímenes sexuales es de su autoría), una actitud protectora y no explotadora frente a lxs más débiles, las cosas continuarán por el viejo camino. Para preservar el *status quo* algunos hombres, incluso los que juraron luchar por la justicia, son capaces de justificar las aberraciones más nauseabundas. Veamos el siguiente ejemplo, descrito por el Defensor del Menor en la Comunidad de Madrid en los años 1996-2000. Los sucesos se dieron en el año 1999:

El hecho aconteció en Posadas, localidad cordobesa donde reside la familia. La madre oyó un grito de su hijo de 4 años y fue corriendo al cuarto de baño, donde el padre y el hijo se estaban duchando juntos. El padre dijo que el pequeño se había caído y que se le había introducido por el ano el bote de gel. No obstante, el médico que lo atendió destacó que los desgarros anales del pequeño eran típicos de una agresión sexual.

El Juez, Juan Ramón Berdugo, en la propia sentencia subrayó que la versión del padre, tras las pruebas médicas que se practicaron en el juicio, «*es totalmente irreal e imposible de creer*».

El caso surgió sin que mediara denuncia familiar. Fue el médico que atendió al pequeño en el hospital quien dio parte al Juzgado de Guardia.

Desde que se inició la investigación, se retiró la tutela a los padres, por lo que el pequeño vive ahora con sus tíos maternos.

El Tribunal juzgó y condenó a siete años a Francisco G.M., pero **la Audiencia de Córdoba (formada por tres magistrados) solicitó de forma unánime el indulto**, y aquí saltó la polémica (Urra 2000: 165-166 en Echeburúa y Guerricaecheverría 2000)

Los jueces justificaban así su petición: “«*Fue conmovedor el cariño que sentía el hijo hacia su padre (...) Francisco G.M. es de **intachable**¹³⁸ conducta, gozando del afecto y consideración por parte de sus convecinos, así como del cariño de su esposa*» (*ibidem*: 167). Si los representantes de la ley son capaces de calificar la conducta de un hombre que introdujo su pene en el ano de su hijo como “intachable”, ¿qué actitud podemos esperar, sin caer en el extremo del optimismo ingenuo, de un ciudadano (y uso la forma masculina adrede) común y corriente?

II.6 Para resumir

Los datos que he presentado en esta sección hablan por sí solos de la gran necesidad de hacer el tema del abuso infantil más visible tanto en los medios de comunicación como en la literatura o el arte. Como lo atestigua, entre otros, Jerónimo López Mozo con su crítica del *Tríptico*, la consciencia social sobre el tema brilla por su ausencia. Ha pasado más de medio siglo desde que Marilyn Monroe reveló que había

¹³⁸ Negrita mía.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

sido víctima de abuso sexual por parte de sus cuidadores en varias casas de acogida y orfanatos por los que pasó; entonces la gente se lo tomaba en plan “broma” y, como hemos comprobado, hoy en día muchas personas siguen demostrando la misma incredulidad. Contra esta “conspiración del silencio”¹³⁹ es necesario hablar, gritar y enseñar el sufrimiento de lxs menores, incluso recurriendo a la brutalidad explícita del tipo *in-yer-face*, como lo hace Liddell¹⁴⁰; los intentos más tímidos desaparecen en el mar de la basura informativa y, por lo visto, no causan mucho impacto en las mentes de la mayoría.

¹³⁹ Así se llama un libro de de Sandra Butler.

¹⁴⁰ Vilches-de-Frutos, extendiendo a la violencia de género la problemática del maltrato infantil, justifica de esta manera la forma escénica de Liddell: “(...)gracias a un discurso rupturista y transgresor, Angélica Liddell, una de la creadoras más importantes de la escena española contemporánea, acomete el reto de alertar sobre las consecuencias de la pervivencia de unas costumbres culturales en la asignación de roles de género, herederas de una tradición patriarcal, que fomenta la violencia de género contra las mujeres y el maltrato de niños y niñas” (2009: 275).

CAPÍTULO TRES

La guerra y el sexo

En este apartado vamos a centrar nuestra atención en dos obras de Liddell, *Y como no se pudo...* *Blancanieves* estrenada en la sala La Fundición de Bilbao el 15 de enero de 2005, así como *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, llevada a escena en la RESAD por Alfonso Ramos (sin la participación de *Atra Bilis*), en enero del 2009. Mientras la primera describe principalmente las atrocidades que suceden durante la guerra, la segunda se ocupa del período posterior a las batallas, y las imborrables huellas que deja el conflicto armado en la psique humana.

III.1 Blancanieves

I knew children constituted a major percentage of war deaths in the contemporary world. Behind the rhetoric of soldiers fighting soldiers that fuels military propaganda and popular accounts of war around the world, children are maimed, tortured, starved, forced to fight and killed in numbers that rival adult civilian casualties, and outnumber those of soldiers. And I knew these youthful casualties —some 1.5 million in recognized armed conflict in the last decade alone — were largely invisible: most of the military texts, the political science analyses and the media accounts of war do not discuss the tactical targeting of children (Nordstrom 2004: 3).

Q: What did you do?

A: I held my M-16 on them.

Q: Why?

A: Because they might attack.

Q: They were children and babies?

A: Yes.

Q: And they might attack? Children and babies?

A: They might've had a fully loaded grenade on them. The mothers might have thrown them at us.

Q: Babies?

A: Yes.

Q: Were the babies in their mother's arms?

A: I guess so.

Q: And the babies moved to attack?

A: I expected at any moment they were about to make a counterbalance.

Paul Meadlo (Court-Martial Testimony) (ibidem: 29).

III.1.1 El nivel textual

Es difícil resumir la trama de *Y como no se pudo...*; cada una de las pocas palabras que componen esta obra parece indispensable y, al mismo tiempo, insuficiente. Andrea Micu hace un intento de extraer lo más importante de esta obra, apuntando: “A lo largo del espectáculo descubrimos el proceso por el que los niños de la guerra aprenden a relacionarse con el horror en ese territorio en el que la inocencia es arrancada dejando paso al monstruo, a la máquina de matar. Para sobrevivir la víctima aprende a ser verdugo” (Micu 2005: 123).

Por encima de lo dicho, podemos describir *Blancanieves* como la confesión de una niña-soldado entrelazada con comentarios de un soldado adulto; sin embargo, decir esto es decir básicamente nada, es obviar todo el sufrimiento desgarrador y aplastante que Liddell ha conseguido transformar en teatro. El texto, es de extrema brevedad (12 páginas A5), cosa que resulta del hecho que frente a las monstruosidades de la guerra todas las palabras parecen incongruentes, y lleva una tremenda carga emocional que se puede apreciar solamente viendo su escenificación. No obstante, para lograr una mayor claridad en el análisis, intentemos llevar a cabo un tipo de resumen de estas ocho escenas en las que la autora divide su obra y que sirven de base para el montaje.

Escena 1. Madrastra-Guerra

La obra empieza con el monólogo de un soldado, encarnado por Gumersindo Puche. El hombre comenta “Estábamos en ese tiempo en que las victorias se obtenían según la cantidad de niños asesinados” (*Blanc*: 37), constatación que, como veremos más adelante, encuentra su inspiración en la realidad. Una de las niñas involucradas en el conflicto lleva el nombre simbólico de Blancanieves. Se nos informa que, cuando la chica cumplió 12 años, su terrible madrastra, la guerra, reclamó su derecho a ser más bella y más poderosa que todas las mujeres y resolvió aniquilar a Blancanieves (normalmente asociada con la conducta pacífica y sumisa) y a otras chicas que podrían perjudicar su primacía.

BLANCANIEVES: ¡Me pregunto si la vida de una niña merece la pena!
Estaba sola en el inmenso bosque
[...]

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

He caminado mientras mis rodillas me han sostenido, hasta que ha empezado a oscurecer.

Entonces han pasado cosas horribles, horribles.

Las mujeres han empezado a ahorcarse de los árboles con sus medias, pero antes se han comido un trozo de sus abrigos para tener un poco de fuerza y susurrar el nombre de sus hijos.

Se ayudaban unas a otras, unas a otras, unas a otras.

Primero sujetaban las piernas de la ahorcada y luego las soltaban.

Sujetaban las piernas y las soltaban,

sujetaban las piernas y las soltaban,

sujetaban las piernas y las soltaban.

Al final eran diez mujeres ahorcadas,

parecían galgos de lo secas que estaban (*ibidem*: 38).

Escena 2. Las siete preguntas.

En esta sección se nos informa que el abuelo de Blancanieves le enseñó siete preguntas importantes:

¿Qué es el Hombre?

¿Qué es el Estado?

¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor?

¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia?

¿Existe la verdad?

¿Se puede enseñar la verdad?

Donde está lo bello, ¿el mal desaparece?

Los siete enanitos eran los que mantuvieron a la Blancanieves original viva, y por analogía, estas siete preguntas eran las que alimentan a la cultura, a la humanidad, a la civilización. Sin embargo, en el mundo arrasado por la guerra, entre el hambre, el dolor y el llanto ensordecedor, estas interrogaciones pierden todo su valor. ¿Cómo podemos diferenciar al Hombre si el Hombre es simplemente una fiera?

Escena 3. El hambre-manzana.

Recordamos que en el cuento original, Blancanieves muere, por su falta de precaución, una manzana envenenada preparada por su madrastra. La guerra también sirve a sus hijastras solamente manzanas envenenadas: la gente puede llegar a tal hambruna que no sólo come basura o bebe sus propios orines, sino mata a los miembros débiles (o sea, mujeres y niños) de la propia familia para comerse después. Blancanieves quiere creer en los cuentos, en los cuentos sobre la bondad y los happy ends, pero lo que ha

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

experimentado no le deja guardar ningún tipo de ilusión. “He visto madres odiar la boca de sus hijos/ y después las he visto estrangularlos” (*ibidem*, p. 41), confiesa. En este mundo no cabe la esperanza.

Escena 4. Resurrección - Violación.

En el cuento popularizado por los hermanos Grimm, Blancanieves “muere” temporalmente, pero es resucitada por un beso del príncipe azul. La Blancanieves de Liddell también recibe su beso; y no uno, sino muchos:

SOLDADO: Y como no se pudo, un grupo de soldados la encontró tirada en el bosque, los soldados eran jóvenes y fuertes, y tenían el corazón tan velludo como sus brazos, y la violaron doce veces, una vez por cada año de vida de la niña, y Blancanieves por fin abrió los ojos, después de muerta, como si cada soldado hubiera sido un Príncipe, como si cada violación hubiera sido un beso, como si cada vez que la habían llamado puta la hubieran resucitado (*ibidem*: 42).

En su nueva vida la chica olvida cómo rezaban las siete preguntas claves para la Humanidad. La única pregunta importante, una pregunta que la obsesiona, es “¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?” (*ibidem*: 42).

Escena 5. Boda - Esposa de guerra - Niña soldado.

Ahora Blancanieves llega al palacio – el campamento militar. Allí se encuentra con un ejército de otras niñas- esclavas sexuales. Todas ellas sufren tanta hambre que por un plato de comida, aparte de entregar su cuerpo, están dispuestas a cometer el acto de violencia más espeluznante. La recién llegada destaca por su belleza, por lo tanto los soldados la entregan a su bien nutrido comandante-príncipe. “Y de repente Blancanieves se convirtió en la esposa de guerra más bella, más bella” (*ibidem*: 43).

Escena 6. El ejercicio de la crueldad.

Ha venido la hora de aprender a matar. El soldado explica a la niña que hacerlo no resulta muy difícil: es como matar a los perros. Además, las niñas aprenden sobre la existencia de la crueldad ya en los cuentos, así que al fin y al cabo el asunto no puede

parecerle demasiado ajeno. Blancanieves llega a la espantosa conclusión de que una es capaz de acostumbrarse a todo, incluso a la crueldad. Es más: puede empezar a gozar de ella.¹⁴¹ Desesperada grita tres veces: “¿Qué habéis hecho con mi bondad?” (*ibidem*: 46).

Escena 7. La tortura. Blancanieves deforma su rostro.

La belleza es un enemigo de Blancanieves, porque atrae a los oficiales que ya no quieren a otras niñas sino a ella. Por lo tanto la protagonista deforma su rostro de una forma irreconocible. Desprovista del único atributo que la hacía valiosa a ojos de los hombres, Blancanieves se convierte en un juguete de los soldados de bajo rango, “mucho más hambrientos/ mucho más cansados/ más aterrorizados, más indefensos” (*ibidem*: 47). Los hombres torturan a la niña de treinta y tres maneras distintas, burlándose de su sufrimiento. Hay uno que según el relato de la protagonista brilla por su crueldad: “Y aquel niño que me vigilaba/ que me torturaba sin parar de reír/ aquel niño/ era realmente guapo”¹⁴² (*ibidem*: 47). A continuación requieren que vuelva a la lucha, a matar. Pero el daño que ha experimentado ha sido demasiado aplastante como para poder volver a levantar la cabeza.

¹⁴¹ Esta evolución del personaje está de acuerdo con los relatos de las niñas soldado. Kadi, una de las guerrilleras en Sierra Leona, da el siguiente testimonio: “It only took me two months to get used to it, because of the gun firings, because at that time when they were firing it would frighten me, but just after those two months I became used to the gun firing. It will resemble playing music. At that time [in the beginning] we were afraid, but then [after some time] when we were eating if firing started we will just look up to see if they were our enemies, the Kamajohs, the Tamaboros. So we were afraid of those people.” Aminata: “If you should have seen me with gun firing, you should have enjoyed me. Almost all of us were taught to fire in case enemy attack you.” La autora del libro matiza: “Despite their bravery and toughness, however, the conditions of female combatants were very different from those of men, or even boys for that matter. If a female combatant hesitated when ordered to kill, her own group could later punish her, often through rape, and if she fell into enemy hands, she would also most likely be raped before being killed” (Coulter 2009: 136-139).

¹⁴² Según los testimonios de las víctimas, los niños pueden convertirse en verdaderos monstruos de guerra: “ ‘It was the way they were trained up. Because they were giving them some drugs that were not good, cocaine, brown-brown, so they were giving them [this]. As such they had minds too much. When they killed human beings they put the blood in cups and give to the smaller boys to drink. So they were drinking that blood and they were not afraid of nothing. Even their mothers, if they meet them on the way they will [kill] her. They said the reason why they are not afraid, [like] one small boy, thirteen years of age, they cut his hand, they killed his mother and father. So because they did that, he said he won’t spare no one again because they have killed his family in his presence. Father, mother, sisters, brothers. So he won’t spare no one [when he himself became a rebel]. Anyone he hold he won’t leave . . . anyone he met, even if you talk from January to December, he will kill you’. Mariatu also told me that she was more afraid of the small boys than the commanders. “In fact,” she said, “they were more wicked. If they say ‘We will kill you,’ they will do it! They were not afraid of anything, because cocaine was working in the system. Those children knew how to shoot with gun. They slaughtered people like chicken, and also they will say, ‘My father is dead and my mother is dead.’ The drug also was in their bodies, so [they had] no sympathy for people” (Coulter 2009: 4).

Escena 8. A dormir.

Y el cuento que las mamis y los papis leen a sus hijxs antes de dormir acaba así:

VOZ EN OFF:

A las armas

Todos los niños a la armas

Los niños que no cojan las armas serán fusilados

Los niños que duerman serán fusilados

Dormir debilita el poder

Los que debiliten el poder serán fusilados

Los niños que no cojan las armas serán fusilados

Los niños que duerman serán fusilados.

El SOLDADO y BLANCANIEVES se visten con pijamas y se echan a dormir (ibídem: 47).

III.1.2 Las referencias bíblicas.

Tal como en el caso de *La Dolorosa*, protagonizada por la Puta-Redentora, la protagonista de la obra en cuestión guarda numerosos paralelismos con la figura de Jesucristo y la mitología cristiana en general.

La guerra empieza cuando Blancanieves cumple doce años. Es la misma edad que tenía Jesús cuando entró oficialmente en el mundo de lxs adultxs:

2:42 y cuando tuvo doce años, subieron a Jerusalén conforme a la costumbre de la fiesta.

2:43 Al regresar ellos, acabada la fiesta, se quedó el niño Jesús en Jerusalén, sin que lo supiesen José y su madre.

2:44 Y pensando que estaba entre la compañía, anduvieron camino de un día; y le buscaban entre los parientes y los conocidos;

2:45 pero como no le hallaron, volvieron a Jerusalén buscándole.

2:46 Y aconteció que tres días después le hallaron en el templo, sentado en medio de los doctores de la ley, oyéndoles y preguntándoles.

2:47 Y todos los que le oían, se maravillaban de su inteligencia y de sus respuestas.

2:48 Cuando le vieron, se sorprendieron; y le dijo su madre: Hijo, ¿por qué nos has hecho así? He aquí, tu padre y yo te hemos buscado con angustia.

2:49 Entonces él les dijo: ¿Por qué me buscabais? ¿No sabíais que en los negocios de mi Padre me es necesario estar?

2:50 Mas ellos no entendieron las palabras que les habló.

2:51 Y descendió con ellos, y volvió a Nazaret, y estaba sujeto a ellos. Y su madre guardaba todas estas cosas en su corazón.

2:52 Y Jesús crecía en sabiduría y en estatura, y en gracia para con Dios y los hombres (Lucas 2, 42-52).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

El abuelo (una figura que, a su vez, corresponde a Dios, representado frecuentemente en la pintura como un anciano) le enseña siete preguntas. “Eran preguntas antiguas. Eran preguntas de antes de Cristo” (Liddell *Blanc*: 39), o sea, válidas siempre, desde los principios de la cultura occidental (cuya mitología cristiana empieza con el Antiguo Testamento) hasta su final. El número siete marca el principio y el fin de la existencia humana: Dios tardó siete días en crear el mundo y será necesario desatar siete sellos para destruirlo:

5:1 Y vi en la mano derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos.

5:2 Y vi a un ángel fuerte que pregonaba a gran voz: ¿Quién es digno de abrir el libro y desatar sus sellos?

5:3 Y ninguno, ni en el cielo ni en la tierra ni debajo de la tierra, podía abrir el libro, ni aun mirarlo.

5:4 Y lloraba yo mucho, porque no se había hallado a ninguno digno de abrir el libro, ni de leerlo, ni de mirarlo.

5:5 Y uno de los ancianos me dijo: No llores. He aquí que el León de la tribu de Judá, la raíz de David, ha vencido para abrir el libro y desatar sus siete sellos.

5:6 Y miré, y vi que en medio del trono y de los cuatro seres vivientes, y en medio de los ancianos, estaba en pie un Cordero como inmolado, que tenía siete cuernos, y siete ojos, los cuales son los siete espíritus de Dios enviados por toda la tierra (Apocalipsis 5, 1-14).

En la Biblia el número siete es clave para la creación y destrucción; igualmente en *Y como no se pudo...* existen siete preguntas que nutren la cultura, que la hacen posible, y otras siete preguntas que la aniquilan, destruyen. Obviamente, viendo el espectáculo no solemos contar las repeticiones, por lo cual es más fácil apreciar los juegos “bíblicos” de Liddell a través del texto. Sin embargo, tanto cuando leemos como cuando vemos *Blancanieves*, entendemos perfectamente que en su mundo se han derrumbado todos los valores y no queda nada aparte del sufrimiento:

BLANCANIEVES: ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?

(*Blanc*: 42)

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Incluso Jesucristo dudó de los valores que propagaba (sobre todo el amor de Dios), azotado por el inaguantable dolor al final del vía crucis. En el contexto del “camino de la cruz” el número siete reaparece: según los evangelistas, el Redentor pronunció a lo largo de su martirio siete frases (*Catoliscopio* 2009)¹⁴³.

Aunque Jesús pronuncie durante su pasión siete frases en total, dos evangelistas registran solamente una de ellas, mientras que Lucas y Juan registran tres frases diferentes. Así leyendo a uno de estos dos evangelistas podemos llegar a la conclusión que el redentor habló tres veces.

El número tres es también significativo en otros momentos de la historia de la pasión y resurrección del Cristo. Después de su captura Jesús pasa por tres tribunales, Pedro reniega tres veces de su amistad con el Mesías, Pilatos tres veces anuncia la inocencia de Jesús, éste cae tres veces bajo el peso de la cruz, hay tres crucificados en el Gólgota y la resurrección tiene lugar el tercer día. El motivo por el cual nos ocupamos de este número reside en que Liddell pone en la boca de Blancanieves otra serie de, esta vez tres, preguntas:

¿Qué habéis hecho con mi bondad?
¿Qué habéis hecho con mi bondad?
¿Qué habéis hecho con mi bondad?
(*Blanc: 46*).

La siguiente cifra que vincula a Blancanieves con Jesús es 33. La chica confiesa:

Pude contar hasta 33 tipos de tormento.
Me obligaron a caminar sobre excrementos humanos.
Me dieron cucharadas de sal sin permitirme beber agua.
Utilizaron hierros calientes en mi vagina...
Me abrasaron la planta de los pies.
Usaban la electricidad que les robaban a los pobres.
He estado días enteros sin dormir, de rodillas, desnuda.

Según los cálculos de los teólogos e incluso de los astrónomos modernos (Scheafer 1990: 53-67) el redentor cristiano fue crucificado precisamente cuando tenía 33 años.

Por último, el mismo título *Y como no se pudo...* mantiene el patrón bíblico de empezar una frase por la conjunción “y”; podemos comprobar la frecuencia de uso de la dicho conjunción incluso mirando las citas que he insertado más arriba.

¹⁴³ [@]: <http://parroquiaicm.wordpress.com/2009/04/08/significado-de-las-siete-palabras-de-jesus-en-la-cruz/>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

¿Por qué Liddell vincula la figura de una niña-soldado con la del Cristo? ¿Qué relación existe entre lxs dos? Aquí llegamos a tocar el tema del sacrificio. Como ya lo hemos mencionado en la sección concerniente a Freud, y como él mismo lo explica en *Tótem y tabú*, entre las sociedades primitivas existe una fuerte tendencia a convertir a sus líderes en chivos expiatorios (Freud 2011: 61-73).¹⁴⁴ La elevada o simplemente sagrada posición de los jefes despierta rencor y su soledad frente a la multitud les convierte finalmente en un blanco fácil para la agresión grupal. Este tema se ve desarrollado de una forma interesante por René Girard (2005). El pensador francés alega que el sacrificio humano, paradójicamente, fue una forma de mantener a la comunidad en paz: matando de vez en cuando de una forma ritual a un individuo se daba una salida “segura” a la agresión acumulada de todo el grupo. Girard va tan lejos como para trazar el origen de la(s) religión(es) precisamente en el sacrificio sagrado (lo cual sin duda es cierto para el catolicismo, cuyo dogma más importante es la muerte y resurrección de Jesús). En su libro encontramos la siguiente constatación: “Religion shelters us from violence just as violence seeks shelter in religion” (*ibidem*: 25). Según la perspectiva girardiana es verdad que Jesús murió por “pecados” nuestros: murió porque la agresión, sea innata o adquirida, necesita una salida cualquiera, necesita a un chivo expiatorio que apaciguará con su sangre el tormento interior del grupo para que no se maten unos a otros (y ahora uso el género masculino conscientemente).

¿Cómo escoger a la víctima? ¿Se puede sacrificar a cualquiera? No. Girard explica:

It is clearly legitimate to define the difference between sacrificeable and nonsacrificeable individuals in terms of their degree of integration, but such a definition is not yet sufficient (...). All our sacrificial victims (...) are invariably distinguishable from the nonsacrificeable beings by one essential characteristic: between these victims and the community a crucial social link is missing, **so they can be exposed to violence without fear of reprisal**¹⁴⁵. Their death does not automatically entail an act of vengeance (*ibidem*: 13).¹⁴⁶

¹⁴⁴ Freud ve en esta actitud ambivalente (veneración y agresión) la transposición de los sentimientos hacia el padre.

¹⁴⁵ Negrita mía.

¹⁴⁶ También Freud comenta acerca de la “elegibilidad” de las víctimas: “Men clearly do not find it easy to do without satisfaction of this tendency to aggression that is in them; when deprived of satisfaction of it they are ill at ease. There is an advantage, not to be undervalued, in the existence of smaller communities, through which the aggressive instinct can find an outlet in enmity towards those outside the group. [...] The Jewish people, scattered in all directions as they are, have in this way rendered services which deserve recognition to the development of culture in the countries where they settled; but unfortunately not all the massacres of Jews in the Middle Ages sufficed to procure peace and security for their Christian contemporaries” (1930: 90-91).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Según esta definición, tanto los jefes que normalmente están forzados a romper sus vínculos familiares, como lxs entranyerxs¹⁴⁷ y lxs niñxs¹⁴⁸ son las víctimas más elegibles. Son apéndices supérfluos en la comunidad patriarcal, más bien un estorbo que un valor a proteger. A lxs habitantes de Jerusalén (Judea) les resultó relativamente fácil matar a Jesús porque era original de Galilea, no creció entre sus verdugos, no era de su tierra¹⁴⁹. Blancanieves era una niña; ¿quién va a clamar por la vida de una niña en un mundo en el cual se sigue practicando aborto programado por causa de sexo e infanticidio femenino, como sucede, por ejemplo en China?

Pero la analogía entre Jesús y la protagonista de *Y como no se pudo...* va más lejos. Liddell parece decir que, tal como el redentor cristiano sufrió y murió por los pecados ajenos, igual sufren y mueren las mujeres. No son ellas quienes desatan los conflictos, ni tienen ganas de luchar, matar, saquear. Durante el conflicto armado pasan por el vía crucis simplemente por culpa de los pecados de los hombres, se les emite la factura por la violencia masculina. Los soldados de los dos bandos antagonistas viven en un estado de permanente tensión; ¿qué les puede impedir verterla sobre una mujer o una niña desvalida cuando el sistema jurídico y ético se ha derrumbado o por lo menos suspendido?

III.1.3 La puesta en escena

Como en el caso de los espectáculos analizados anteriormente, el nivel visual aporta a la obra nuevos e impactantes contenidos, a los cuales el breve texto que acabamos de analizar no llega.

Cuando la sala se sumerge en la oscuridad, un foco de luz se dirige hacia dos mujeres sentadas frente al escenario. Una de ellas, anciana de pelo canoso, está leyendo el cuento “Blancanieves” a una chica sentada a sus pies. La “nieta”, de alrededor de doce años (como la protagonista de la obra), lleva unas alas de angelito, un elemento que resalta el contraste entre la pacífica escena familiar que presenciamos y el horror de la guerra que se nos mostrará a continuación. Sin embargo, más adelante intentaré

¹⁴⁷ “A juicio del mismo autor [Frazer], los primeros reyes eran extranjeros, a los que después de un breve período de reinado se sacrificaba a la divinidad en medio de solemnes fiestas. En los mitos del cristianismo encontramos aún el eco de esta evolución de la realeza” (Freud 2011: 74).

¹⁴⁸ “In many primitive societies children who have not yet undergone the rites of initiation have no proper place in the community; their rights and duties are almost non-existent” (Girard 2005: 12).

¹⁴⁹ Obviamente, la sentencia final la pasa un romano, pero, según el relato bíblico, bajo la presión de la comunidad judía.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

demostrar que este contraste es parcialmente ilusorio, ya que la guerra no tanto crea sino intensifica las conductas preexistentes a ella.

Las mujeres salen. En la escena entra Angélica, cuyos pies están iluminados por una linterna sujeta por Puche. Es como si la luna arrojara su débil luz a la senda del bosque que está atravesando la niña en el cuento. Luego la luz empieza a parpadear como si se tratara de una tormenta o flashes de cámaras. Vemos a la actriz en posturas típicas para la tortura, las que conocemos gracias a las fotografías publicadas en los medios de comunicación. Al final la actriz estira los brazos como si la crucificaran. Tres veces la luz intermitente ilumina su martirio. Podemos observar aquí otro enlace con el texto sagrado de lxs cristianxs: según tres evangelistas cuando Jesús fue crucificado las tinieblas cubrieron la tierra desde las seis hasta las nueve de la tarde, hora en la que el Salvador expiró su último aliento. Aunque en la Biblia no encontremos mención de la tormenta relacionada con la repentina oscuridad, seguramente muchxs de nosotrxs guardamos en la memoria la escena de una fuerte tempestad con rayos que sigue a la muerte de Jesús en la famosa película de William Wyler, *Ben Hur* (1959).

A continuación lxs actrices/actores salen y el espacio se hunde otra vez en una oscuridad completa y prolongada. La invade una roja y azul luz de emergencia, una luz que anuncia el peligro. Ahora vemos a Puche sentado a una mesa simple, de madera, una mesa que podríamos encontrar en un cuartel militar durante la guerra. Encima de la mesa destaca la botella de alcohol. Puche, vestido de forma muy peculiar, con unas medias azules de lycra, una camiseta con la foto de Jim Morrison y el pelo teñido de color amarillo, se sirve la bebida, enciende un cigarrillo y se pone a coser. No estamos segurxs si se trata de un soldado, un enano grotesco, o un fracasado príncipe azul. Mientras Puche permanece sentado, en la escena entra Liddell, cuyo vestido es una caricatura de la ropa diseñada para la pequeña princesa Blancanieves en la famosa película de Walt Disney. Blancanieves se sienta en el suelo encima de una casita enana y empieza a temblar de una forma convulsiva mientras resuena la popular canción del grupo The Doors:

This is the end
Beautiful friend
This is the end
My only friend, the end

Of our elaborate plans, the end
Of everything that stands, the end
No safety or surprise, the end

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

I'll never look into your eyes...again

[...]

Lost in a Roman...wilderness of pain
And all the children are insane
All the children are insane
Waiting for the summer rain, yeah

There's danger on the edge of town
Ride the King's highway, baby
Weird scenes inside the gold mine
Ride the highway west, baby

Ride the snake, ride the snake
To the lake, the ancient lake, baby
The snake is long, seven miles
Ride the snake...he's old, and his skin is cold

[...]

The killer awoke before dawn, he put his boots on
He took a face from the ancient gallery
And he walked on down the hall
He went into the room where his sister lived, and...then he
Paid a visit to his brother, and then he
He walked on down the hall, and
And he came to a door...and he looked inside
Father, yes son, I want to kill you
Mother...I want to...fuck you

[...]

Kill, kill, kill, kill, kill, kill

This is the end
Beautiful friend
This is the end
My only friend, the end

It hurts to set you free
But you'll never follow me
The end of laughter and soft lies
The end of nights we tried to die

This is the end (The Doors: 1967).

Aunque es difícil determinar el tema exacto de esta sobrecogedora y psicodélica canción, resulta tentativo pensar que Liddell la escogió motivada por la entrevista que Jim Morrison otorgó a la revista *The Rolling Stone* en 1969. El cantante habla en ella, entre otras cosas, de la dimensión teatral de sus conciertos. Una parte de la conversación

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

está dedicada a la canción-drama musical “The End”, acerca de la cual Morrison explica:

Let's see . . . Oedipus is a Greek myth. Sophocles wrote about it. I don't know who before that. It's about a man who inadvertently killed his father and married his mother. Yeah, I'd say there was a similarity, definitely. But to tell you the truth, every time I hear that song, it means something else to me. I really don't know what I was trying to say. It just started out as a simple goodbye song. [...] Probably just to a girl, but I could see how it could be goodbye to a kind of childhood. It started out as a simple good-bye song probably just to a girl, but I see how it could be a goodbye to a kind of childhood (Hopkins 1969: 20)

Más adelante el músico añade que una de las jóvenes pacientes del Instituto Neuropsiquiátrico de la Universidad de California, Los Angeles, le confesó en un encuentro casual que esta canción era extremadamente popular entre los pacientes de su sala. Resumiendo, “The End” evoca los temas recurrentes en la obra de Liddell, como son la tragedia clásica, el psicoanálisis con su parte fundamental: el complejo de Edipo, la Biblia (el número siete, la serpiente), la locura y la amarga sabiduría contenida en ella, la no existencia de la infancia inocente y feliz, así como el fracaso del amor.

Sin embargo, existe también otro motivo de por qué Liddell recurrió a esta particular canción. Los cinefillos reconocerán de inmediato que a través de esta canción la autora entra en diálogo con Francis Ford Coppola, que la utilizó en la banda sonora de la famosa *Apocalypse Now* (1979).

El vínculo que emerge en este momento entre *Y como no se pudo...* y *Apocalypse Now* merece detenimiento. Las dos creaciones tratan el tema del horror de la guerra que resulta al fin y al cabo inexpresable del todo. En la película de Coppola, que a su vez es una adaptación de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, seguimos la trayectoria del capitán Willard (Martin Sheen) quien, durante la cruel y muy prolongada guerra de Vietnam (1955-1975) tiene la misión de asesinar al coronel Kurtz, personificado por Marlon Brando. Las autoridades militares estadounidenses quieren eliminar a Kurtz convencidos de que se ha vuelto loco. El coronel ha montado en el medio de la jungla camboyana un tipo de secta cuyo último fin es acabar con todo, exterminar a todos. Los sacrificios humanos se cometen a diario. La explicación que ofrece Kurtz a su asesino es que el horror y el dolor que tuvo que atestiguar le llevaron a perder cualquier empatía y que un soldado bueno es solamente un soldado-animal, alguien llevado por el primitivo e irracional instinto de la muerte. Aunque Kurtz tenga la posibilidad de matar a Willard en cualquier momento, paradójicamente mantiene a su

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

asesino con vida. Willard cumple con su deber, llegando a la conclusión que quien más desea la muerte del loco coronel es el coronel mismo. La muerte es la única escapatoria posible de la carga de horror y angustia que atormentan los pensamientos de Kurtz.

Desde el principio del espectáculo vamos detectando pequeñas prestaciones que se permite hacer Liddell de Coppola. El hombre sentado en la mesa al principio del espectáculo parece imitar a Willard en la escena que abre la película. Tal como lo hace Liddell, Coppola dirige nuestra atención hacia la mesa y la botella; Puche utiliza un vaso similar al utilizado por el capitán; los dos ejecutan movimientos incontrolados, un aparente síntoma del estrés postraumático; el actor escénico quema su mano derecha con las velas mientras Willard la lesiona rompiendo el espejo; incluso el pelo de Puche es estilizado de tal forma como para evocar el corte de pelo del soldado americano de la película. Después escuchamos la ya mencionada canción de Jim Morrison. En las escenas posteriores de la obra aparecen alusiones a los asesinatos de la guerra concebidos como el sacrificio religioso: recordemos que el coronel Kurtz crea una especie de secta religiosa insólitamente cruel.

Aunque Coppola no se ocupe detenidamente de la cuestión de la violencia sexual durante la guerra, alude a este tema en dos ocasiones. En la primera secuencia relacionada con esta temática un grupo de chicas de Playboy aterrizan en una base militar para “calentar” a sus compatriotas. Frente a centenares de hombres jóvenes dan un show erótico utilizando pistolas y ametralladoras como accesorios. De repente un grupo de soldados excitados irrumpe en el escenario en lo que parece un intento de violación grupal. Afortunadamente, los organizadores logran controlar la situación y rescatar a las atemorizadas mujeres.

En la segunda escena que trata el tema del sexo, Clean, uno de los soldados que acompaña a Willard en su misión, relata el caso de un soldado americano adicto al *Playboy*. En una ocasión su superior asiático le quita la revista y, para exasperar al chico, empieza a meter alfileres en las fotos desnudas tan admiradas por el otro. Esta violencia (por otro lado, tan típica de la guerra) ofende al propietario del *Playboy* hasta tal punto que le dispara al teniente una ráfaga con una ametralladora. El/la espectador/a puede llevarse la sensación que al fin y al cabo al joven chico le importaba más la pornografía que la vida de cualquier persona real, sea hombre o mujer.

Sin embargo, volvamos a la función, la cual dejamos cuando terminaba de resonar la funesta canción. Bañado por una oleada de luz azul (en el mundo de esta Blancanieves siempre es de noche) el soldado empieza el primer monólogo, en el cual

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

habla, tal como Kurtz, del placer primordial que experimenta el hombre al matar. Después escuchamos un aria sosegada de ópera mientras Puche saca cabezas de niños de lo que parece un saco de basura y las cuelga en un árbol reseco que hay en el escenario. Tal como lo hizo en los espectáculos anteriores, Liddell explota el contraste (hasta cierto punto ilusorio) entre la belleza de la música clásica y la fealdad del homicidio. Puede que hubiese aprendido este truco de Coppola: en *Apocalypse Now* aparece un comandante que goza anunciando al enemigo su cercana muerte poniendo por los altavoces de los helicópteros *La cabalgata de las Valquirias*, de Wagner.

El aria operística se transforma gradualmente en una famosa canción de guerra, “Bella ciao”. Cantada originalmente por los partisanos antifascistas italianos durante la segunda guerra, fue traducida a varios idiomas, entre ellos polaco, inglés, noruego o turco. Liddell utiliza la versión en castellano, la cual reza:

Esta mañana me he despertado.
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao.
Esta mañana me he despertado
y he descubierto al opresor.

¡Oh! Guerrillero, quiero ir contigo.
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao.
¡Oh! Guerrillero, quiero ir contigo
porque me siento aquí morir.

Y si me muero en la guerrilla.
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao.
Y si me muero en la guerrilla,
coge en tus manos mi fusil.

Cava una fosa en la montaña.
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao.
Cava una fosa en la montaña
bajo la sombra de una flor.

Toda la gente cuando la vea.
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao.
Toda la gente cuando la vea
dirá ¡qué linda flor!

Será la flor, de un guerrillero,
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao.
Será la flor, de un guerrillero,
muerto por la libertad.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Transcripción mía. La versión más cercana a la utilizada por Liddell que he conseguido encontrar es de Adolfo Celdrán. Se puede consultar aquí: <http://www.adolfoceldran.com/discos/camoryesperanza/discocamoryesperanza.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

La canción representa una imagen idealizada de la guerra: no se habla en ella de las atrocidades de la lucha, sino de los positivos valores, tales como la valentía, la libertad y la belleza. Obviamente, este tipo de propaganda positiva es indispensable para convencer a los jóvenes para coger un fusil e ir a matar; sin embargo, como enseña Liddell en *Blancanieves*, tiene muy poco que ver con el continuo sufrimiento y terror de la realidad. Para desmentir el optimismo de la canción, Liddell, calzando zapatillas de ballet, se aplica la autotortura de bailar sobre las puntas de los pies. Al final cae exhausta al suelo y recita con una expresividad sobrecogedora el primer monólogo de *Blancanieves*. Lo hace dirigiéndose a una lámpara-cerdo vestida en traje de hombre, la cual constituye una representación figurativa de los supuestamente “ilustrados” políticos y altos rangos militares insensibles al dolor individual.

Al acabar el monólogo Liddell empieza a aullar como las fieras del bosque que acaba de mencionar. Le acompaña una tristísima canción. Liddell juega con un cuerpo inerte de ardilla como si fuera una muñeca. Otro objeto que sujeta entre sus manos es una trenza larga. Al compás de “Bella Ciao”, esta vez cantada en su versión original, se acerca al árbol seco y, arrastrada por el soldado – Puche, cuelga allí los atributos de su infancia. A estas alturas viene a la mente otra referencia bíblica: el árbol como símbolo del conocimiento y pérdida de la inocencia.

A continuación *Blancanieves* se pone a jugar con la nieve, tan artificial como su legendaria felicidad. Puche se acuesta en el suelo con un ramo de flores encima y Liddell susurra frente al cadáver del soldado las siete preguntas inútiles que le enseñó su abuelo. Cuando *Blancanieves* toca al soldado, éste resucita, tal como lo hizo *Blancanieves* en el cuento original al ser besada por el príncipe. Sin embargo, el príncipe de la obra de Liddell, en vez de abrazar tiernamente a la joven, la tumba brutalmente en el suelo, emitiendo gritos cargados de rabia y dolor.

Después escuchamos un furibundo testimonio de *Blancanieves* (escena 3), quien termina implorando al soldado que le cuente un cuento de hadas. Al soldado, sin embargo, le apetece jugar a otra cosa. Usa un cordón de la zapatilla de ballet de *Blancanieves* para atarla a su pierna y la hace bailar, seduciendo a la hambrienta con una manzana que está comiendo. La joven haría todo a cambio de recibir comida: ha llegado a tal punto de agotamiento que empieza a morder sus propios brazos. Sin embargo, el hombre es impasible: tira la manzana lejos de la chica y escupe encima de ella, mostrándole su falta total de valor. Todo esto sucede mientras escuchamos la alegre melodía de una popular canción mexicana, “Mi despedida”:

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Vengo a cantarte mi despedida
pa' que te acuerdes de un pobre amor.
Quiero dejarte toda mi vida
entre las notas de esta canción

Si estas durmiendo mata tu sueño,
haz que hasta tu alma llegue mi voz.
Te está cantando el que fue tu dueño
y en esta noche te dice adiós.
Te está cantando el que fue tu dueño
y en esta noche te dice adiós.

La última vez que yo te canto
porque me voy quizá pa' siempre.
Quiero dejar en ti mi tristeza
para llevarme tu dicha en mí.

Fue tu cariño como una hoguera
que sabe dios cómo se encendió.
Fue mi castigo que te quisiera,
es mi destino decirte adiós.
Y la luna brilla cada vez menos
como si el sol ya fuera a salir.
Y yo te canto casi llorando
como si ya me fuera a morir.
Y yo te canto casi llorando
como si ya me fuera a morir.

Adiós amor, adiós, adiós.
Adiós amor, adiós, adiós (Vargas 2004).

Los psicóticos juegos del soldado, que evidentemente, tal como el cantante, al sentirse profundamente infeliz quiere desproveer a Blancanieves de la posibilidad de gozar de la vida, contrastan con las alegres notas que escuchamos. Por otro lado, la escena puede interpretarse como una metáfora más amplia de las relaciones tradicionales entre los sexos: como afirma la canción, el hombre es dueño de la mujer, por lo cual puede controlarla (la cuerda) y abusar de ella si le viene en gana.

Cuando la música finaliza Blancanieves cae exhausta al suelo. Como ya sabemos, la encontrarán soldados de corazón velludo. No obstante, frente a nosotrxs no aparece ningún otro hombre aparte de Puche; la escena de la violación es muy sutil y alegórica. El hombre, vestido ahora con una camiseta *fiesterera* a los años 80, quita de los pies de Blancanieves sus zapatillas de ballet (símbolo de la infancia, pureza) y le calza sandalias rosas de tacón. Después arrastra el cuerpo inerte de la “niña” por el suelo. Le pinta los labios de color rojo. Lo hace de la forma descuidada, con el resultado de que la

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

boca de Liddell parece una herida; él mismo dibuja una mancha roja en su frente. Mientras realiza esta acción, su boca permanece entreabierta, como si la sangre virgen de la niña satisficiera sus crueles fantasías sexuales. Todas estas acciones están ambientadas con un irónico comentario musical: escuchamos la sosegada, pero también cínica canción de The Doors (1970) “Indian Summer”:

I love you the best
Better than all the rest
[...]
That I meet in the summer.
Indian summer.

La expresión *indian summer*, de origen norteamericano¹⁵¹, hace referencia a la última oleada de calor antes de un ataque repentino de invierno. Y efectivamente, durante la escena Puche cubre el rostro suyo y él de la niña con polvos blancos como la nieve; con la cara de un cadáver y azotada por el frío y el dolor, Blancanieves se despierta, paradójicamente, a su nueva vida. La actuación de Liddell es tan realista que unx puede sentir escalofríos pasando por la espalda al contemplarla.¹⁵² Como el sufrimiento de la niña es demasiado hondo para expresarlo con palabras, Liddell empieza a cantar un tema de música clásica, cuya belleza choca de nuevo con la espeluznante realidad de los hechos que se acaban de contar.

Mientras escuchamos la quinta parte de la obra, declamada por la voz en off (la voz es de Puche), el actor, al ponerse un sombrero negro y una chaqueta brillante, se transforma en un brujo malo a lo Walt Disney. Se nos recuerda otra vez la relación, tan importante para Coppolla, entre los ritos religiosos y la crueldad. Puche cubre la cabeza de Liddell con un yihab negro que no tiene ni siquiera abertura para los ojos; para subrayar su miserable posición de sometimiento, le pone en la boca una manzana que ella realmente no puede morder, ya que se lo impide la tela. Sería interesante saber si para esta escena Liddell se inspiró en *La manzana* (1998), una famosa película de Samira Makhmalbaf que habla de un caso de opresión extrema sobre mujeres. La directora iraní relata la verdadera historia de dos de sus compatriotas, Zahra y Massoumeh, que, por orden de su padre, pasan los primeros once años de su vida en una

¹⁵¹ Según Albert Matthews (1901) la frase se escuchaba con frecuencia en noreste de los Estados Unidos ya en la segunda mitad del siglo XVIII, mientras que en Inglaterra se incorporó al lenguaje común dos siglos más tarde.

¹⁵² Durante una conferencia que di en marzo 2013 en John Jay College of Criminal Justice en Nueva York presenté fragmentos de esta grabación. Juzgando por los comentarios que recibí, la soberbia actuación de Liddell causó un fuerte impacto entre el auditorio.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

reclusión total, sin ver los rostros de otra gente, tener acceso al aire fresco, la educación o incluso al baño público, por lo que llevan años sin lavarse. La situación cambia gracias a la denuncia de los vecinos. Rescatadas de su prisión, las niñas, incapacitadas por las condiciones en que crecían, desarrollan una insólita predilección por las manzanas (al menos así lo plantea la directora), que en el filme funcionan como el símbolo de la liberación, la alegría, el amor, y la vida misma.

Por otro lado, el yihab, en el que la madre de las niñas las envuelve nada más recogerlas de los servicios sociales, es un signo de la represión. En el contexto del espectáculo esta prenda, aparte de resaltar la posición inferior de la mujer en todas las culturas, pero en la musulmana por excelencia, llama la atención sobre el hecho de que la mayoría de los países donde sigue habiendo (y había a la hora de estrenar la obra) graves conflictos armados, son musulmanes.

Cegada por la tela (la madre de Zahra y Massoumeh es invidente, por lo cual lleva el yihab sin ninguna apertura), Liddell circula desordenadamente por el escenario, mientras Puche, sonriente, juega con dos cráneos (tal como lo hacían los seguidores del coronel Kurtz), así como con una almohada, fingiendo un embarazo. Durante este fragmento de la obra escuchamos otra canción relacionada con la guerra. Esta vez se trata de “Soldadito boliviano”, cantada originalmente por Paco Ibáñez,¹⁵³ que es una versión musical del texto de un poeta revolucionario cubano, Nicolás Guillén:

Soldadito de Bolivia, soldadito boliviano
armado vas de tu rifle, que es un rifle americano,
que es un rifle americano, soldadito de Bolivia
que es un rifle americano.
Te lo dio el señor Barrientos, soldadito boliviano.
Regalo de Mr. Johnson, para matar a tu hermano,
para matar a tu hermano, soldadito de Bolivia,
para matar a tu hermano
No sabes quién es el muerto, soldadito boliviano.
El muerto es el Che Guevara, y era argentino y cubano,
y era argentino y cubano, soldadito de Bolivia
y era argentino y cubano.
[...]
No llora porque la hora, soldadito boliviano,
no es de lagrima y pañuelo, sino de machete en mano,
sino de machete en mano, soldadito de Bolivia,
sino de machete en mano.
Con el cobre que te paga, soldadito boliviano,
que te vendes que te compra, es lo que piensa el tirano,

¹⁵³ Sin embargo, Liddell utiliza en el espectáculo una versión cantada por una voz femenina, posiblemente la de Nacha Guevara.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

es lo que piensa el tirano, soldadito de Bolivia
es lo que piensa el tirano.
Pero aprenderás seguro, soldadito boliviano,
que a un hermano no se mata, que no se mata a un hermano,
que no se mata a un hermano, soldadito de Bolivia
que no se mata a un hermano.
Que no se mata a un hermano (Guillén 1967).¹⁵⁴

En la canción se acusa a los Estados Unidos de propugnar conflictos armados con el motivo de sacar de ellos el mayor provecho económico. El mismo planteamiento podemos encontrar en *El año de Ricardo*, que Liddell escribió para protestar contra la invasión de Iraq y Afganistán¹⁵⁵.

A pesar del mandamiento del amor fraterno entre lxs humanxs incluido en la banda sonora, en la escena la guerra continúa. El soldado-mago sienta a la niña encima de una silla. Le quita el yihab, sólo para meterle en la boca un cigarrillo que le provoca tos. Fuerza a la aturdida Blancanieves a beber alcohol. Desnuda uno de sus pechos. Mientras observamos esta imagen de ruina humana escuchamos el fragmento de la risueña banda sonora de la película de Walt Disney:

“Mi Príncipe Vendrá”

Blancanieves: Érase una princesa...

Enanito: ¿Esa princesa eres tú?

Blancanieves: Que se enamoró.

Enanito: ¿Fue muy difícil?

Blancanieves: Fue muy fácil. Era un príncipe realmente encantador.
Y comprendí que era el hombre de mi vida.

Enanitos: ¿Era un hombre fuerte y apuesto? ¿Era un hombre alto?

Blancanieves: En ninguna parte del mundo hay nadie como él.

Enanitos: ¿Y te quería? ¿Y te besó?

Blancanieves: No existe un romance como el que viví
Tal vez muy pronto ya
Mi príncipe vendrá
Ya jamás nos diremos adiós
Y seremos felices los dos

¹⁵⁴ [@]: <http://www.illari.org/guillen/poemas.htm>

¹⁵⁵ La artista explica sus motivos para crear la obra en la entrevista realizada durante el festival de Aviñón el 15 de julio de 2010, [@]: <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-14-juillet-1826> .

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Es primavera ya
Y suena su canción
Todos sentirán
Campanas que estarán
Sonando en mi corazón (Disney 1973).

En las líneas de la dulce melodía se esboza la imagen de un hombre ideal desde un enfoque tradicional: fuerte, alto y rico, un hombre frente al cual la mujer queda en una desventaja considerable. Blancanieves sueña con un protector, pero según el planteamiento de Liddell éste fácilmente se convierte en un agresor: los hechos escénicos enseñan los sombríos efectos del desequilibrio en el poder tanto físico como cultural entre los sexos. La canción sirve también para introducir otra estación del año, la primavera, la llegada de la vida nueva. Para Blancanieves será la muerte en vida. Puche explica minuciosamente a la intoxicada niña cómo desmembrar al enemigo. Después la coloca en la mesa, donde Blancanieves delira agitando su espada.

A continuación el soldado y la niña se ponen a jugar a juegos macabros. Puche, con una dentadura de vampiro y una gorrita de cumpleaños, le obsequia a Blancanieves una bolsa de basura llena de zapatos infantiles, entre los cuales la niña reconoce sus zapatillas de ballet. Después se ponen a hojear un libro de pintura. La niña desgarró del libro la fotografía del famoso cuadro de Sandro Botticelli *La llegada de la primavera*, y parodia las posturas de las tres gracias, iconos femeninos de la cultura occidental.

Los personajes en la escena emanan una desesperación total, subrayada aún por la canción de Janis Joplin “Cry Baby”, entremezclada con sonidos de guerra y lloros infantiles:

Cry baby, cry baby, cry baby,
Honey, welcome back home.

I know she told you,
Honey I know she told you that she loved you
Much more than I did,
But all I know is that she left you,
And you swear that you just don't know why,
But you know, honey I'll always,
I'll always be around if you ever want me
Come on and cry, cry baby, cry baby, cry baby,
Oh honey, welcome back home.

Don't you know, honey,
Ain't nobody ever gonna love you
The way I try to do ?
Who'll take all your pain,
Honey, your heartache, too ?

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

And if you need me, you know
That I'll always be around if you ever want me
Come on and cry, cry baby, cry baby, cry baby,
Oh daddy, like you always saying to do.

And when you walk around the world, babe,
You said you'd try to look for the end of the road,
You might find out later that the road'll end in Detroit,
Honey, the road'll even end in Kathmandu.
You can go all around the world
Trying to find something to do with your life, baby,
When you only gotta do one thing well,
You only gotta do one thing well to make it in this world, babe.
You got a woman waiting for you there,
All you ever gotta do is be a good man one time to one woman
And that'll be the end of the road, babe,
I know you got more tears to share, babe,
So come on, come on, come on, come on, come on,
And cry, cry baby, cry baby, cry baby.

And if you ever feel a little lonely, dear,
I want you to come on, come on to your mama now,
And if you ever want a little love of a woman
Come on and baby baby baby babe babe baby now
Cry baby yeah. (Joplin 1971).

Liddell “invitó” a participar a su espectáculo a dos seres en el fondo muy infelices, Joplin y Morrison, que, tal como los soldados, buscaban caóticamente la huida de la inaceptable realidad en la droga y el alcohol, hasta encontrar una salida definitiva. En la canción Joplin propone la salvación a través del amor, pero es una solución que queda fuera del alcance de la Blancanieves de Liddell (y, según Lacan, fuera del alcance de cada unx de nosotrxs), o las esposas de la guerra que Blancanieves representa.

Después de mucho estruendo y agitación viene la tranquilidad de la derrota. Liddell se sienta al lado de la lámpara-cerdo y, arropada por el agobiado soldado con una manta, cuenta al público las horripilantes torturas a las que ha sido sometida Blancanieves. Su relato se inspira en la realidad: en los conflictos armados de finales del siglo XX y principios de siglo XXI (aunque, obviamente, la costumbre viene desde lejos), donde se cometían las atrocidades más bárbaras imaginables (que siguen cometiéndose desgraciadamente). Blancanieves cuenta sus experiencias visiblemente afligida, pero sin una lágrima: no le quedan fuerzas ni siquiera para llorar.

Acabado el monólogo de Blancanieves, la sala se inunda de silencio. Puche, esta vez llevando una camiseta blanca manchada de sangre, se acerca a la mesa donde ahora divisamos una máquina de escribir. Empieza a redactar lentamente un texto. La voz en

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

off revela que ha escrito sólo dos frases: “Pienso tanto en ti. Pienso tanto en ti”. A continuación viene otra canción, la melancólica “L'oiseau” interpretada por Bruno Polius. Este tema abría una serie televisiva destinada a lxs niñxs, Belle et Sébastien (1965), muy popular entre el público infantil francés en la década 1965-75.¹⁵⁶ La película cuenta una conmovedora historia de la amistad entre un huérfano y la perra Belle, que hasta cierto punto rellena el hueco causado por la ausencia de la madre. Hasta donde llega mi conocimiento la serie no se emitió en España, por lo tanto es improbable que el/la espectador/a de este país asocie la melodía que está escuchando con el desamparo y la inseguridad causada por la falta de protección materna. Sin embargo, no es indispensable conocer la serie para dejarse llevar por la profunda melancolía de este tema. La Blancanieves de Liddell (también medio huérfana) sonrío tristemente mientras está canturreando:

Je connais les brumes claires,
la neige rose des matins d'hivers.
Je pourrais te retrouver
le lièvre blanc qu'on ne voit jamais.
Mais l'oiseau, l'oiseau s'est envolé
et moi jamais je ne le retrouverai.
Car j'ai vu, j'ai vu l'oiseau,
j'ai vu l'oiseau, je sais qu'il partait.
Je l'ai entendu voler,
le bel oiseau que le vent chassait.

Je voudrais tout te donner,
mais toi pourquoi ne me dis tu rien.
Quel est il ton grand secret,
un secret d'homme
je le comprends bien.
Mais tu sais je peux te raconter
combien l'oiseau est parti à regret.
Si un jour tu m'écoutais,
tu apprendrais tout ce que je sais,
l'oiseau part et puis revient,
tu le verras peut être demain.

Si jamais je rencontrais
Ce bel oiseau qui s'est envolé
S'il revient de son voyage
Tout près de toi le long du rivage
Moi vois-tu je lui raconterais
Combien pour toi je sais qu'il a compté
C'est l'oiseau que tu aimais
L'oiseau jaloux je l'ai deviné
Si jamais il revenait

¹⁵⁶ Gracias a Antonio Vieira por proporcionarme esta información.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Je lui dirais que tu l'attendais.¹⁵⁷

La canción se puede interpretar como una alegoría sobre la pérdida de la ingenuidad infantil, y con ella la inocencia, la bondad y la esperanza, o tal vez simplemente la pérdida de un ser amado. Mientras suena la canción, Liddell y Puche, primero recostados en el suelo, se levantan para ejecutar una triste y extraña danza de niños que han olvidado como jugar.

Cuando la melodía acaba, desde los altavoces nos llega la voz de Angélica advirtiéndole que todos los niños que no cojan las armas y quieran dormir serán fusilados. Liddell coloca al frente del escenario un cartel en que leemos “Beslán”. Claramente, hace referencia a la masacre de los niños escolares que tuvo lugar en esta ciudad el 3 de septiembre de 2004, a la cual volveremos más adelante.

Para concluir su espectáculo, la atrevida artista eligió una canción que sin duda despierta odio en una gran parte de los habitantes de Europa del este, y orgullo en la otra, que podría interpretar el gesto de Liddell como una profanación: la función cierra con el himno de la antigua Unión Soviética. Aunque la letra, de Sergei Mijalkov, se canta obviamente en ruso, he decidido proporcionar aquí la traducción: de este modo el/la lector español/a puede apreciar todas las implicaciones de este texto. Ya en las primeras frases destacan las ambiciones imperialistas de los dirigentes rusos, las cuales, desgraciadamente, siguen muy vivas hasta hoy en día en los pensamientos de algunos de ellos¹⁵⁸. El afán de dominar la región encuentra una sutil corroboración en el hecho de que los rusos decidieron no cambiar de himno después de la caída del comunismo. El presidente Putin ordenó modificar la letra; sin embargo, está claro que la canción sigue evocando los ecos del pasado, cada vez más vivos ahora que Rusia claramente se va alejando de la democracia.¹⁵⁹

La Indestructible Unión de Repúblicas Libres,
que la Gran Rusia ha soldado para permanecer por siempre.
Creada en la lucha por la voluntad del pueblo,
¡Unida y potente nuestra tierra soviética!

¹⁵⁷ Transcripción realizada a partir de la serie.

¹⁵⁸ En diciembre de 2012 Hillary Clinton comentó acerca de los esfuerzos de Kremlin de consolidar la región: “There is a move to re-Sovietize the region.” It's not going to be called that. [...] It's going to be called a customs union; it will be called the Eurasian Union and all of that. But let's make no mistake about it. We know what the goal is and we are trying to figure out effective ways to slow it down or prevent it” (Klapper 2012).

¹⁵⁹ En 1991 Borís Yeltsin sustituyó el antiguo himno de la Unión Soviética con un tema diferente, titulado “La Canción Patriótica”. Sin embargo, Vladimir Putin destituyó esta canción en el año 2000, volviendo a la vieja melodía asociada con el sueño de la Gran Rusia.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Canta a la Patria, hogar del hombre libre,
Baluarte de pueblos en franca hermandad.
¡Oh, Partido de Lenin, fortaleza del pueblo,
que al triunfo del Comunismo nos conduce!

Entre las tempestades los rayos del sol de la libertad nos han alentado,
a lo largo de la trayectoria nueva donde el gran Lenin nos condujo.
Por una causa honrada él levantó los pueblos,
Inspirándolos para trabajar y morir valerosamente.

Canta a la Patria, hogar del hombre libre,
Baluarte de pueblos en franca hermandad.
¡Oh, Partido de Lenin, fortaleza del pueblo,
que al triunfo del Comunismo nos conduce!

En la victoria de ideal inmortal del Comunismo,
Nosotros vemos el futuro de nuestra amada nación.
¡Y en el revoloteo de su estandarte escarlata,
es verdad que desinteresadamente siempre permaneceremos!

Canta a la Patria, hogar del hombre libre,
Baluarte de pueblos en franca hermandad.
¡Oh, Partido de Lenin, fortaleza del pueblo,
que al triunfo del Comunismo nos conduce! (Lite 2004).¹⁶⁰

Aparte de desvalorizar la venerada canción de lxs rusxs, Liddell se burla del jefe de su estado: Puche, vestido en pijama, se coloca en la cabeza el rostro de un oso blanco. Por un lado, su disfraz trae a la mente la infancia y los osos de peluche; por otro lado sabemos que los osos blancos pueden ser peligrosos, tal como lo pueden ser los gobernantes rusos, caricaturizados frecuentemente bajo la forma de este animal.¹⁶¹

Al final Blancanieves y el soldado, vestidos en pijama y extremadamente agobiados, se tumban en el suelo. En este momento aparece en el escenario un grupo de siete niños de varias edades, la mayoría entre tres y cuatro años, que deambulan por el espacio recogiendo (lo que parece ser) dulces que Liddell había desparramado antes por allí. El espectáculo cierra junto con la última estrofa del himno.

¹⁶⁰ La información, el texto original y la traducción [@]: <http://www.casarusia.com/archives/31-ESPECIAL-El-himno-de-la-URSS,-el-himno-de-Rusia.html>

¹⁶¹ Existe una larga tradición de caricaturizar a los presidentes rusos bajo la forma del oso, especialmente en Polonia. Uno de los ejemplos relativamente recientes de la utilización de esta imagen sería el cabaret televisivo extremadamente popular en Polonia a principios de los años 90, llamado “Polskie Zoo”, en el cual Boris Yeltsin fue representado como un títere-oso. Para un análisis más completo de la utilización de la caricatura del “oso ruso” véanse Lazari y Riabov 2010.

III.1.4 Beslán

Liddell estrenó *Y cómo no se pudo...* el 15 de enero de 2005 en Bilbao. La masacre de Beslán tuvo lugar 4 meses antes. Es poco probable que la artista escribiera su texto pensando específicamente en la situación de Chechenia; sin embargo, dado que los medios europeos prestaron mucha atención a la espectacular tragedia resultante de la toma de un colegio en la Osetia del Norte por los separatistas chechenos, y como era una noticia que conmocionó a la población occidental en un grado mucho mayor que el permanente sufrimiento de lxs niñxs en otras zonas de conflicto, Liddell decidió incluirla en la puesta en escena. Aunque algunos medios de comunicación, sobre todo los rusos, condenaron a los separatistas chechenos como a una pandilla de terroristas, bandidos perpetradores de una violencia injustificable, la artista no parece compartir este punto de vista. Es más, no es tanto a lxs chechenxs a quien condena en su espectáculo, sino precisamente a lxs rusxs. Para entender qué es lo que impide a Liddell pasar una sentencia aplastante a los separatistas que convierten a niñxs en su arma repasemos brevemente la historia del pueblo en cuestión.

Chechenia a lo largo de los siglos fue el objeto de disputa entre lxs rusxs y lxs turcx (Imperio Otomano hasta s. XIX); sin embargo, no se ha efectuado ni una plena rusificación ni islamización en este territorio, y lxs chechenxs, sobre todo en la zona montañosa, mantuvieron un fuerte sentido de la identidad étnica. “En 1979 un 98,6% de los chechenos identificaban en el chechenio su lengua materna, si bien un 76% declaraban que el ruso era su segunda lengua” (Taibo 2000:17).

En los años 30 del siglo pasado, bajo el dominio soviético, Chechenia fue anexionada a Ingusetia, formando en 1936 la República Autónoma de Chechenia–Ingusetia. Durante la Segunda Guerra Mundial lxs chechenxs e ingusetixs organizaron una rebelión independentista a consecuencia de la cual Stalin disolvió la república y ordenó deportaciones masivas de la población de esa zona a la República Socialista Soviética de Kazajistán y a Siberia. Una parte de lxs migrantes fue permitida a volver a casa bajo el régimen de Nikita Khrushchov, quien restauró la República Autónoma de Chechenia-Ingusetia en 1956 (Zurcher 2007: 73).

En 1990, en el ámbito de la inevitable desintegración de la Unión Soviética, la Corte Suprema de Chechenia adoptó una unilateral declaración de independencia. En octubre 1991 se celebraron las primeras elecciones presidenciales ganadas por Dzhoyar Dudáyev. Como respuesta Boris Yeltsin impuso el estado de emergencia; sin embargo,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

hasta 1994 no se tomaron acciones militares (Taibo 2007: 32-33). Finalmente en 1994 40.000 soldados rusos entraron en territorio de Chechenia con el fin de reconquistarlo.¹⁶² La acción no fue respaldada por la mayoría del pueblo ruso, incluso menos cuando salieron a la luz fracasos de los militares rusos, sobre todo la imposibilidad de tomar Grozny. Finalmente en 1996 Boris Yeltsin decidió poner fin al conflicto. En el verano de ese año en Jasaviurt se firmó un acuerdo que preveía la retirada de las tropas rusas del territorio checheno y prometía el reconocimiento de la independencia de Chechenia en el año 2001.

Sin embargo, estos tratados no acabaron con la violencia en la región, sumergida en una zozobra económica y dominada por mafias y grupos radicales islamistas. En agosto de 1999 un grupo armado de chechenos wahhabistas, encabezados por Shamil Basayev y el jordano-afgano Khabid Abd Ar-Rahman Khattab, invadieron la vecina República de Daguestán, donde proclamaron el establecimiento de un estado islámico. Las tropas rusas lograron expulsar a Basáyev de Daguestán, aprovechando la ocasión para adentrarse en el territorio checheno (Vite Pérez 2005: 104). Carlos Taibo, especialista en el conflicto caucásico, explica:

Aunque las primeras justificaciones rusas de las acciones militares llamaban la atención sobre el propósito de hacer frente a la amenaza terrorista que suponían grupos como el liderado por Basáyev, lo cierto es que el último día de 1999 el primer ministro Putin dejó las cosas claras y señaló que el objetivo principal estribaba en restaurar la integridad territorial de Rusia o, lo que es lo mismo, en cancelar los efectos del acuerdo de Jasaviurt. Para hacerlo, y hasta el día de hoy, Rusia ha abrazado en Chechenia una política de tierra quemada, traducida en un número muy alto de muertos, desaparecidos, heridos y detenidos. Las acciones del ejército ruso se han desarrollado, por lo demás, en un escenario de manifiesta impunidad: no se olvide que en Chechenia no hay periodistas ni observadores internacionales, de la misma suerte que tampoco se hacen valer jueces y fiscales que puedan desarrollar su trabajo. En tales condiciones la información que llega de Chechenia es escasa -lo es particularmente en la propia Rusia-, y hay que recurrir a los trabajos publicados por periodistas que desarrollan una tarea heroica -el caso de Anna Polítkovskaya- y los datos que manejan organizaciones de derechos humanos como la rusa Memorial o Human Rights Watch y Amnistía Internacional (Taibo 2011: 14-15).¹⁶³

¹⁶² “The question naturally arises of what prompted the Russian polity to change its policy of grudging toleration so abruptly and to send a huge, but unprepared and poorly trained, and unmotivated army to Chechnya. The answer is found primarily in Russian domestic politics, especially in the electoral campaign of a president struggling for his political survival, as well as in the debate between “Kremlin hawks” and “Kremlin liberals” competing for the favour of president and thus for power. (Zurcher 2007: 81).

¹⁶³ [@]: <http://www.upf.edu/iuhjvv/pdf/arrels/dossier/taibo/taibo.pdf>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Precisamente fue Anna Politkóvskaya, envenenada camino a Beslán (Politkóvskaya 2004)¹⁶⁴ y finalmente asesinada en Moscú en octubre 2006, quien sacaba a la luz, entre otros abusos cometidos por las tropas rusas contra el pueblo checheno, los frecuentes casos de violaciones de las mujeres chechenas. En su impactante libro *Una guerra sucia* denunció que El Servicio Federal de Seguridad de la Federación Rusa distribuía entre los soldados acuartelados en el Cáucaso norte, películas de asesinatos y violaciones que los hombres estaban obligados a ver cada noche “para conseguir el estado de ánimo ideal” (Politkóvskaya 2003: 146).¹⁶⁵ Citemos la conversación que mantuvo la periodista con un soldado estacionado en Ingusetia el 6 de diciembre 1999:

«¿Qué películas son?»

«De asesinatos y violaciones. ¿O no sabes cómo violaron a la madre de Shamil Basáyev, Shirvani, en Nazran? Fue una banda entera. Y yo lo vi todo.» A Yura le complace el efecto de repugnancia que producen estas palabras.

«¿Te gustó?»

«No estuvo mal.» [...] (*ibidem*: 146).

Desde 1999 Chechenia es considerada una república independiente por parte de lxs separatistas y como una parte de la Federación Rusa por las autoridades de Moscú. Ningún gobierno extranjero mostró oficialmente apoyo por la independencia chechena. A falta de otros recursos, lxs separatistas chechenxs recurren a métodos terroristas, tales como ataques en el teatro de Moscú en 2002 o la ya mencionada escuela de Beslán. Es importante subrayar que muchos especialistas atribuyen la culpa por la sangrienta cosecha de estos ataques tanto a los grupos de rescate rusos como a lxs perpetradores del ataque.¹⁶⁶ Liddell, tomando en cuenta la complejidad de la situación, utiliza la escena final del espectáculo sobre todo para expresar su protesta contra la imperialista e implacable política rusa, que genera mucho sufrimiento, también infantil (p.ej. *ibidem*: 98-100; 133-135) en la zona del Cáucaso. “Yo quiero a un Putin que salga en defensa de los débiles (...)” (*ibidem*: 128), clama Politkóvskaya. Estas palabras podrían igual salir de la boca de Liddell, la cual declaró en una entrevista que en su obra: “[H]ay una

¹⁶⁴ [@]: <http://www.guardian.co.uk/world/2004/sep/09/russia.media>

¹⁶⁵ Parece ser una práctica bastante extendida. “No podemos, por ejemplo, olvidar los informes de la Guerra de Golfo en 1991 que confirmaban cómo a los pilotos de los bombarderos se les proyectaban películas pornográficas antes de bombardear complejos militares e industriales de Iraq para incitar a la violencia militar a través de imágenes de violencia sexual” (Cerezo Moreno 2010: 37).

¹⁶⁶ Sobre Beslán: Myers, 2005 [@]: <http://www.nytimes.com/2005/11/29/international/europe/29cnd-russia.html> ; El Tribunal de Estrasburgo multó a Rusia por violar en el Teatro Dubrovka los básicos derechos humanos de lxs rehenes : Itar-Tass, 2011 [@]: <http://www.itar-tass.com/en/c32/302342.html> .

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

voluntad política y más cuando se denuncia el asombro que produce la injusticia social. Ponerse de parte de los débiles es una forma de hacer política” (Maxi de la Peña 2008).¹⁶⁷

III.1.5 Unas palabras finales

Blancanieves es un espectáculo que pone en evidencia la debilidad del lenguaje para expresar el sufrimiento humano. Este tema fue analizado profundamente por Elaine Scarry en su sobrecogedor libro *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World* (1985). Scarry explica:

When one hears about another person’s physical pain, the events happening in the interior of that person’s body may seem to have the remote character of some deep subterranean fact, belonging to an invisible geography that, however portentous, has no reality because it has not yet manifested itself on the visible surface of the earth. (...)

The very temptation to invoke analogies to remote cosmologies (and there is a long tradition of such analogies) is itself a sign of pain’s triumph, for it achieves its aversiveness in part by bringing about, even within the radius of several feet, this absolute split between one’s own sense of own’s reality and the reality of other persons. (...)

So, for the person in pain, so uncontestably and unnegotiably present is that “having pain” may come to be thought of as the most vibrant example of what it is to “have certainty”, while for the other person it is so elusive that “hearing about pain” may exist as the primary model of what it is to “have doubt”. Thus pain comes unsharably into our midst as at once that which cannot be denied and that which cannot be confirmed.

Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures its unsharability through its resistance to language. (...) Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learnt (Scarry 1985: 3-4).

Si el lenguaje falla, es indispensable buscar otras formas de expresión de emociones. Una de ellas es la música. La banda sonora en el caso de Liddell constituye una parte importante de la dramaturgia, y debido a la escasez de texto en *Blancanieves*, este hecho se hace incluso más evidente. La autora habla mediante las canciones en la misma medida que a través de su propio texto, y esta es la razón por la cual he decidido incluir su letra en mi análisis. Esta medida me parece incluso más justificada teniendo en cuenta que las últimas publicaciones de Liddell, *Casa de la fuerza* (2011) y *Maldito sea el hombre que confía en otro hombre* (2011b), contienen las letras de las canciones, algunas muy populares, que la artista utiliza en los espectáculos.

¹⁶⁷ <http://www.eldiariomontanes.es/20081218/cultura/teatro/ponerse-parte-debiles-forma-20081218.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Adicionalmente, *Blancanieves* está repleta de expresiones del dolor primario, tales como gemidos, gritos y convulsiones, que han de ayudar al/la espectador/a a asumir la sinceridad del dolor causado por los traumas que Liddell expone, así como empatizar con la protagonista y todas las mujeres/ niñas que ella representa. La cuestión de la *incompartibilidad* del dolor, cuyo resultado es nuestra actitud de escepticismo e indiferencia frente al sufrimiento ajeno, está muy presente en la obra. La artista, muy sensible y empática con el dolor de lxs demás, a través de la expresión realista del dolor intenta romper la barrera de desinterés, convencer al público que el sufrimiento de las niñas soldado no es abstracto y distante, sino real, palpable y sobre todo se puede prevenir. Sin embargo, la condición indispensable para prevenirlo es en primer lugar asumir su existencia real.

III.2 Belgrado. Canta la lengua el misterio del cuerpo glorioso

Así se llama la segunda obra de Liddell enfocada específicamente a la temática de la guerra. Con este texto, contrariamente al anterior bastante largo (134 páginas A5), la artista consiguió el accésit del premio Lope de Vega 2007. Por su extensión, pero también debido a su estructura (numerosos monólogos dilatados) el texto presenta bastante dificultad a la hora del montaje; la misma autora nunca lo llevó a escena. Fue Alfonso Ramos quien en enero de 2009 estrenó *Belgrado* en la sala Valle-Inclán de la RESAD madrileña, sin que *Atra Bilis* participara en el proyecto de forma alguna. Desgraciadamente, no he conseguido llegar a la grabación completa de esta función,¹⁶⁸ por lo cual tendremos que basar nuestro análisis exclusivamente en el texto.

Mientras que *Y como no se pudo...* *Blancanieves* estaba dedicada en su totalidad a la violencia sexual durante la guerra, en *Belgrado* la presencia de esta temática no es tan llamativa. Esta vez Liddell ha optado por pintar el retrato de un país en el período de posguerra. Se trata, por supuesto, de Serbia, cuya capital visitamos a través del texto en marzo de 2006, la fecha en que murió el líder de Serbia y Yugoslavia, Slobodan Milosevic. La misma autora se pronunció de esta forma acerca de la obra en cuestión:

¹⁶⁸ Se puede acceder a un trailer de esta función en el siguiente enlace: <http://www.resad.es/media/belgrado.htm>. Aún en este breve fragmento se puede apreciar el parecido entre la manera de actuación de Liddell y la actriz que encarna a Agnes, la protagonista principal de la obra. Se nota el esfuerzo de la joven intérprete de imitar a la maestra.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Belgrado lo escribí el verano pasado [2006]. No fui capaz de comprender en su momento la guerra de los Balcanes, porque no era un buen momento en mi vida; tiempos difíciles, fue algo muy secundario; la conocí a rasgos generales.

Entonces necesitaba estudiar esta guerra, saber qué pasó realmente en el centro de Europa en el siglo XX.¹⁶⁹ Era una cuestión que yo tenía pendiente, estudiar la guerra de los Balcanes, y además, desde esa perspectiva del absoluto fracaso del hombre enfrentado a la catástrofe. Cómo la gente que está implicada y comprometida se agota, la acción como fracaso.¹⁷⁰

(...) Lo que pasó en los Balcanes es el horror, grabado a fuego y sangre, es lo más siniestro y espantoso que ha pasado aquí, al lado nuestro, porque desde Italia se daba un salto y se llegaba. Y la capacidad de olvido, y el fracaso de la acción humana, de la acción positiva. Cuando toda esta gente destinada a aliviar el sufrimiento ¡fracasa! Que fracase la literatura ya es un hecho, pero que fracase la acción es tan doloroso, tan frustrante. Quería hablar de toda esta gente que está a pie de guerra, no de la gente que escribe, sino de la gente que trabaja en mitad del fuego. (Henríquez 2007: 30).

Aunque Liddell habla del fracaso tanto de la literatura como de la acción, todavía por aquel entonces persistía en ella una chispa de esperanza que la hacía luchar desde el escenario por lxs más débiles, como lo vimos en *Blancanieves*; también *Belgrado* contiene cierto mensaje positivo. No obstante, antes de que lleguemos a descubrirlo, recordemos brevemente el contexto histórico de la obra, lo cual nos ayudará a entender mejor la trama.

III.2.1 El contexto histórico

Entre los años 1991 y 1999 tuvo lugar en el territorio de la antigua Yugoslavia una serie de conflictos armados principalmente entre la dominante etnia serbia y los

¹⁶⁹ Susan Sontag comenta: “Que hubiera podido haber campos de exterminio, una ciudad sitiada, y miles de civiles masacrados y arrojados a fosas comunes en el suelo europeo cincuenta años después del final de la Segunda Guerra Mundial le confirió a la guerra en Bosnia y a la campaña serbia de asesinatos en Kosovo un interés singular y anacrónico. Pero uno de los principales modos de entender los crímenes de guerra cometidos en el sureste de Europa en los años noventa ha sido afirmar que los Balcanes, a pesar de todo, nunca fueron en realidad parte de Europa”. (Sontag 2003: 85).

¹⁷⁰ Otra vez detectamos un vínculo con la obra de Sarah Kane. Como comentó la autora, *Blasted* está parcialmente inspirado en la guerra de los Balcanes. “Originally, I was writing a play about two people in a hotel room, in which there was a complete power imbalance, which resulted in the older man racing the younger woman. [...] At some point during the first couple of weeks of writing [in March 1993] I switched on the television. Srebrenica was under siege. An old woman was looking into the camera, crying. She said, ‘Please, please, somebody help us. Somebody do something.’ I knew nobody was going to do a thing. Suddenly, I was completely uninterested in the play I was writing. What I wanted to write about was what I’d just seen on television. So, dilemma was:

Do I abandon my play (even though I’d written one scene I thought was really good) in order to move onto a subject I thought was more pressing? Slowly, it occurred to me that the play I was writing was about this. It was about violence, about rape, and it was about these things happening between people who know each other and ostensibly love each other. [...] I asked myself: ‘What could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what’s happening in Bosnia?’ And then suddenly this penny dropped and I thought: ‘Of course, it’s obvious. One is the seed and the other is the tree.’ I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peace-time civilisation” (Sierz 2001: 100-101).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

bosnios, eslovenos, croatas y albaneses. Se estima que en las luchas murieron entre 100.000 y 140.000 personas¹⁷¹, 4 millones fueron desplazadas (International Centre for Transitional Justice 2009)¹⁷² y miles de mujeres violadas¹⁷³. Para comprender los porqués de estas guerras nos resultará muy útil echar un vistazo al mapa de la distribución étnica del territorio en el año 1992:



¹⁷¹ Los resultados de diferentes investigaciones no se solapan. El informe preparado por el Centro de Investigación y Documentación en Sarajevo fija el número mínimo (las muertes violentas incuestionables) de las víctimas en 97,207 (Helsinki Committee for Human Rights in Serbia 2009), mientras que el International Centre for Transitional Justice (2009) habla de 140.000 víctimas.

¹⁷² [@]: <http://ictj.org/sites/default/files/ICTJ-FormerYugoslavia-Justice-Facts-2009-English.pdf>

¹⁷³ "The issue of the Lumber of rapes committed during the war [the 1991-1995 war] was the focus of a furious controversy. It appears that information on rapes initially was being either concealed or held back by international agencies. Then, in a rush to condemn Serb actions, unsubstantiated claims were made that 20,000 or more women had been the victims of rape by Serb forces in Bosnia. The UN Commission of experts was able to identify 1,600 actual cases of rape. A study of rape victims in hospitals in Croatia, Serbia and Bosnia carried out by experts attached to the UN Human Rights Commission produced evidence of approximately 12,000 cases of rape, the majority of which had been committed by Serbs. The commission experts estimates the number of the rape victims on the basis of pregnant rape victims in hospitals. The figure was a conservative estimate, based only on data available at selected hospitals. The very nature of the crime, and the circumstances under which it was committed, suggest that the precise number of rapes will never be known" (Burg y Shoup 1999:170).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Fuente: CIA Ethnic Map of Balkans 1992, University of Texas Libraries¹⁷⁴.

La serie de conflictos empezó en 1991, cuando Eslovenia y Croacia expresaron su voluntad de independencia de la Federación Yugoslava que, después de la muerte de Tito en 1980, cayó en una progresiva desintegración. Aunque a precio de sangre, especialmente en el caso de Croacia, donde el 12% de sus habitantes eran de origen serbio, los dos países lograron su fin. Ahora Bosnia-Herzegovia, habitada en un 44% por bosnixs musulmanxs, en un 31% por serbiobosnixs y en un 17% por croatas (Bermejo y Gutiérrez 2007:14), se quedó entre dos potencias que reclamaban derecho a alguna parte de su territorio. Lxs bosnixs musulmanxs, lógicamente, empezaron a temer la dominación serbio-croata sobre el territorio en disputa y estaban dispuestxs a luchar por sus derechos. Siguiendo el ejemplo de eslovenxs y croatas, llevaron a cabo un referéndum independentista, en el cual, por lo general, no participaron otras etnias (Judah 1997:202). Lxs serbobosnixs, de doctrina ortodoxa, reaccionaron tal como era de esperar:¹⁷⁵ en 1992, apoyados por el Ejército Popular Yugoslavo y, en algunos momentos, la población croata del país,¹⁷⁶ empezaron ataques contra la población musulmana (bosnia), ejecutando “la limpieza étnica”, o sea, la expulsión forzosa o el asesinato de lxs musulmanxs en los territorios de Bosnia-Herzegovina. El ejemplo más espeluznante de esta práctica es la masacre de Srebrenica, en la que, por orden del general Ratko Mladic, perdieron la vida más de 8.000 bosnixs. Otra estrategia que usaban las unidades serbias contra el (o mejora dicho, “la”) enemigo eran violaciones sistemáticas de las mujeres y niñas musulmanas.¹⁷⁷

En 1994 lxs croatas cambiaron de alianza, apoyando a lxs bosnixs. Lograron el control de una parte significativa del territorio serbobosnio, y, como revancha, la artillería que sitiaba Sarajevo cometió la masacre del mercado de Markale, en la cual

¹⁷⁴ [@]: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balkans_ethnic_map.jpg

¹⁷⁵ El/la lector/a debe tener en cuenta las simplificaciones que me veo forzada a emplear intentando resumir en un par de páginas unos acontecimientos históricos de máxima complejidad. Para más detalles sobre las guerras balcánicas recomiendo Bermejo y Gutiérrez (2007): *La disolución de Yugoslavia*.

¹⁷⁶ Lxs croatas de Bosnia-Herzegovina a lo largo de la guerra formaban alianzas tanto con lxs musulmanes bosnixs como con lxs serbiobosnixs, según les convenía en la situación dada. (Judah 1997: 206-210).

¹⁷⁷ Sin embargo, cabe matizar que esta estrategia fue también usada por los musulmanes y croatas, aunque a una escala significativamente menor (Doyle 1993, [@]: <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/bosnia-rapes-horrifying-says-amnesty-1479956.html>) Las violaciones masivas en tiempo de guerra tienen sus famosos precedentes en la historia. Basta mencionar “la furiosa embestida japonesa en China, sobre todo la masacre de casi cuatrocientas mil y la violación de ochenta mil chinas en 1937, la llamada masacre de Nanjing; la violación de unas ciento treinta mil mujeres y niñas (entre las que diez mil se suicidaron) por parte de los soldados soviéticos victoriosos cuando fueron desatados por sus comandantes en Berlín en 1945 [...]” (Sontag 2003: 99).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

perecieron 68 civiles y 200 resultaron heridos.¹⁷⁸ Este acontecimiento empujó a la OTAN, presente en el territorio de Bosnia- Herzegovina desde 1992, a actuar contra los serbios con más firmeza, atacando sus posiciones militares desde el aire. En diciembre 1995, bajo la fuerte presión de la comunidad internacional, los líderes de las partes enemigas, Milosevic, Izetbegovic y Tudman, firman en París el acuerdo de paz¹⁷⁹ (Bermejo y Gutiérrez 2007: 152-166) que, desgraciadamente, calma la región tan solo durante un par de meses. En 1996 empiezan a darse escaramuzas en la provincia de Kosovo.

Antes de que describamos estos hechos con más detalle, me gustaría citar un potente fragmento de *Belgrado* en el cual Liddell hace referencia a los acuerdos de paz firmados en París. Lo protagoniza un taxista que en el pasado luchaba contra el comunismo. A su taxi sube casualmente Baltasar, uno de los personajes principales de la obra. Baltasar viene a Belgrado en 2006 para recoger información sobre el estado de posguerra para su padre, un premio Nobel. El taxista dice a su pasajero:

Sólo porque tengo un taxi viejo,
sólo porque mi ropa es vieja,
porque mis zapatos están un poco sucios,
sólo por eso,
tiene usted la desfachatez
de hacerme preguntas sobre la guerra.
[...]
Voy a decirle lo que pienso.
Ustedes silenciaban los crímenes del comunismo
Para justificar sus luchas de salón.
[...]
Nos abandonaron,
no les interesaba,
desde París,
hablar de los crímenes del comunismo,
Jean Paul Sartre y toda esa mierda,
y ahora, después de habernos dejado solos durante tanto tiempo,
ahora quiere que yo le cuente
lo que un comunista mutante,
convertido en nacionalista asesino,
un héroe de la revolución,
el asesino Slobodan,
hizo con nosotros

¹⁷⁸ Sin embargo, la autoría de muchos ataques en la zona de Sarajevo es una cuestión discutible. Algunos observadores, tanto civiles como militares, acusaban a los propios bosnios de perpetrar los ataques contra su población. Iba a ser una estrategia de reclamar atención y apoyo internacional. Lo que parece cierto es que las pésimas condiciones que reinaban en la sitiada ciudad de Sarajevo (hambre, falta de agua, medicamentos, combustible y electricidad, especialmente calamitosa durante el invierno) fueron en parte resultado de la política de las autoridades bosnias (Collon 1999: 26-106).

¹⁷⁹ Los acuerdos se prepararon en noviembre 1995 en Dayton, Ohio.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

[...]

Ustedes eludieron durante años el sufrimiento de nuestro pueblo para defender su lucha revolucionaria parisina, democrática, claro, democrática.

[...]

Y ahora quiere que yo le cuente a usted lo que pasó,
Quiere que le cuente cómo el héroe Slobodan
Expulsó a los albaneses de las escuelas y los hospitales,
quiere que le cuente cómo el héroe Slobodan
ordenó a asesinar a familias enteras mientras comían en sus casas
y después los soldados comían y bebían sentados sobre los cadáveres de los niños,
quiere que le cuente cómo el héroe Slobodan
consentía que violaran a las mujeres y las hicieran abortar a puñetazos,
quiere que le diga que esa fue la guerra de violaciones.

[...]

Slobo se burló de todos ustedes,
españoles, americanos, franceses, alemanes, ingleses,
primero en Dayton,
luego en París,
debe nevar de la forma distinta, en París.
¿Ha visto la foto
De la firma del tratado de paz en París,
1995 en París?

Siempre la llevo en el taxi, siempre.

Cójala, observe la foto.

Slobo, el monstruo,
con más de 250.000 muertos a sus espaldas,
aplaudiendo entre amigos en París.
Naturalmente,
viéndose rodeado de tanta gente importante,
viendo que le aplaudían en París,
a él,
hijo de enfermos suicidas,
asesino decadente,
ladrón,
psicópata mediocre y vulgar,
nacido en Pozarevac,
la aldea más triste y pobre de Serbia,
viendo el monstruo
que los más grandes de la tierra eran capaces de aplaudir
a un presidente de un país de segunda clase,
incluso con 250.000 muertos a sus espaldas,
cargadas con 250.000 muertos,
viendo todo eso en París,
el monstruo acomplejado,
deslumbrado por París,
deslumbrado por los aplausos de un presidente norteamericano,

[...]

observe la foto,

observe al impostor,

llevo esta foto siempre entre la mugre de mi taxi,

llevo siempre la foto de la firma del acuerdo final de paz

para la ex -Yugoslavia en París,

diciembre de 1995,

la llevo siempre conmigo para no olvidar lo que es la política,

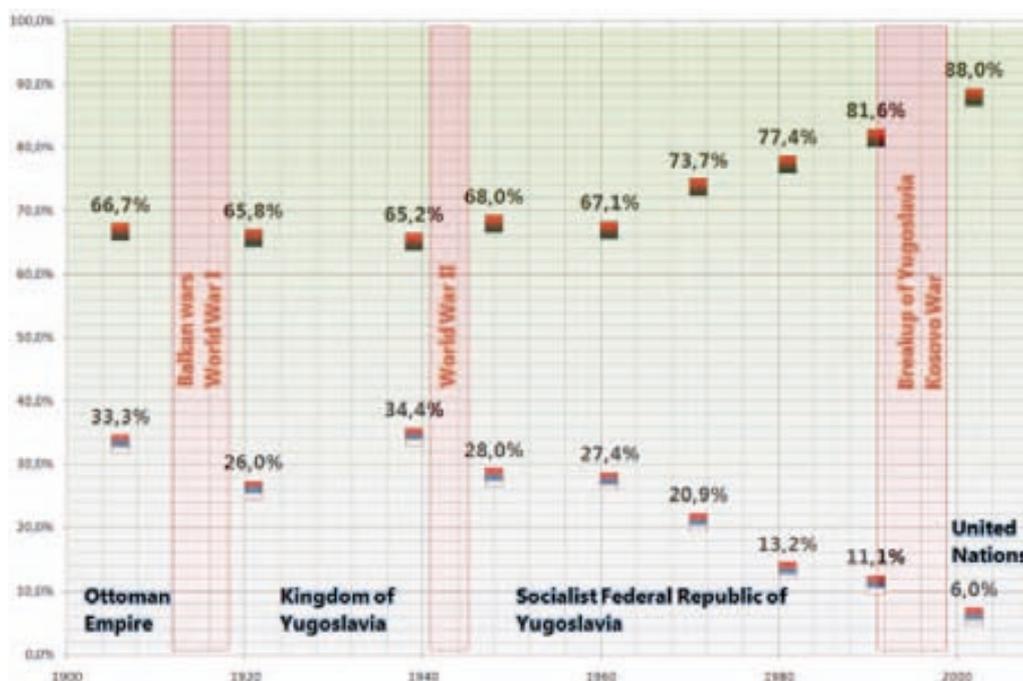
vea, vea la foto, también está su presidente,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

también él está aplaudiendo en la foto.
Yo no soy bosnio, ni albanés, ni croata,
soy serbio,
soy un auténtico serbio,
y he sido encarcelado y torturado por serbios,
y los serbios que me encarcelaron y torturaron
siguen viviendo como aristócratas,
en el mejor barrio de Belgrado (*Bel*: 60-67).

En este pasaje llama la atención la lucidez histórica de Liddell, más bien una excepción en el teatro contemporáneo. Es visible que la artista ha estudiado el tema a fondo y ofrece a lxs lectorxs (o posibles espectadorxs) un análisis penetrante de la compleja situación sociopolítica en la antigua Yugoslavia.

Hasta ahora estuvimos hablando de bosnixs y croatas; ahora vamos a ocuparnos de lxs albanesxs, habitantes de la provincia sureña de Kosovo, quienes en 1996 empezaron una guerra partisana contra las fuerzas de seguridad serbias (yugoslavas). La provincia de Kosovo fue la manzana de la discordia entre la etnia serbia y la albanesa desde los tiempos medievales. Considerada la cuna de la nacionalidad serbia, en 1455 pasó bajo mando de lxs otomanxs. Al retirarse lxs turcos en 1881, Serbia reclamó el territorio, poblado a estas alturas en gran parte por lxs albaneses. Entre 1912 y 1941 lxs serbixs ejecutaban limpiezas étnicas en la zona con mayor o menor intensidad. Como resultado de esta política creció la presencia serbia en el territorio, para bajar otra vez durante la Segunda Guerra Mundial, una tendencia que se mantuvo hasta nuestros tiempos. Veamos estos cambios en el siguiente gráfico:



Fuente: Wikimedia Commons¹⁸⁰

Después de la muerte de Tito las tensiones inter-étnicas (e inter-religiosas) crecieron en toda la región, Kosovo incluido. En 1996 el Ejército de Liberación de Kosovo ejecutó una serie de ataques contra la policía y las autoridades yugoslavas en la provincia, a la cual los serbios respondieron también con violencia, tachando los grupos independentistas albaneses de terroristas.¹⁸¹ La escalada del conflicto continuó hasta la masacre de Račak, donde en enero 1999 murieron 45 albaneses, supuestamente civiles.¹⁸² Fue cuando la OTAN decidió actuar. Entre enero y marzo de 1999 en la población francesa Rambouillet tuvo lugar una serie de conferencias organizadas por albaneses, estadounidenses y británicos con el fin de convencer a las autoridades yugoslavas de aceptar la autonomía (si no la independencia) de la región de Kosovo. Sin embargo, la OTAN demandó también la presencia libre en el territorio de Serbia, condición que ésta, apoyada por Rusia, rechazó. A falta de acuerdo, a finales de marzo de 1999 la OTAN lanzó una campaña de bombardeos contra objetivos militares

¹⁸⁰ [@]: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Demographic-history-of-Kosovo-in-20th-century.png>

¹⁸¹ Es difícil afirmar que este apodo fuera exagerado, aunque algunos países occidentales, tales como EE. UU., Francia o Alemania intentaban ocultar la incómoda verdad. (Chossudovsky 1999, [@]: <http://www.wsws.org/articles/1999/apr1999/kla-a10.shtml>).

¹⁸² El estatus de los albaneses fue y es hasta hoy en día un objeto de debate. Las autoridades serbias alegaban que las víctimas no eran civiles sino paramilitares. (Vega 2009, [@]: <http://www.elcomentario.tv/juanvega/index.php/2009/10/manipulacion-y-periodismo-en-la-cinica-historia-de-la-matanza-de-racak-como-justificacion-de-la-guerra-de-la-otan-contra-serbia/>).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

yugoslavos.¹⁸³ Finalmente a 10 de junio de 1999 Milosevic, viendo que Rusia no iba a proporcionarle apoyo militar, firmó los acuerdos de paz. En consecuencia de ellos las fuerzas de la OTAN se instalaron en Kosovo y lxs refugiadxs albaneses, cuyo número se estimaba en un millón,¹⁸⁴ empezaron a volver a casa. En 2001 Slobodan Milosevic fue acusado de cometer crímenes contra la humanidad en Croacia, Bosnia y Kosovo, y llevado al Tribunal de la Haya, donde expiró en 2006 sin que se concluyera su proceso.

III.2.2 El nivel textual

El mismo título de *Belgrado. Canta la lengua el misterio del cuerpo glorioso* apunta otra vez a la conexión que establece Liddell entre el sufrimiento de, sobre todo, la mujer, y el martirio sagrado. Efectivamente, los títulos de las trece partes de la obra invocan textos religiosos que vamos a citar más adelante. Además, el mismo número trece conlleva su propio significado: es el número de apóstoles incluyendo a Judas Iscariote, el traidor, reemplazado tras su suicidio por Matías. Puede que Liddell, apostando por el funesto número trece, quisiera resaltar la hipocresía por la que frecuentemente brillan las personas que hacen de la religión su escudo. En las recientes guerras de los Balcanes el elemento religioso estaba muy presente, dado que la única medida que se podía aplicar para diferenciar el enemigo del aliado era su pertenencia a una confesión u a otra.¹⁸⁵ Las tres religiones implicadas en la lucha subrayan la importancia del amor hacia el prójimo; sin embargo, durante la guerra sus adeptos cometieron atrocidades que ponen en evidencia la superficialidad de su fe, desacreditan

¹⁸³ La campaña recibió una fuerte crítica debido, entre otras razones, a graves errores cometidos por los militares de la OTAN, tales como la matanza accidental de 50 refugiados albaneses.

Human Rights Watch estimó la cifra total de las víctimas de la OTAN en hasta 527 personas.

[@]: <http://www.nato.int/kosovo/repo2000/conduct.htm#TopOfPage> . Amnistía Internacional acusó a la OTAN de perpetrar crímenes de guerra contra la población albanesa.

[@]: http://news.bbc.co.uk/2/hi/talking_point/781165.stm .

¹⁸⁴ “By the end of April 1999, about 600,000 residents of Kosovo had become refugees; another 400,000 were displaced inside Kosovo, meaning that half of the two million residents of Kosovo were refugees or internally displaced people.” Migration News, May 1999, [@]: http://migration.ucdavis.edu/mn/more.php?id=1801_0_4_0 .

¹⁸⁵ “Los musulmanes no presentan ninguna diferencia “étnica” o lingüística con las otras nacionalidades de Bosnia. Se trata de Serbios o de Croatas que han adoptado la religión musulmana hace mucho tiempo, bajo la influencia de la ocupación otomana. En 1967, Tito decide que estos musulmanes -pero no los de otras repúblicas (Macedonia, Kosovo, Montenegro...)- se convertirán en una nación. En Musulmanes con mayúscula. Es un caso casi único en la historia: una religión funda una nación. Como si los protestantes de Francia o los católicos de Inglaterra se convirtieran en una “nacionalidad”. Bosnia no ha sido jamás un Estado. Salvo, muy brevemente, a finales del siglo XIV y a principio del siglo XV. Durante mucho tiempo no fue más que una provincia; primero del imperio turco, después de Austria-Hungría, y, finalmente, de Yugoslavia. Así pues, no existían “bosnios” en Bosnia. Sólo Serbios, generalmente ortodoxos, Croatas (católicos) y musulmanes de origen serbio o croata” (Collon 1999: 20).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

la legitimidad de su doctrina y, por extensión, la causa por la que luchan, o sea, la primacía de su religión (etnia) sobre la otra. Al fin y al cabo, tal como en la historia de Judas Iscariote, lo único que verdaderamente cuenta en estas guerras es el beneficio económico.

Tal como en *Blancanieves*, en esta obra Liddell vuelve a analizar el sufrimiento individual, el único verdadero, el único al que es posible aproximarse (los términos “crisis humanitaria” o incluso “genocidio” suelen causarnos menos impacto que las noticias presentadas en forma de historias individuales precisamente debido a su carácter abstracto y colectivo; somos capaces de empatizar con un ser humano, pero no tanto con un grupo);¹⁸⁶ como escribe Ana Prieto Nadal, “[e]l dolor íntimo, individual, parece lo único capaz de dar cuenta de la realidad” (2013: 614). Para llamar la atención de la dimensión individual del sufrimiento causado por la guerra, Liddell, antes de dejarnos entrar en su obra, nos hace pasar por el flujo de conciencia de Rostov, uno de los protagonistas de *Guerra y Paz* de León Tolstói:

¿Quiénes son? ¿Por qué corren así? ¿Para matarme? ¿A mí, a quien tanto quieren todos? Recordó el cariño de su madre, de la familia, de los amigos, y la intención de los enemigos de matarle le pareció imposible” (*Bel*: página titular).

Pasamos dos páginas y nos encontramos con la primera parte:

1. Vera Sophia.

“Sabiduría verdadera, creador y camino de todos...” (*ibidem*: 7).

La obra abre con el canto inicial del *Officium Vigilae* (o sea, rezos alrededor del difunto antes de la misa funeraria) de la liturgia carolingia. Este es el texto en su totalidad:¹⁸⁷

¹⁸⁶ Susan Sontag expresa una opinión similar, alegando que las imágenes no individualizadas de las desgracias humanas “incita[n] a que [se] sienta que los sufrimientos y los infortunios son demasiado vastos, demasiado irrevocables, demasiado épicos para que la intervención política local los altere del modo perceptible. Con un tema concebido a semejante escala, la compasión sólo puede desestabilizarse; y volverse abstracta” (Sontag 2003: 92-93).

¹⁸⁷ Los textos (tanto en latín como las traducciones) de *Vera Sophia*, *Miserere* y *Circumdeunt me* provienen del folleto del álbum “Ritual Carolingio. Oficio de Difuntos”, grabado en 1996 por el Grupo de música “Alfonso X el Sabio”. La portada nos informa que el proyecto se realizó con el fin de obtener una reconstrucción aproximada de la *Agenda Mortuorum* que se pudo escuchar en Cluny hacia el 998. Es muy probable que Liddell haya usado este álbum escribiendo la obra dado que, según he hallado, es la única grabación existente de esta versión del oficio de los difuntos.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

*Vera Sophia atque plasmator,
omniumque via et remunerador,
Vera Sophia...*

*Sancte Francisce, Christi confesor et,
Tu ipso sis intercesor quem transgresor
Fuit illorum Dei perceptorum, quorum
Christus est.*

*Vera Sophia...*¹⁸⁸

No es por casualidad que Angélica escogiera esta pieza fúnebre para comenzar su obra, ya que en su primera parte asistimos a un tipo de ritos pre-funerarios. La artista nos transporta al Museo de la Revolución en Belgrado, un sitio real donde en 2006 se expuso el cadáver de Slobodan Milosevic para que sus paisanos pudieran rendirle homenaje¹⁸⁹, lo cual, desde la perspectiva occidental, parece casi una perversión. Baltasar, un visitante del museo, y Dragan, un empleado de esta institución, pronuncian sus respectivos monólogos en los cuales expresan sus opiniones sobre el evento que están observando.

2. O gloriosa Domina.

O gloriosa señora,
encumbrada sobre las estrellas,
que nutres, con la leche de tu pecho,
a quien te dio benignamente la existencia.

Cuanto la desdichada Eva nos robó,
tú nos lo devuelves en tu fruto santísimo
y allanas a los afligidos
la senda para que entren en el cielo.
Tú eres la puerta del Rey excelso,
el umbral de su espléndida luz,
celebrad, pueblos redimidos,
a la vida que nos llega por la Virgen (*ibidem*:13).

¹⁸⁸ “Sabiduría verdadera, y creador y camino de todos, y remunerador de todas las cosas. Sabiduría verdadera... / San Francisco, confesor de Cristo, intercede ante él por aquel que transgredió los preceptos de Dios, de los que Cristo es intercesor. Sabiduría...”

¹⁸⁹ *El País* (2006): “El cadáver de Milosevic queda expuesto en el Museo de la Revolución de Belgrado”, 16/03/2006, [@]:
http://internacional.elpais.com/internacional/2006/03/16/actualidad/1142463609_850215.html .

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Con este himno, compuesto por el obispo de Poitiers, Venancio Fortunato (aprox.530-609) abre la segunda parte de la obra. La versión latina, o sea, la que Liddell con más probabilidad pensó emplear en el espectáculo, reza:

*O gloriosa Domina
excelsa super sidera,
qui te creavit provide,
lactasti sacro ubere.*

*Quod Eva tristis abstulit,
tu reddis almo germine;
intrent ut astra flebiles,
Caeli fenestra facta es.*

*Tu regis alti janua
et porta lucis fulgida;
vitam datam per Virginem,
gentes redemptae, plaudite.*

*Gloria tibi, Domine,
qui natus es de Virgine,
cum Patre et Sancto Spiritu
in sempiterna secula. Amen (Martin 2011)¹⁹⁰*

En el fondo la composición celebra la capacidad reproductiva de María: el hecho de que ella diera a luz es la condición *sine qua non* de la redención cristiana. Aunque lxs cristianxs crean en la inmaculada concepción, el mismo acto de parir es una función sexual: “la puerta” y “el umbral” son, al fin y al cabo, metáforas de los genitales de la Virgen.

La relación entre redención y sexualidad es un tema que impregna casi toda la obra de Angélica, *Belgrado* incluido. En esta sección Liddell nos presenta a Agnes (del latín *agnus*, cordero, o sea, el típico animal de sacrificio bíblico),¹⁹¹ una especialista en el conflicto balcánico, conversando con Baltasar en la habitación de un hotel belgradense. La mujer, involucrada activamente en la ayuda humanitaria durante la guerra de Bosnia-Herzegovina y Kosovo, se siente emocionalmente quemada. Intentó ser redentora, intentó salvar a la humanidad, y fracasó, porque “un solo cuerpo no puede hacer frente a todo esto” (*Bel*: 19). Ahora lo único a lo que aspira es alcanzar su propia

¹⁹⁰ Martin (2011): *Treasury of Latin Prayers*, “*O Gloriosa Domina*”, [a]: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/OGloriosa.html> .

¹⁹¹ *The Pocket Oxford Latin Dictionary* [a]: http://www.oxfordreference.com/views/SEARCH_RESULTS.html?y=14&q=agnus&category=t131b&x=15&ssid=626733391&scope=book&time=0.71834305217223

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

salvación – paz muriendo a manos de un camarero a quien ama pero a quien ella no le importa en absoluto. Quiere extinguirse sufriendo violencia sexual por parte de una persona a quien ama, completar su fracaso en el amor por la humanidad con un fracaso personal, un fracaso íntimo y el último posible. Le confiesa a su compañero:

[M]e hacía falta este fracaso,
Esta clase de fracaso sentimental,
estrictamente sentimental,
para reconciliarme con lo íntimo [...],
con lo interno,
después de haber sido tan externa,
después de la ira social,
después del trabajo social,
lo colectivo, lo colectivo,
tú también sabes lo que es la ira social,
el amor por la humanidad,
ese maldito complejo de cristo,
inevitable,
devorador,
soy una reestructora,
reestructora de países rotos,
todos estos lugares,
desde los veinticinco años [...]
[D]e alguna manera es necesario sentir
que alguien a quien amamos no nos ama,
alguien físico,
sexual,
no la humanidad,
sino alguien quien te haga sufrir de verdad,
sexualmente [...]
El masoquismo, puedes pensar,
sí, tal vez necesitaba entablar
una relación morbosa y masoquista conmigo misma , [...]
he buscado una cabeza milagrosamente rubia para autodestruirme.[...]
Querer morir.
Morir por él, por amor.
Sin pensar en la posibilidad de mejorar el mundo.[...]
La autodestrucción.
Estoy convencida
de que si follara con ese chico,
ese chico sacaría un cuchillo y me mataría,
me asesinaría con sus propias manos.
Apretaría así, así, así... [...]
Me follará y me matará. [...]
Sólo he visto muertos a mi alrededor, muertos y más muertos...
Al menos este chico está vivo [...] (*ibidem*: 14-32).

La conducta de Agnes parece totalmente lógica desde el punto de vista psicoanalítico: la libido, sublimada (como diría Freud) en este caso en el amor de la humanidad, encuentra obstáculos imposibles de superar, por lo cual vuelve adentro.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Agnes, repitiendo en la dimensión individual la derrota que experimentó en el campo de la acción humanitaria, obtiene el control de la situación, se adueña de su dolor: ahora no está impuesto de fuera, no es un dolor frente al cual sea impotente; es ella misma quien se lo va a imponer.

Baltasar intenta convencer a Agnes que adoptar esta postura apática no es correcto. Le cita el ejemplo de su padre, un premio Nobel, un autoproclamado militante civil para quien Baltasar recopila información en zonas de conflicto. Sin embargo, el ilustre profesor lucha a través del papel, mientras que Agnes sobrevivió a tres secuestros.

3. Miserere

Te rogamos humildemente que tengas misericordia,
Te rogamos que nos hagas sentir la paz
Y te suplicamos que recojas a éste bajo tu manto (*ibidem*: 33).

Liddell vuelve al *Officium Vigilae* carolingio: Letanía *Miserere*¹⁹² constituye su segunda parte:

*Miserere, Iesu Christe, clementer huic,
Pie quaesumus reverenter.
Miserere...*

*Sancta Maria, mater Christi, rogamus
Ut te sanctam ad pacem sentiamus,
Supplicamus ut veils istum habere.*¹⁹³

En esta escena escuchamos un monólogo pronunciado por un comunista, partidario de Milosevic y hombre leal a Moscú. El título de la sección es irónico: el hombre, tal como su difunto líder, no se arrepiente en absoluto de las agresiones perpetradas por lxs serbixs. Percibe a Milosevic como a un héroe y está convencido de que lo mataron a propósito lxs médicxs holandeses.

4. Venite

¹⁹² No se trata del famoso *Miserere* de Gregorio Allegri, transcrito posteriormente por W. A. Mozart (Schwarm 2011: 353).

¹⁹³ “Señor Jesucristo, te rogamos humildemente que tengas misericordia para éste, Señor Jesucristo... / Santa María, madre de Cristo, te rogamos que nos hagas sentir la paz santa y te suplicamos que le tengas a éste bajo tu manto.”

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Me rodearon gemidos de muerte, los dolores del infierno me cercaron.
Los dolores del infierno...
Los dolores del infierno...

Liddell sigue con el *Officium Vigilae*, empleando ahora su tercera (última) parte,
Invitatorio Circumdeunt me:

Antiphona.
Circumdederunt me gemitus mortis,
Dolores inferni circumdederunt me.
Circumdeunt...

Psalmus.
Venite, exultemus Domino,
Iubilemus Deo, salvatori nostro,
Praecipemus faciem eius in confessione et
In psalmis iubilemus ei.

R/ Dolores...

Psalmus.
Quoniam Deus magnus Dominus er
Rex magnus super omnes deos
Quoniam non repellet Dominus plebem suam,
Quia in manu eius sunt omnes fines terrae,
Et altitudines montium ipse conspicit.

R/ Dolores...

Psalmus.
Requiem eternam dona eis Domine;
Et lux perpetua luceat eis.

*R/ Dolores...*¹⁹⁴

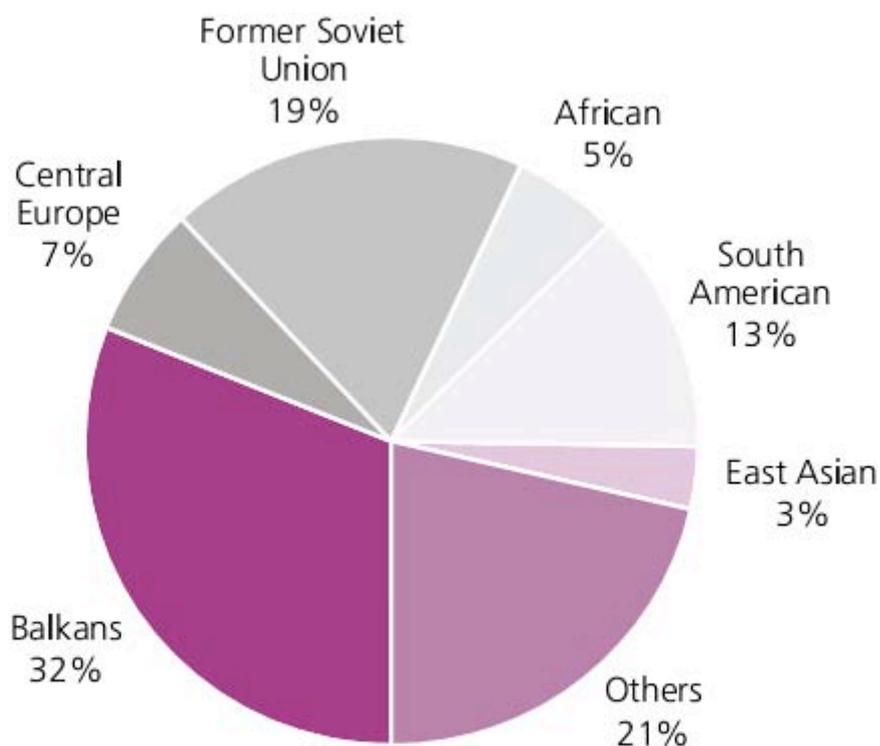
En esta parte volvemos a escuchar un diálogo entre Dragan y Baltasar. Hablan del miedo y la responsabilidad. En un fragmento Baltasar atrae nuestra atención sobre la deplorable situación de las jóvenes mujeres en el período de posguerra:

¹⁹⁴ Antífona: Los gemidos de muerte me rodearon. Los dolores del Infierno me cercaron. Los gemidos.../ Salmo: Venid, ensalcemos al Señor, cantemos gozosos a Dios, nuestro salvador. Presentémonos ante Él con alabanzas y ensalcémosle con salmos. / R: Los dolores... / Salmo: Porque el Señor es el Dios grande, es el rey grande sobre todos los dioses; porque el Señor no rechazará a su pueblo, pues en su mano están todos los confines de la Tierra y Él contempla las alturas de los montes. / R: Los dolores... / Salmo: Dale Señor el descanso eterno y brille para ellos la luz perpetua. / R: Los dolores...

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

[S]ería fácil para mí volver la cara hacia otro sitio más agradable, follar con todas las putas de este jodido país, este país prostíbulo, este país de niñas esclavas, una buena mamada, una jodida putita del este y a casa... sería fácil no sentir (*Bel*: 50).

Efectivamente, en los últimos 20 años los Balcanes, debido a la inestabilidad política, la falta de protección legal y la pobreza resultante de las guerras, se convirtieron en una fábrica de prostitutas y esclavas sexuales: se estima que 32% de las víctimas del tráfico humano procede de esta zona. Otra posible causa del crecimiento de la prostitución, casi nunca mencionada pero muy importante desde el punto de vista psicológico, es la convicción que desarrollan muchas mujeres violadas/abusadas, que carecen de ayuda profesional, de que son basura, y que no valen para nada más que para convertirse en esclavas sexuales¹⁹⁵.



Source: Elaboration of UNODC/UN.GIFT data

¹⁹⁵ A propósito de la guerra en Bosnia, Dworkin escribe: “Most prostitution everywhere in the World begins with rape: a child raped by her father; a teen-ages gang-raped by half the number of men involved in a typical Serbian military gang rape (six instead of twelve at a time); a female child sold into sexual slavery, any girl or woman driven out of her home by male aggression, then pushed against a wall or down on a slab of earth and used.

The aggressor spits “whore” and moves on to the next victim while the raped woman, her ties to a place and people destroyed, meets the next aggressor. She will be an exile, a stigmatized, shunned refugee, polluted – in ordinary language, a whore. His invective becomes her life” (Dworkin 1997: 74).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Fuente: United Nations Office on Drugs and Crime (2010): “Trafficking in Person to Europe for Sexual Exploitation”.¹⁹⁶

Lo que parece especialmente chocante es que las fuerzas internacionales, que intervenían durante las guerras y el período posterior en la región, en vez de contribuir a la mejora de la situación de las mujeres de la región, incluso la agravaron:

Numerous reports from various institutions found widespread evidence of sexual abuse in many countries where peacekeepers were deployed. To illustrate the abuse, an International Organization for Migration (IOM) report maintains that “especially close to military bases the most frequent customers of trafficked victims have been foreigners and in particular NATO/Stabilization Force in Bosnia and Herzegovina (SFOR) members. For example near the ‘Eagle’ NATO Base [in Bosnia] there [were] dozen [sic] of night bars and the most frequent customers are SFOR members. Similarly in Kosovo, where the UN was responsible for sending 50,000 foreign troops, a dramatic increase in the rate of human trafficking was seen. Amnesty International suggests that while there had been just 18 documented cases of foreign women being trafficked into Kosovo prior to the arrival of the Kosovo Force (KFOR) of NATO in 1999, there were 200 documented cases by 2003, after the introduction of KFOR. Some officials were even involved in trafficking, as proven in the case where UN police along with the local Kosovo Police Service arrested three UN police officers for human trafficking in Kosovo in 2005 (Bilgen 2012)¹⁹⁷.

Este hecho no ha escapado a la atención de Liddell, que pone en la boca del indignado Dragan las siguientes preguntas:

¿La ONU? ¿Qué organización es esta? ¿Son los que violaron a nuestras mujeres? ¿Los que bombardearon a nuestros hijos? ¿No teníamos bastante con nuestros militares para que vinieran los de fuera? ¿Los han juzgado? ¿Han juzgado ustedes a sus militares? (Bel: 48).

En la última frase de la cita Liddell toca el serio problema de la falta de las reparaciones (tanto judiciales como económicas y sociales) para las víctimas de la guerra. Las mujeres y lxs menores son el grupo más especialmente desprotegido y abandonado después de cualquier conflicto armado. Según los informes de ECPAT¹⁹⁸ International (2006)¹⁹⁹ y El Departamento de Estado de los Estados Unidos (2011)²⁰⁰, hasta hoy en día las autoridades serbias no implementaron los mecanismos básicos para disminuir y prevenir la esclavitud sexual. Además, solamente en los últimos años se empezaron a

¹⁹⁶ [@]: http://www.unodc.org/documents/publications/TiP_Europe_EN_LORES.pdf

¹⁹⁷ [@]: <http://www.europeanstrategist.eu/2012/03/trafficking-of-women-in-the-balkans-a-modern-day-slavery/#fnref-1090-11>

¹⁹⁸ “End Child Prostitution, Child Pornography and Trafficking of Children for Sexual Purposes”.

¹⁹⁹ [@]: http://www.ecpat.net/A4A_2005/PDF/Europe/Global_Monitoring_Report-SERBIA.pdf

²⁰⁰ [@]: <http://www.unhcr.org/refworld/country,,USDOS,,SRB,,4e12ee4ec,0.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

notar esfuerzos significativos por parte del gobierno para erradicar el problema. Por consiguiente el comentario de Baltasar todavía no ha perdido su validez: los Balcanes siguen siendo un infierno para miles de mujeres que se ven involucradas en las redes del comercio sexual.

5. Pange Lingua

Canta, lengua, el misterio del cuerpo glorioso
y de la sangre preciosa que el rey de las naciones,
hijo de una madre noble, derramó como rescate del mundo (*Bel*: 53).

Terminado el oficio de vigilia, vamos al funeral. Efectivamente, en esta parte se nos presenta *Apuntes de los funerales* (*Bel*: 54): una recopilación de impresiones de varias personas acerca de la muerte de Milosevic. El tema musical que la inicia es una melodía reconocible para cualquier católico romano: *Pange Lingua* es un himno atribuido a santo Tomás de Aquino (+1274), cuya última parte, *Tantum Ergo*, se emplea en la liturgia occidental como himno de adoración del Santísimo Sacramento, especialmente el Jueves Santo,²⁰¹ o sea, el día que marca el comienzo de la pasión de Jesucristo²⁰². A Liddell le interesa sobre todo la primera estrofa, citada más arriba en su versión castellana:

*Pange, lingua, gloriosi
Corporis mysterium,
Sanguisque pretiosi,
quem in mundi pretium
fructus ventris generosi
Rex effudit Gentium.*

El himno alaba el fruto del vientre noble; Liddell retuerce esta metáfora de una forma perversa, aludiendo a las biografías de los líderes de los serbios. Milosevic y otros altos mandos del ejército serbio están descritos por un encuestado como frutos enfermos de los vientres enfermos:

²⁰¹ Tantum ergo Sacramentum,/ Venerémur cernui:/ Et antiquum documentum/ Novo cedat ritui;/ Præstet fides supplementum/ Sensuum defectui./ Genitori Genitôque,/ Laus et iubilatio;/ Salus, honor, virtus/ quoque,/ Sit et benedictio;/ Procedenti ab utroque/ Compar sit laudatio./ Amen.

²⁰² Información y texto en latín [@] : <http://bartholomew.stanford.edu/onliturgy/aquinas2.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

“Es una historia de enfermos, una tragedia mezquina, vulgar y mediocre, sin misterio, nauseabunda, el padre, la madre y un tío de Milosevic se suicidaron, el padre de Franjo Tujman mató a su mujer antes de suicidarse, la hija del general Mladic, se suicidó al no poder con el peso de los crímenes de su padre, el propio Mladic, verdugo de Srebrenica, se suicidó hace apenas unos días”, dicen (*Bel*: 58).

Para complementar la información biográfica sobre Milosevic que la artista nos proporciona, añademos la siguiente opinión del periodista-historiador Tim Judah: “Although Milosevic had a rather dull reputation, it is telling that he became a major politician in his own right as the result of a stunning art of treachery” (Judah 1997: 62).

6. Christus natus est

Nos ha nacido...
Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo,
Como era en un principio, ahora y siempre,
Por los siglos de los siglos.

Para empezar esta parte Liddell utiliza un canto gregoriano, *Pslamus 94: Christus natus est nobis* cantado en las iglesias católicas romanas el 25 de diciembre, día de la Navidad:

*Christus natus est nobis:
Venite adoremus.*

*Venite, exultemus Domino, jubilemus Deo, salutari nostro:
praeoccupemus faciem eius in confessione, et in psalmis iubilemus ei.*

Christus, etc.

*Quoniam Deus magnus Dominus, et Rex magnus super omnes deos:
quoniam non repellit Dominus plebem suam:
quia in manu eius sunt omnes fines terrae,
et altitudines montium ipse conspicit.*

Venite, etc.

*Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud,
et aridam fundaverunt manus eius:
venite, adoremus, et procidamus ante Deum:
ploremus coram Domino, qui fecit nos,
quia ipse est Dominus Deus noster;
nos autem populus eius, et oves pascuae eius.*

Christus, etc.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

[...]

*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.*

*Christus, etc.*²⁰³

En esta escena escuchamos el monólogo del taxista, cuyos fragmentos citamos más arriba. Describe la ascensión de Milosevic al poder, o sea, su figurativo nacimiento como el líder del país. Sin embargo, el fragmento que nos interesa más por su relación con el tema de esta tesis es el siguiente: “quiere que le cuente cómo el héroe Slobodan/ consentía que violaran a las mujeres y las hicieran abortar a puñetazos” (*Bel*: 63).

Hemos mencionado que durante el conflicto de Bosnia-Herzegovina la violación fue usada como una estrategia de guerra. Según Diken y Laustsen

During the war in Bosnia a considerable number of rapes were reported. A rough estimate is that between 20,000 (European Community figures) and 50,000²⁰⁴ (the Sarajevo State Commission for Investigation of War Crimes) rape victims exist (Fisher, 1996: 91; Jones, 1994: 117; Salzman, 1998: 363). Some were raped in their own houses, others in brothels, and still others in rape camps. Particularly horrifying is the practice of forced impregnation that occurred in some rape camps set up in Brcko, Dboj, Foca,

²⁰³ Texto latín y traducción inglesa en *The Roman Breviary*, Christmas Day [@]: <http://www.breviary.net/propseason/christmas/propseasonchri1225.htm> . “Unto us a Christ is born : O come, let us worship./ O come, let us sing unto the Lord; let us heartily rejoice in the God of our salvation. Let us come before his presence with thanksgiving; and shew ourselves glad in him with psalms./ For the Lord is a great God ; and a great King above all gods: For the Lord will not cast off his people: In his hand are all the corners of the earth, and the strength of the hills is his also./ The sea is his and he made it ; and his hands prepared the dry land. O come, let us worship and fall down, and kneel before the Lord our Maker: For he is the Lord our God; and we are his people, and the sheep of his pasture./ Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost: as it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. Amen.”

La posible versión musical, de los Monjes Benedictinos de Santo Domingo de Silos, disponible para escuchar online [@]: <http://www.goear.com/listen/e8bda83/christus-natus-est-nobis-monjes-benedictinos-de-santo-domingo-de-silos> .

²⁰⁴ Es difícil establecer el número exacto de las víctimas, porque la violación sigue siendo un tabú, especialmente en las sociedades musulmanas. Diken y Laustsen explican: “But abjection has a communal aspect as well: the victim is excluded by neighbours and by family members. Hence the rape victim suffers twice: first by being raped and second by being condemned by a patriarchal community (Kesic, 2002: 316). In the case of forced pregnancy the child might be seen by some, if not most, women as an abject: an alien and disgusting object. The abject, in this case, is neither fully inside (the child is never hers), nor fully outside (she feels polluted by it).” (Diken y Laustsen 2005: 113). Muchas mujeres prefieren no confesar la violación por temor a ser excluidas de su comunidad/familia: “Where I come from everybody, my husband, my daughter, the whole town would think of the kid [conceived in rape] as filth (...) [My husband] would never take me back again if he knew what happened.” (Stiglmayer 1994: 137).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Gorazde, Kalinobik, Vesegrad, Keatern, Luka, Manjaca, Osmarka and Tronopolje (Skejlsbæk, 2001: 220). ‘Horri-fying’, because it necessitates much planning. Women in some camps were continuously raped until a doctor or a gynaecologist established pregnancy (Fisher, 1996: 112) and held in captivity until abortion was no longer possible (Salzman, 1998: 359; Sofos, 1996: 86). Carrying a child that is the product of rape can be seen as an extremely cruel form of torture (Nikolic-Rastanovic, 1996: 202) or as an integral part of strategic ethnic cleansing (Diken y Laustsen 2005: 112).

Para entender realmente el horror encerrado en estos datos habría que acercarse, tal como lo hace Liddell y su protagonista Agnes, al sufrimiento individual, no al colectivo. Agnes interioriza de forma masoquista los abusos sexuales que suceden a su alrededor, hasta llegar a tener fantasías repugnantes que, paradójicamente, son un intento de ejercer el control sobre el imprevisible y espantoso entorno. La protagonista declara:

[N]ecesitaba pensar en violaciones,
para correrme,
pensaba en mujeres violadas,
pensaba en escenas brutales,
violaciones múltiples, atroces...
imaginaba soldados, ¿entiendes?
Cuando follaba con ellos [con sus colegas]
imaginaba soldados,
decenas de soldados sobre mí,
sólo me excitaba si imaginaba soldados,
soldados fuertes y sádicos,
con los pantalones abultados,
jóvenes, casi niños, niños soldado,
arrancándome la ropa,
metiéndome los dedos y el cañon de las pistolas por todos los sitios,
violándome una y otra vez,
como bestias bellísimas,
encharcándome de esperma caliente,
obligándome a tragar sus genitales [...] (*Bel*: 31).

Su fantasía podría inspirarse en los testimonios de mujeres como Azra, violada en 1992 cuando tenía 15 años:

We stood in a circle, naked. They just sat, drinking and smoking. They ordered us to walk in a circle. We did for about 15 minutes while they drank and feasted their eyes. Then it started.
Strangely enough, instead of each taking his pick, they all approached one girl and started raping her.²⁰⁵ This took place on a rock in the yard. The other girls just watched,

²⁰⁵ Parece muy probable que los soldados violadores se inspiraron en las películas pornográficas. Citemos un fragmento referente a las violaciones durante la guerra en Sierra Leona: “If the war rapes are not contextualized, I believe important aspects are missed, such as the organized manner in which bush marriages followed multiple and gang rape, and the “pornographic” nature of the rapes. For example,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

cried, begged. But the men were deaf and mute. I was third in a row. They approached me, and I started begging them not to touch me. “Hold it!” said one of them. He looked at me and asked, “Young lady, do we know each other from somewhere?”

“No,” I answered. I had never seen him before.

“How can that be?” he said. “Your boyfriend is a member of Bosnia-Herzegovina’s Territorial Defense!”

I looked at him and said quietly, “My boyfriend is not a member of TD!”

Then he screamed, “You’re lying, Turkish whore!” and pulled a photograph out of his pocket. It was a picture of me with Dado, in front of the school that housed the TD headquarters. They must have taken the picture from a car.

The man who stood to my left hit me on the back twice with the butt of his rifle, and then both men started beating me. I fell. Then the worst started.

I was first raped by the one with the photograph. I fought, screamed, pulled his hair. He hit me on the mouth, and my lower lip started bleeding. I fainted. When I came to, I was raped again. I can’t describe it. The pain was horrible. While I was still conscious, I was raped by eight of them, and I don’t know what happened afterward.

It was about 11 o’clock. I screamed, implored, cried. One of them, he was around 35, lay on me, pressing the barrel of his automatic weapon against my temple, looking into my eyes a long time. A young fellow approached us — I used to see him in Prijedor. We went to the same school. He’s four years older than me. He didn’t rape me. He grabbed the older man’s shoulder and told him to shove off. The older man looked at him, got up and left. The young man didn’t take part in the gang rape. He just appeared, gave me his hand, helped me to get up. And I got up, naked as I was.

While the last one was still on me, another man was running the blade of a knife over my breasts. He seemed to be playing, but he left deep scratches. Since I was a virgin, I bled terribly.

The young man who saved my life — his name is Mladen R. — was a guard in Trnopolje. I think he’s still alive. He helped me gather my belongings. I put on my clothes. The maniacs looked at us but didn’t stop us. As we were leaving, he told them, “Remember, you will be accountable for this!” They just gave him dirty looks and said, “Like hell!” (Azra, *Bosnian Genocide 1992-1995*)²⁰⁶.

much has been written about the influence of action films such as Rambo and First Blood on the formation of a rebel culture (Richards 1994, 1996; Utas 2006), and many informants also told of how they used to watch such videos. However, nothing has been mentioned about whether or to what extent pornography circulated during the war. At the time of fieldwork I did not think to ask; it was not until after fieldwork when I was transcribing interviews that the possibility of pornographic influence occurred to me. In postwar Sierra Leone, however, pornographic films and printed media, particularly from Nigeria, can be found almost everywhere (cf. Persson 2005, 40). Later, I found out that before the war, pornography was not widely distributed in rural areas as it was in the capital, and had been relatively unknown to young rural women and girls. It is well documented that pornography, sex trafficking, and prostitution are linked to the illicit economies of war (Enloe 1993; Kelly 2000; Nordstrom 2004), and seeing as other aspects of the war in Sierra Leone were closely interconnected to the global economy (diamonds, weapons, action films, etc.), it should be no surprise that pornography could also have been distributed and consumed by combatants during the war.” (Coulter 2009: 128).

La pornografía ha desempeñado un papel indudablemente importante en la totalidad de las violaciones serbias: es sabido que los soldados serbios filmaban las violaciones. “Soldiers have camcoders to do the military version of “Beaver Hunt” – women tortured for the camera, knifed and beaten for the camera; and of course, for the man behind it, the rapist-soldier turned –in Amerikan parlante- into an expresser. Of what? Oh, ideas.” (Dworkin 1997: 75). Existen páginas con videos porno donde supuestamente se pueden acceder algunas de estas películas, ej. http://www.heavy-r.com/free_porn/serbian-war.html .

²⁰⁶ [@] : <http://bosniangenocide.wordpress.com/2011/03/31/testimonies-mass-rape-of-bosnian-muslim-women/>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Efectivamente, la mayoría de los perpetradores de las violaciones nunca han sido puestos ante la justicia.²⁰⁷ Las autoridades locales no han tomado pasos decisivos para castigar incluso las violaciones documentadas; tampoco los organismos internacionales, como el Tribunal Penal Internacional para la ex Yugoslavia, no hicieron lo suficiente para detectar y penalizar los altos cargos militares responsables por los crímenes sexuales (Amnesty International 2009,²⁰⁸ Sisodia 2010).²⁰⁹

7. Veni, Redemptor

Ven, redentor de los pueblos,
ven y muéstrate recién nacido de la virgen
que el mundo entero se pasme porque
sólo a Dios se debe un nacimiento semejante.

Coeterno con el Padre,
ceñido de nuestra misma carne,
fortalecerá siempre con su poder,
nuestro cuerpo tan frágil.

Esta noche, como nunca otra,
comienza a exhalar una luz nueva,
que hace relucir tu pesebre,
encendido siempre de fe (*Bel: 73*).

El tema que abre esta parte es el villancico más antiguo del que se tiene conocimiento. Compuesto por Ambrosio de Milano en el siglo IV, en su versión original reza (estrofas 1, 6 y 7):

*Veni, Redemptor gentium,
Ostende partum virginis.
Miretur omne seculum:
Talis deest partus Deum.*

*Equalis eterno Patri
Carnis tropheo accingere,
Ingirma nostri corporis
Virtute firmans perpetim.*

Presepe iam fulget tuum,

²⁰⁷ Con referencia a la guerra en Sierra Leone, la abogada Jamesina King dice: “The widespread acts of brutal and horrific forms of sexual violence committed against women during the conflict were a direct consequence of the culture of impunity and silence that existed prior to the conflict (King n.d.)” (Coulter 2009: 134).

²⁰⁸ [@]: <http://www.amnesty.org/en/for-media/press-releases/bosnia-and-herzegovina-no-justice-rape-victims-20090721>

²⁰⁹ [@]: <http://mondediplo.com/2010/03/09bosnia>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

*Lumenque nox spirat novum
Quod nulla nox interpollet,
Fideque iugi laceat.*²¹⁰

La canción sobre el niño Jesús abre la escena en la que Dragan y Baltasar, otra vez en el museo, van a hablar de la situación de lxs niñxs en Serbia. Dragan intenta convencer al visitante extranjero que lleve consigo a su sobrino huérfano. El tío del chico insinúa que quiere suicidarse y lo único que se lo impide es la responsabilidad que siente por su sobrino. Sin embargo, siente que no es capaz de seguir viviendo con el peso de su memoria y las experiencias de la guerra.

En la conversación de los hombres resurge el tema de las violaciones. Dragan dice:

Por otra parte están los niños que han sido abandonados... Muchas mujeres, después de una violación, no querían a esos niños. Algunas los mataban nada más nacer, y otras los abandonaban. Hay cientos de niños huérfanos (*Bel*: 75).

Justificar el odio que mostraban muchas mujeres hacia lxs fetos/ niñxs frutos de la violación con el trauma por el cual han pasado no es suficiente en el contexto de los Balcanes. En esa región la patrilinealidad es mucho más fuerte que en la Europa occidental: tanto el apellido como la pertenencia étnica se heredan del padre. En consecuencia se cree que una mujer bosnia (musulmana), embarazada por un serbio, va a dar a la luz a un serbio, y no un serbio-bosnio, como parecería lógico desde la perspectiva occidental (Diken y Laustsen 2005: 115).

According to this ideology, Muslim women gave birth to ‘Chetnik’ babies, who would later kill them (Fisher, 1996: 111–13; Salzman, 1998: 359). This strategy is of course only successful if the victim shares the patriarchal ideology mentioned above. The fact that Catholic and Muslim women refer to their foetuses as ‘filth’, as ‘that thing’, or ‘it’ seems to indicate that this was in fact the case [...] (*ibidem*: 115)

Las mujeres en la región balcánica son tradicionalmente percibidas como incubadoras sin ningún derecho a decidir sobre su reproductividad.²¹¹ En la obra de Liddell esta mentalidad encuentra su reflejo en el siguiente intercambio de frases:

²¹⁰ Información y texto original: (Fabiani 2011, [@]: <http://lp.fabiani.es/2011/12/el-villancico-mas-antiguo-del-mundo.html>).

²¹¹ In a traditionally patriarchal society, the Serbian government, military, and Orthodox church have explicitly formulated a perception of the female gender and its role and function within society.

Dragan: ¿Puede decidir una mujer si quiere tener hijos o no?

Baltasar: Sí.

Dragan: Aquí todas las mujeres tienen hijos. Tener hijos no es una decisión.

El acto de violación es una consecuencia lógica de percibir a la mujer como un objeto sexual sin ningún derecho a decidir por sí misma. Cosificar a la mujer facilita la perpetración de la agresión contra ella en todas las dimensiones. Para infligir daño sin mayores remordimientos a otra persona solemos deshumanizarla, quitarle el parecido a nosotrxs mismxs: es un mecanismo psicológico muy antiguo, observado tanto entre las tribus pre-modernas (lo mencionamos en el apartado sobre Levi-Strauss), como entre lxs nazis con relación a judíxs y gitanxs (Livingstone Smith 2011) y, precisamente, entre lxs agresorxs sexuales (Rudman y Mescher, 2012).

8. Liber generationis

Abraham engendró a Isaac, Isaac a su vez engendró a Jacob. Jacob engendró a Judas y a sus hermanos; Judas engendró de Tamar a Phares y a Zara. Phares engendró a Serón, y Serón engendró a Aarón, este a Aminadab; a su vez a Naasón; este a Salmón, Salmón engendró, de Raabh, a Booz, Booz engendró de Ruth a Olaeth, Olaeth engendró a Jessé, Jessé engendró al rey David. Eliut engendró a Eleazar, Eleazar a Mathad, Mathad engendró a Jacob, Jacob engendró a José, esposo de María, de la cual nació Jesús, que es llamado Cristo (*Bel*: 85).

Con este fragmento del Evangelio según San Mateo (1:1-6; 15-16), leído en la iglesia católica unas horas antes de la celebración del nacimiento del Cristo,²¹² Liddell abre la octava parte del espectáculo. Suponemos que se trataría de la versión musical *Liber generationis Iesu Christi* compuesta por Josquin des Prez (aprox. 1455-1521).²¹³ El evangelio, resaltando la patrilinealidad y la importancia de los hombres a diferencia de las mujeres incluso en el acto tan, parecería, femenino como es traer al mundo una vida nueva, nos introduce en la historia de Zeljko, un militar serbio quien secuestra a

Essentially, the female is reduced to her reproductive capacities in order to fulfil the overall objective of Serbian nationalism by producing more citizens to populate the nation. Limiting womanhood to a single physiological quality in this way proves nondiscriminatory in that not only are Serbian women thus perceived, but non-Serbian women are as well. This attitude has certainly had an impact, conscious or unconscious, on the overall perception and treatment of women, playing a part in the establishment of rape camps and the usurpation of women's bodies to achieve ethnic cleansing (Salzman 1998: 349).

²¹² Se debe leer este fragmenno el día 24 de diciembre en la misa de la tarde, pero no en la misa del gallo:

Niedziela 2011, "Kalendarz Liturgiczny" [@]:

<http://www.niedziela.pl/index/liturgia/liturgia1.php?data=2011-12-25>

²¹³ Información: álbum The Clerks' Group 2002: *Josquin des Prez*.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Baltasar. Para Zeljko la dominación masculina, en concreto de su padre, también fue devastadora. Aunque su progenitor fuera un profesor antibelicista, en casa mostraba la cara de un tirano sin piedad. Zeljko lo describe en términos que traen a la mente *Tótem y Tabú* de Freud:

Me he sentido culpable desde niño, le dije,
porque siempre imaginé que te mataba,
todos los días deseé tu muerte.
Jamás comprendí por que asquerosa razón
mi madre tuvo que morir antes,
antes que tú, antes que tú, antes que tú,
tú, que eras un animal,
una fiera dando órdenes,
una fiera entre las fieras. (...)
Seguías con vida para devorar a tus hijos (...) (*ibidem*: 87).

Zeljko no puede realizar el deseo de matar a su padre. Como nos dice el psicoanálisis, es normal que en este caso la agresión sea transferida a otro objeto: Zejko mata a los bosnijos sólo para llevarle la contraria a su padre. Confirmando las suposiciones de la teoría psicoanalítica, confiesa: “¡Mis necesidades espirituales no son civilizadas!/ Proceden de lo consanguíneo,/ no proceden de la civilización” (*ibidem*: 91). La perspectiva que vuelve a proponer Liddell es mirar los conflictos bélicos desde la perspectiva individual: las razones para la agresión en la vida adulta muchas veces, como sucede en caso de Zeljko, se pueden deducir del maltrato infantil sufrido por el perpetrador en el seno familiar.²¹⁴ Zeljko ha sido víctima toda su vida.

By becoming a perpetrator one perhaps also feels that one escapes being a victim, and perhaps the only way to gain even the least bit of control over one's own life in this milieu was to take up a weapon and assume the role of killer. “By transposing vulnerability to other places and other people we can arguably alter the structure. Through the control of violence we can also empower ourselves by inducing a sense, at least, of security,” wrote Staffan Löfving (2005) Coulter (2009: 145).

Zeljko también ayuda a Baltasar a descubrir que ni él mismo ni su padre, un premio Nobel, son personas buenas y respetables. Le acusa de que buscan la redención a costa de los “miserables de esta tierra” (*Bel*: 98). Sin embargo, el secuestrador perdona a

²¹⁴ “Farrington (1978) discovered that the most important early precursor of aggression and violence was the harsh attitude and discipline of a boy's parents at age 8”. (Farrington 1991 : 6)

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Baltasar la vida a cambio de que este encuentre a su hermano Borislav, un chico sensible que huyó de la guerra al extranjero, y le invite a comer.

9. Verbum Patris

Un ángel anunció la paz para todos
apareciéndose a los pastores como la claridad el sol.
Decid: gracias al Dios.

Liddell sigue con los temas navideños, abriendo la novena parte de la obra con *Verbum Patris Hodie*, un tropo del rito medieval²¹⁵:

*Verbum Patris hodie
Processit de Virgine;
Virtutes angelice
Cum canore jubilo
Benedicamus Domino*²¹⁶.

*Pacem bonis omnibus
Nuntiavit angelus;
Refulsit pastoribus
Velud solis claritas.
Deo dicamus gratias.
Alleluia.*

En este fragmento volvemos a la habitación de hotel, donde Agnes y Baltasar conversan sobre lo ocurrido. Baltasar, herido por la falta de preocupación que ha mostrado su padre al recibir noticias sobre el secuestro de su hijo, cuenta a la compañera su historia familiar. Resulta que el premio Nobel de la Paz, tal como el padre de Zejko, es un egoísta, ludópata y tirano, un hombre muy tóxico que destruyó la vida de sus cinco hijos y sobre todo la de su mujer. Finalmente Baltasar llega a la conclusión de que “Nadie mejor que un criminal para definir a un padre” (*Bel*: 112). A continuación le pide a su amiga que le hable de las madres. Agnes habla de la violencia estructural²¹⁷ que experimentan las representantes de su sexo:

²¹⁵ Información: álbum *A Waverly Consort Christmas* (2003). En España la pieza es más conocida gracias a formar parte de *Codex Las Huelgas*, una recopilación de música medieval fechada en el siglo XIV. Información álbum *Huelgas Ensemble* (1992): *Codex Las Huelgas*, Sony Classic.

²¹⁶ La traducción de la primera estrofa: La palabra de Dios hoy/ procede de la virgen/ con virtud angélica/ con alegre canto./ decid: gracias a Dios (trad. autora).

²¹⁷ El concepto fue introducido por Johan Galtung, quien explica: “The fourth distinction to be made and the most important one is on the subject side: whether or not there is a subject (person) who acts. Again it

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Una mujer no tiene el respeto de la sociedad católica,
porque la nuestra, aunque laica,
es una sociedad católica, [...]
No es necesario creer en Dios
para vivir según “lo católico”
es decir “lo misógino”,
tu madre vive según lo católico y lo misógino, [...]
a las mujeres se las trata siempre
desde un estricto punto de vista moral,
católico y misógino, ¿entiendes?,
te decía que una mujer no obtiene el respeto,
hasta que no se convierte en madre.
Tú madre necesitaba ganarse el respeto y se convirtió en madre.
Cinco veces madre.
Hacer parir cinco veces a una mujer es humillación.
Es violencia y abuso y humillación.
“Lo católico” exige mamíferas, ¿entiendes?
La mujer necesita demostrar su condición,
su condición de mamífera para ser respetada. [...]
La moral católica divide a las mujeres en tres,
Paridoras, vírgenes y ramera (Bel: 112-115).

Agnes, al tomar la decisión (tal como Liddell) de no tener hijos, siente que es despreciada por la sociedad. Sin embargo, lo que le resulta más molesto es que las mismas mujeres no entiendan su propia condición, y que condenen y excluyan a las que no son sumisas y no quieren seguir el camino de madres-mamíferas, “hartas de todo/fábricas de resentimiento” (*ibídem*: 114).

Liddell, dividiendo mujeres en paridoras, vírgenes y ramera, sigue una larga tradición de la crítica feminista. Ya Simone de Beauvoir denunciaba que en nuestra cultura occidental (sin embargo, lo mismo es vigente para otras culturas patriarcales, como la musulmana o la china) el paradigma de la mujer se resume en dos palabras: madre-puta, la vírgen siendo reservada solamente para la madre de Dios, las esposas de Dios (monjas) y las chicas pre- y adolescentes. En 1949 la pensadora escribía:

El destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio. La mayor parte de las mujeres, todavía hoy, están casadas, lo han estado, se disponen a

may be asked: can we talk about violence when nobody is committing direct violence, is acting? This would also be a case of what is referred to above as truncated violence, but again highly meaningful. We shall refer to the type of violence where there is an actor that commits the violence as personal or direct, and to violence where there is no such actor as structural or indirect. In both cases individuals may be killed or mutilated, hit or hurt in both senses of these words, and manipulated by means of stick or carrot strategies. But whereas in the first case these consequences can be traced back to concrete persons as actors, in the second case this is no longer meaningful. There may not be any person who directly harms another person in the structure. The violence is built into the structure and shows up as unequal power and consequently as unequal life chances” (Galtung 1969: 170-171).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

estarlo o sufran por no estarlo. La soltera se define con relación al matrimonio, ya sea una mujer frustrada, sublevada o incluso indiferente con respecto a esa institución. Así, pues, tendremos que proseguir este estudio mediante el análisis del matrimonio.

La libertad de elección de la joven ha sido siempre muy restringida; y el celibato -salvo en los casos excepcionales en que reviste un carácter sagrado- la rebaja a la condición de parásito y de paria; el matrimonio es su único medio de ganarse la vida y la exclusiva justificación social de su existencia. Se le impone a doble título: debe dar hijos a la comunidad; pero son raros los casos en que -como en Esparta y en cierta medida bajo el régimen nazi- el Estado la toma directamente bajo su tutela y sólo le pide que sea madre. Incluso las civilizaciones que ignoran el papel generador del padre, exigen que se halle bajo la protección de un marido; también tiene la función de satisfacer las necesidades sexuales de un hombre y cuidar de su hogar. La carga que le impone la sociedad es considerada como un servicio prestado al esposo, el cual, a su vez, debe a su esposa regalos o una renta vitalicia y se compromete a mantenerla; la comunidad compensa a través de él (...) (Beauvoir, de 2005: pp. 541, 543).

Sin embargo, de Beauvoir dedica toda la segunda parte del primer volumen titulada "Historia" en comprobar que "El matrimonio (...) tiene como correlato inmediato la prostitución" (*ibidem*: 713)²¹⁸. Aunque la pensadora anotara esta constatación hace más de sesenta años, en la opinión de Liddell hasta hoy en día su evaluación de la situación de la mujer no ha perdido relevancia. Incluso si la mujer trabaja fuera del hogar, como es común hoy en día, la última justificación de su existencia es traer al mundo hijos, preferiblemente dentro del matrimonio.

10. Gloria, laus

"Está escrito: golpearán al pastor y las ovejas se dispersarán."

Lamentatio Ieremiae

"¡Cómo ha quedado solitaria la ciudad populosa! ¡Ha quedado como viuda grande entre las naciones, la señora de provincias se ha convertido en tributaria!"

En esta escena Liddell planeaba emplear dos temas musicales. El primero, *Gloria, laus et honor*, compuesto por Teodulfo de Orleáns (año de muerte 821), es un himno cantado

²¹⁸ Andrea Dworkin va incluso más lejos, declarando que "Marriage as an institution developed from rape as a practice. Rape, originally defined as abduction, became marriage by capture. Marriage meant the taking was to extend in time, to be not only use or but lifelong 'possession of, or ownership'" (Dworkin 1981: 19-20).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

típicamente durante la procesión del Domingo de Ramos.²¹⁹ Citemos su primera, quinta y sexta estrofa:

*GLORIA, laus et honor
tibi sit, Rex Christe, Redemptor:
Cui puerile decus prompsit
Hosanna pium.
R. Gloria, laus, etc.*

*Plebs Hebraea tibi cum palmis
obvia venit:
Cum prece, voto, hymnis,
adsumus ecce tibi.
R. Gloria, laus, etc.*

*Hi tibi passuro solvebant
munia laudis:
Nos tibi regnanti pangimus
ecce melos
R. Gloria, laus, etc.*

El himno, basado en el salmo 26 y un fragmento del evangelio según San Mateo (21, 1-16), es seguido por la frase pronunciada por Jesús durante la vigilia de su pasión en el olivar (Mt 26, 31).

A continuación viene la primera lamentación del profeta Jeremías, cantada en la iglesia católica romana el Jueves Santo. Como hay varias versiones musicales de esta lamentación, es difícil dar por seguro cuál de ellas inspiró a Liddell. Entre los compositores que emplearon este fragmento bíblico en su trabajo se encuentran Gregorio Allegri (1582- 1652)²²⁰ o Tomás Luis de Victoria (1548-1611).²²¹ El texto en latín de esta *Incipit lamentatio Hieremiae Prophetiae* reza:

Aleph.

*Quomodo sedet sola civitas plena populo
facta est quasi vidua
domina gentium:
princeps provinciarum*

²¹⁹ Texto en latín, traducción e información Martín (2011): *Treasury of Latin Prayers*, “Gloria, laus et honor” [@]: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/GloriaLaus.html> ; Quiñones de, *Officium Hebdomadae Sanctae Juxta* (1797: 13).

²²⁰ Ej. The Cardinal’s Musick (2011): álbum *Allegri: Miserere & the music of Rome*.

²²¹ “Aleph: ¡Qué solitaria está la ciudad antes populosa! Se ha quedado como una viuda/ la grande entre las naciones,/ la princesa de las provincias/ se ha hecho tributaria./ Beth: Pasa la noche entera llorando,/ las lágrimas le corren por las mejillas./ Jerusalén, Jerusalén,/ vuélvete hacia el Señor tu Dios.” Información y texto (en latín y español): Universidad Autónoma de Madrid, “Tomás Luis de Victoria” [@]: <http://www.uma.es/victoria/textos.html#lamentaciones>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

facta est sub tributo.

Beth.

*Plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius
in maxillis eius.*

*Ierusalem, Ierusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.
(Lm. 1, 1-2)*

En esta parte se nos presentan fragmentos de entrevistas que registró Baltasar.²²² Consisten en reflexiones, la mayoría sórdidas, que pronuncian lxs serbixs, vencidxs y desilusionadxs en el país–“viuda” cuando “el pastor”–Milosevic ya no está. Una persona se queja de la fuerte presencia de mafias y corrupción en la Serbia de posguerra:

No entregaron a Milosevic porque estuvieran contra él. Le entregaron para controlar ellos las mafias, para beneficiar a sus empresas. Echaron a unos ladrones para poder robar ellos (*Bel: 122*).

Obviamente, las altas tasas de prostitución y tráfico humano de los que hablamos anteriormente están conectadas con el mundo del crimen organizado y la falta de voluntad política para intervenir de una forma decisiva.

Hacia el final de esta sección Liddell conecta esta obra con *Blancanieves*, introduciendo el siguiente comentario: “¿Cuándo van a intervenir en Chechenia? Está pasando lo mismo que en Kosovo, lo mismo que en Kosovo” (*ibídem: 122*).

11. Vexilla Regis

Al ser herido por el hierro cruel
de una lanza
manó sangre y agua
para lavar vuestras culpas.

Yo te saludo, o cruz,
esperanza única,
en este tiempo de pasión
aumenta en los justos la gracia,

²²² Desgraciadamente, no he podido establecer si son fruto de la imaginación de la artista o se basan, al menos en una parte, en fuentes reales.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

borra las culpas de los pecadores.

El tema que abre esta parte de la obra es otro himno escrito por Venancio Fortunato y empleado en la liturgia romana desde las vísperas del Domingo de la Pasión hasta el Jueves Santo²²³. Aquí presentamos la estrofa 1, así como la 2 y la 6, las cuales insertó Liddell en el texto de su obra:

*Vexilla Regis prodeunt:
fulget crucis mysterium
qua vida mortem pértulit,
et morte vitam prótulit.*

*Quae vulnerata lanceae
mucrone diro,
criminum ut nos lavaret sordibus,
manavit unda et sanguine.*

*O crux, ave, spes unica.
Hoc passionis tempore piis adauge gratiam,
reisque dele crimina.*

En este fragmento recurre al motivo de la mujer-redentora. Baltasar habla con su madre y le informa de la muerte de Agnes.

Agnes es lo más importante.
Te lo voy a contra otra vez.
Por si todavía no lo has comprendido.
Ella sabía que la iban a matar,
me lo dijo.
Agnes me dijo, si me acuesto con este tipo me matará.
Y la mató, como ella dijo,
Con sus propias manos.
La estranguló (*Bel*: 124).

La muerte de Agnes-cordero en el contexto de la obra no es un acto de violencia individual. Es indispensable contemplarla dentro del marco de la estructura social dominada por los hombres (en la obra no se menciona a ninguna una mujer que emane autoridad o posea poder), la estructura que empuja a las mujeres hacia la posición de las víctimas: la guerra la empezaron los hombres, Agnes perdió su salud mental debido a la guerra llevada por los hombres y finalmente se vuelve mártir de la violencia sexual perpetrada por un hombre.

²²³ Información: Martin (2011): *Treasury of Latin Prayers*, “Vexilla Regis”: <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/Vexilla.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

No parece una mera coincidencia que su epónima, la mártir Santa Inés, también cayó víctima de una agresión sexual. La causa más importante de su muerte no era la fe cristiana, sino su negativa a casarse con uno de sus admiradores. Un noble joven romano, herido en su orgullo, buscó venganza dilatando a la niña (tal como Blancanieves de Liddell que tenía por aquel entonces 12 años) y haciéndola pasar por varios tormentos, incluida la estancia en un prostíbulo. Siendo la voluntad de la chica inquebrantable, sus humillados pretendientes lograron conseguir que se la condenara a muerte. Finalmente se le quitó la vida clavándole un cuchillo en la garganta (Konferencja Episkopatu Polski i Wydawnictwo Pallotinum 2012)²²⁴.

La madre de Baltasar, la cual durante toda la escena llora sin parar (Liddell *Bel*: 124), es otra mujer destrozada por, indirectamente, la sociedad patriarcal, y directamente por su marido. Su hijo le recomienda que el día del cumpleaños de su padre se mate dejándole a su marido una carta en que le echaría la culpa por su suicidio.

12. Christus factus est

Señor, ten misericordia,
Señor, ten piedad,
Señor, ten misericordia,
Señor, ten piedad,
Se hizo obediente por nosotros hasta la muerte
y muerte de cruz (*Bel*: 127).

Liddell empieza esta parte con un gradual, *Christus factus est*, recurrente en la liturgia romana durante la Semana Santa. Esta versión particular del *Christus factus*, intercalada con *Kyrie Eleison*, es usada en el rito dominicano (Quiñones, de 1797:57), especialmente durante el oficio de *Tenebrae*²²⁵, que se celebra los tres últimos días de la Semana Santa. Liddell probablemente se inspiró en un álbum²²⁶ del grupo Alfonso X el Sabio, el mismo coro que apareció al analizar el primer tema musical de *Belgrado*.

*Christus factus est pro nobis
obediens usque ad mortem.
Mortem autem crucis.
Propter quod et Deus exaltavit illum,
et dedit illi nomen,*

²²⁴ [@]: <http://www.brewiarz.pl/czytelnia/swieci/01-21.php3>

²²⁵ Consiste en una secuencia de oraciones, salmos, etc. que se recitan en la iglesia iluminada solamente con quince velas que son apagadas gradualmente.

²²⁶ Alfonso X el Sabio (1992): *Música litúrgica en la España de Colón. Cancionero de Segovia*. Decca.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

quod est super omne nomen.

Kyrie eleyson, Christe eleyson, Kyrie eleyson.

[...]
*Qui propheticè promisisti ero mors tua,
o mors.*

*Domine miserere, Christus Dominus
factus est obediens usque ad mortem.*

*Kyrie eleyson, Domine miserere
Christe eleyson, Christus Dominus.
Kyrie eleyson.*

*Factus est obediens usque ad mortem,
mortem autem crucis.*

El melancólico canto gregoriano marca el prelude para un monólogo del “médico decepcionado” (*Bel*: 128). El hombre confiesa que después de la guerra le resultó imposible seguir siendo médico: la gente le resultaba insoportable. Adaptando en cierto sentido la perspectiva deleuziana²²⁷ llega a la conclusión que, al fin y al cabo, no es él quién está asqueado de la vida, sino que “Es la vida que siente asco por ti,/ es la vida la que está asqueada del cargamento humano que debe soportar (...)” (*Bel*: 129). El médico constata que la gente de su alrededor hace ejercicios de maldad necesarios para fortalecerse y aguantar hasta que la vida se acabe. Están llenos de agresión porque, como fue en el caso de Zejko, en algún momento anterior de sus vidas habían sido humillados, mortificados. El hombre, que trabaja ahora en una fábrica, percibe el domingo como “el día en que todos preparamos nuestro combate” (*ibidem*: 132), o sea, el daño que podemos infligir a otros para sentirnos más poderosos.

13. Exsultemus

Exultemos y alegrémonos hoy; resucitó el rey de la gloria eterna,
es nuestra resurrección.

Es tiempo de exaltar y alegrarse; es nuestra pascua en la que ha sido inmolado el
cordero en que expió nuestras miserias. Démosle gracias.

²²⁷ Deleuze percibe la vida como una potencia más allá del organismo, el cual es para ella sólo un vehículo: “It is a whole nonorganic life, for the organism is not life, it is what imprisons life” (Deleuze 2003: 45).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Y llega el domingo. Liddell inicia la última parte de su obra con un *cantus responsorialis* gregoriano, destinado en la liturgia romana al Domingo Santo, el día de la resurrección²²⁸. La letra original reza:

EXSULTEMUS ET LAETEMUR

*Exsultemus et laetemur hodie,
Dies ista, dies est laetitiae.
R/ Alleluia, resurrexit Dominus.*

*Esxultandi et laetandi tempus est,
Pascha nostrum immolatus agnus est.
R/ Alleluia etc.*

(...)

*Ab inferis redit captivitas,
Omnes Deo referamus gratias.
R/ Alleluia etc.*²²⁹

Los finales felices no son precisamente la especialidad de Liddell; sin embargo, la conclusión de esta obra parece constituir una excepción. En la última escena de la función observamos a Baltasar quien encuentra a Borislav, el hermano de Zejlko, y le invita a comer. Los dos hombres (los cuales, como veremos adelante, no son típicos representantes del sexo masculino) están muy conmovidos, lloran. Sin embargo, por muy amargas que sean sus lágrimas, quieren seguir adelante, quieren resucitar. No es por casualidad que Baltasar invite al hermano de Zejlko a comer: querer comer es una señal de salud, la expresión de las ganas de mantenerse con vida, de la voluntad de seguir adelante a pesar de todas las heridas.

Así *Belgrado* se convierte en la única obra moderadamente “vitalista” de Liddell. Aunque tímidamente, la vida triunfa, y este triunfo parece inevitable. Según la lógica del eterno retorno, habrá otras Agnes, otros Milosevic y otros Zeljkos, otrxs carnicerxs y corderxs; pero a la Vida esto, le tiene sin cuidado. Lidell, conradiciéndose en cierta manera a sí misma²³⁰, parece rendirse en esta obra ante el vitalismo inorgánico²³¹

²²⁸ Información: Aurora Surgit coro (1995): album *Paschale Mysterium: Gregorian Chant for Easter*, Naxos.

²²⁹ Cortesía del director Luis Lozano Virumbrales. Fuente original moderna del texto: *Variae preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae. Editio quinta. Imprimé en France. Solesmis e tipographeo Sancti Patri, 1901.*

²³⁰ Su decisión de no tener hijos es un intento de frenar la maquinaria del deseo; un intento que parece condenado al fracaso.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

deleuzniano: la magnitud del deseo de la vida por ser vivida es infrenable, y la muerte (la desgracia, la enfermedad) es simplemente una consecuencia lógica de la vida, su parte integral e indispensable. “Pues el deseo *también* desea esto, es decir, la muerte, ya que el cuerpo lleno de la muerte es su motor inmóvil, del mismo modo como desea la vida, ya que los órganos de la vida son la *working machine*” (Deleuze y Guattari 1985: 17).

Aceptando la dinámica de este mundo, Liddell proporciona al/a espectador/a la calma final, uno de los elementos indispensables de la tragedia aristotélica. Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, proporciona la siguiente definición de este concepto:

Según las concepciones de la dramaturgia clásica, el drama sólo puede acabar cuando los conflictos llegan a su desenlace y el espectador deja de hacerse preguntas sobre la continuación de la acción. Esta sensación de calma es producida por la estructura narrativa que indica claramente que el héroe ha llegado al término de su recorrido; se ve completada por la sensación de que todo vuelve a estar en el mismo orden –cómico o trágico- que regía el mundo antes de comenzar la obra. La calma queda así ligada o bien al «alivio cómico» [...], o bien a la justicia transcendente del universo trágico; «dada la naturaleza racional de su poder, la justicia eterna nos procura una calma, incluso cuando nos obliga a asistir a la derrota de los individuos comprometidos en la lucha» (Hegel, 1832) (Pavis 1998: 62).

Mientras que escribiendo *Blancanieves* Liddell parecía estar aún afiliada al grupo de personas que “[d]urante mucho tiempo [...] creyeron que si el horror podía hacerse lo bastante vívido, la mayoría de la gente entendería que la guerra es una atrocidad, una insensatez” (Sontag 2003: 22-23), en *Belgrado. Canta la lengua el misterio del cuerpo glorioso* la derrota es el destino de todos. Fracasa la acción y fracasa la literatura, dado que la misma autora se ve obligada a escribir un final que deniega la relevancia tanto de su camino personal como de su trabajo. Sin embargo, el fracaso continuo también es una prueba de la imparable, arrasadora fuerza de la vida. Incluso más: según Deleuze es una condición *sine qua non*, dado que “[l]as máquinas deseantes no funcionan más que estropeadas, estropeándose sin cesar” (Deleuze y Guattari 1985: 17). En *Belgrado* se vislumbra la tendencia, cada vez más pronunciada en las funciones posteriores de Liddell, de aceptar las cosas como son, de dejar de luchar contra (lo que parecen) molinos y asumir más o menos estoicamente la existencia del sufrimiento, fracaso, abandono. La artista parece cada vez más consciente de que, independientemente del

²³¹ “Todo cuanto he escrito – al menos así lo espero – ha sido vitalista” (Deleuze 1995: 228).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

esfuerzo de individuos como ella, “todo vuelve a estar en el mismo orden”. Esta es la razón por la cual en 2011 declarará desde la escena de las Naves del Matadero:

He aprendido a respetar solamente el dinero.
Las personas no me parecen respetables.
Estas cosas se aprenden llorando (*Mal*: 11).

III.3. Conclusiones

III.3.1 Whose war is it anyway?²³²

Las dos obras que acabamos de analizar atribuyen la responsabilidad por las guerras y el horripilante sufrimiento que causan las guerras a la cultura patriarcal y sus partidarixs (entre lxs cuales se encuentran representantes de lxs dos sexos). No solamente las mujeres son víctimas de esta cultura: también lo son Zeljko, Baltasar, Borislav, Dragan, los soldados; lo es la ex-Yugoslavia y otras tierras gobernadas por hombres ambiciosos, crueles y soberbios.

Como nos demuestran los monólogos de Blancanieves y Agnes, Liddell es consciente de la precaria posición de la mujer en la sociedad²³³; durante la guerra, cuando se vienen abajo las pocas estructuras que la protegen y aúpan, está expuesta a todo tipo de violencia, tanto no sexual como sexual (mientras los hombres suelen ser expuestos solamente al abuso no sexual). Como resumió en 2008 Maj. Gen. Patrick Cammaert, “It is more dangerous to be a woman than a soldier in modern conflicts” (UN Women)²³⁴.

“En *Vigilar y castigar*, Foucault señala explícitamente que muchos de los conflictos que estallan en tiempos de guerra están vivos y activos, aunque pasan desapercibidos, en tiempos de paz” (Concha, de la 2010: 148)²³⁵. Igualmente la

²³² El título de esta sección alude a un ensayo de Andrea Dworkin, titulado “Israel. Whose Country Is It Anyway?” (Dworkin 1997: 217-139). En este texto la autora examina la deplorable situación de la mujer en Israel en el año 1988. Uno de sus horripilantes descubrimientos es la existencia dilatada de “Holocaust pornography”, producida por hombres judíos. “the themes are fire, gas, trains, emaciation, death”. Otro tema son los abusos y violaciones que perpetran los soldados israelíes contra las mujeres palestinas.

²³³ La obra *Yo no soy bonita*, que vamos a analizar a continuación, está dedicada exclusivamente a este tema.

²³⁴ [@]:http://www.unifem.org/gender_issues/women_war_peace/facts_figures.php

²³⁵ Foucault analiza los mecanismos que son comunes para los tiempos de paz y guerra: “Es posible que la guerra como estrategia sea la continuación de la política. Pero no hay que olvidar que la “política” ha sido concebida como la continuación, si no exacta y directamente de la guerra, al menos del modelo militar como medio fundamental para prevenir la alteración civil. La política, como técnica de la paz y del orden internos, ha tratado de utilizar el dispositivo del ejército perfecto, de la masa disciplinada, de la tropa dócil y útil, del regimiento en el campo y en los campos, en la maniobra y en el ejercicio. En los grandes Estados del siglo XVIII, el ejército garantiza la paz civil sin duda porque es una fuerza real, un acero siempre amenazador; pero también porque es una técnica y un saber que pueden proyectar su esquema sobre el cuerpo social. Si hay una serie política-guerra que pasa por la estrategia, hay una serie ejército-política que pasa por la táctica. Es la estrategia la que permite comprender la guerra como una manera de conducir la política entre los Estados; es la táctica la que permite comprender el ejército como un principio para mantener la ausencia de guerra en la sociedad civil. La época clásica vio nacer la gran estrategia política y militar según la cual las naciones afrontan sus fuerzas económicas y demográficas; pero vio nacer también la minuciosa táctica militar y política por la cual se ejerce en los Estados control de los cuerpos y de las fuerzas individuales. “Lo” militar —la institución militar, el personaje del militar,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

violencia de género, que pasa más o menos desapercibida en las circunstancias de paz, se agudiza y masifica en tiempos de guerra.²³⁶ El matrato que sufre la madre de Baltasar está conectado, por hilos imperceptibles para la mayoría de la sociedad, con las violaciones que sufre Blancanieves y con la muerte de Agnes. Andrea Dworkin plantea el problema de la violencia masculina del siguiente modo:

The boy seeks to emulate the father because it is safer to be like the father than like a mother. He dissociates himself from the powerlessness he did experience, the powerlessness to which females as a class are consigned. The boy becomes a man by taking on the behaviours of men – to the best of his ability. [...] Men develop a strong loyalty to violence. Men must come to terms with violence because it is the prime component of male identity. Institutionalized in sports, the military, acculturated sexuality, the history and mythology of heroism, it is taught to boys until they become its advocates – men, not women. Men become advocates of that which they most fear. In advocacy they experience mastery of fear. In mastery of fear they experience freedom (Dworkin 1981: 50-51)²³⁷.

Los que no quieren seguir el patrón de la violencia masculina quedan por fuerza excluidos: Borislav de su propio país, Baltasar de su familia, las dos estructuras organizadas según los valores patriarcales. Dos hombres sensibles (en la escena final lloran, algo que “los hombres de verdad” consideran vergonzoso), fracasados en su masculinidad, se encuentran para celebrar el tímido “triumfo dentro de la derrota” de los débiles²³⁸.

Si la violencia es una (¿de las?) característica(s) primaria(s) de la identidad masculina, la guerra será su exteriorización más radical. Volvamos a citar a Dworkin:

But male aggression is rapacious. It spills over, not accidentally, but purposefully. There is war. Older men create wars. Older men kill boys by generating and financing wars. Boys fight wars. Boys die in wars. Older men hate boys because boys still have the smell of women on them. War purifies, washed off the female stink. The blood of death, so hallowed, so celebrated, overcomes the blood of life, so abhorred, so defamed. The ones who survive the bloodbath will never risk the empathy with women the experienced as children for fear of being found out and punished for good: killed this

la ciencia del militar, tan diferentes de lo que caracterizaba en otro tiempo al "guerrero"— se especifica, durante este periodo, en el punto de unión entre la guerra y el estruendo de batalla de una parte, el orden y el silencio obediente de la paz, de otro” (Foucault 2003:156).

²³⁶ Con respecto a la guerra en Sierra Leona, Nordstrom alega: “Looking at the actual lives of girls, it becomes difficult to draw easy lines between wartime and peacetime. What people tolerate in peace shapes what they will tolerate in war” (Nordstrom 2004: 1).

²³⁷ El razonamiento de Dworkin parece corroborado por la dinámica de sado-masochismo descrita por Freud.

²³⁸ El triunfo de los débiles es otro sueño de Liddell que parece, por lo menos por ahora, imposible de realizar. En *La casa de la fuerza*, que analizaremos más adelante, Liddell expresará su deseo por el mundo lleno de seres humanos débiles, que no tendrán tanta capacidad para dañar como los fuertes.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

time by the male gangs, found in all spheres of life, that enforce the male code. The child is dead. The boy has become a man (*ibídem*: 51).

Dworkin no queda aislada en atribuir la responsabilidad por la guerra a los hombres. Ya Virginia Woolf, en su brillante texto “Tres Guineas” demostraba que la guerra desde el punto de vista femenino carece de cualquier sentido. Dirigiéndose a los hombres, alegó:

Evidentemente, para ustedes en la lucha hay cierta gloria, cierta necesidad, cierta satisfacción, que nosotras jamás hemos sentido ni gozado. [...] [V]emos que hay tres razones que inducen a las personas de su sexo a luchar: la guerra es una profesión; es fuente de felicidad y diversión; y también es cauce de viriles cualidades, sin las cuales los hombres quedarían menoscabados. [...] También es evidente [...] que por muchos disidentes que haya, la gran mayoría de los miembros de su sexo está, actualmente, a favor de la guerra (Woolf 1983: 15-16).

Woolf escribió esas palabras en 1938. Aunque en la Europa occidental después de la Segunda Guerra se han promovido las actitudes pacifistas y el respaldo a las acciones militares generalmente disminuyó, los hombres siguen siendo más inclinados hacia este tipo de solución: todas las estadísticas muestran el apoyo más alto para cualquier acción militar por parte de los hombres que por parte de las mujeres. Como ejemplo miremos estos datos, recogidos en 2003 y 2010 respectivamente, y referentes a la invasión de Iraq y Afganistán:

Table 1 compares attitudes towards the wars in Afghanistan and Iraq using data from the Pew Global Attitudes Project, based on cross-national surveys conducted in 2003 (Iraq) and 2010 (Afghanistan). For Iraq, Table 1 shows responses to a question that asked respondents whether they favoured or opposed military action to end Saddam Hussein’s rule in Iraq. The question on Afghanistan asks whether troops should stay until the situation has stabilised, or should be withdrawn as soon as possible. Note that the first question includes respondents from Italy while the second question includes respondents from the US (Clements 2012)²³⁹

²³⁹ [@]: <http://www.e-ir.info/2012/01/19/men-and-womens-support-for-war-accounting-for-the-gender-gap-in-public-opinion/>

Table 1 Cross-national public opinion: Iraq and Afghanistan						
	Britain % Favour	France % Favour	Germany % Favour	Italy % Favour	Poland % Favour	Spain % Favour
<i>Iraq</i>						
Men	53	22	32	21	30	19
Women	34	20	25	14	15	8
<i>Difference</i>	+19	+2	+7	+7	+15	+11
<hr/>						
	Britain % Keep troops	France % Keep troops	Germany % Keep troops	Poland % Keep troops	Spain % Keep troops	US % Keep troops
<i>Afghanistan</i>						
Men	57	53	44	51	51	57
Women	47	43	37	46	43	47
<i>Difference</i>	+10	+10	+7	+5	+8	+10

La fuerza existe para usarla, para imponerse y dominar al otro con más facilidad. Como dice Freud, agarrarse a la creencia de que los humanos suelen usar la fuerza solamente para la autodefensa y supervivencia es seguir creyendo en cuentos de hadas (Freud 1930: 80-102). Sin embargo, ¿hablará Freud de todos nosotros? Para ser agresivo es necesario estar en la posición de hacerlo, o sea, ser fuerte. Y la fuerza no es atributo de todos; los hombres suelen estar dotados de ella por naturaleza, mientras que las mujeres y los niños suelen carecer de ella por naturaleza. Por lo mismo es razonable que las mujeres tiendan a evitar la agresión, ya que es muy fácil que se encuentren con un/a adversario que les supere; es muy probable que de ahí proceda el etos de su comportamiento (y no al revés).

It is generally assumed that men have more power and status than women and that this advantage leads them to use violence against women. [...] [However], in incidents not involving weapons, the person who was bigger and stronger was much more likely to hit the weaker person than the reverse. [...] [T]here is evidence that homicide offenders tend to be heavier and taller than the general population (Hooton, 1939). The study showing that individuals usually hit smaller adversaries also examined the role of gender (Felson, 1996a). In the self-reported incidents of unarmed violence, men were stronger than their female antagonists in 81% of the incidents; they were larger in 74% of the incidents. The results showed men were more likely to hit women than women were to hit men. However, the gender difference disappeared when differences in physical power were controlled. Size and strength completely mediated the gender effects. These results suggest that the gender difference was due almost entirely to the

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

difference in physical power. A major reason why men hit women more than the reverse in that men are bigger and stronger (Felson 2002: 51-57).²⁴⁰

A la luz de estos datos el sueño de Liddell sobre el triunfo de los débiles, que expresará en *La casa de la fuerza*, tiene sentido (aunque, obviamente, es una fantasía utópica e nihilista). Lxs que no tienen fuerza no van a cultivarla, propagarla y promoverla, tanto a escala individual como grupal. Por supuesto, no es posible cambiar la constitución biológica de la gente; lo que, sin embargo, es posible, es que dejemos de celebrar y promover la agresión. Esta tarea descansa principalmente en manos de los hombres, porque son ellos quienes poseen por lo general la fuerza física y social (son dirigentes de la mayoría de los países), y que, dentro de la cultura patriarcal, sacan ventaja (aunque discutible) de construir sus identidades en función de ella. Sin embargo, las mujeres también tienen que reconocer su complicidad en mantener la cultura de la agresión. Esta co-responsabilidad femenina, si bien subrayada en *El Tríptico de la Aflicción*, en las obras posteriores de Liddell desaparece casi por completo.

III.3.2 ¿Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan?²⁴¹

Una pregunta que, según mi experiencia, surge frecuentemente a raíz de las discusiones sobre el arte de Liddell, es: ¿Realmente sirve de algo mostrar estas atrocidades? Sin embargo, podríamos preguntar: ¿Ha servido de algo escribir sobre el Holocausto? ¿Ha servido de algo hacer fotos en Hiroshima y Nagasaki?

Liddell entiende perfectamente el rol del discurso escrito (lo mismo se podría aplicar a la fotografía) en la construcción de la memoria y el pensamiento. Lo expone en un monólogo proveniente de *El año de Ricardo*:

¿Os acordáis de los tibetanos, de los kurdos, de los libaneses, de los peruanos, de los armenios, de los camboyanos?
¿Os acordáis de todos esos muertos?
¡De todas esas matanzas!

²⁴⁰ Ni Felson ni yo pretendemos negar la importancia de la educación en moldear las conductas y la autopercepción. “Superior physical power or skill is not relevant if men are unwilling to use violence” (énfasis mío, Felson 2002: 58). Sin embargo, las discusiones sobre la violencia de género tienden a obviar por completo un elemento tan importante como son las diferencias físicas, reconocidas y tomadas en cuenta cuando lxs dos adversarios son del mismo sexo. Liddell es consciente del rol de la fuerza física en las relaciones entre los sexos, lo que veremos con más claridad analizando *La casa de la fuerza*.

²⁴¹ Es una afirmación de Susan Sontag, que convierto en una pregunta (Sontag 2003: 8).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

¡No!
Sólo os acordáis de los judíos.
¿Y sabéis por qué?
Sólo os acordáis de los judíos porque los muy cretinos se pusieron a escribir.
Sobrevivieron y se pusieron a escribir.
Escribieron cientos de jodidos libros.
¿Quién iba a sospechar que después de todo aquello se iban a poner a escribir?
Antes de pegarse un tiro se pusieron a escribir.
Antes de colgarse de un árbol se pusieron a escribir.
Antes de envenenarse se pusieron a escribir.
¡Ya sé que nadie los lee,
ya sé que entre el trabajo, la calumnia y la reproducción nadie tiene tiempo para leer!
Pero de alguna manera,
de alguna manera esos judíos hicieron algo con la memoria...
Una transmisión...
Una contaminación...
Como si el lenguaje hubiera ido más allá, más allá...
más allá de lo escrito.
Como si lo escrito sudara, sudara en el aire ...
O si no,
cómo os explicáis que las bibliotecas estén llenas de miles de libros que nadie lee.
Debe haber algo, algo.... (*El año*: 84-85).

Sin embargo, el teatro es sobre todo la imagen, y las que muestra Liddell son desconcertantes y crueles. Pero sobre todo diferentes. Diferentes por la inmediata presencia física de lxs intérpretes²⁴², y por su artesanía y su capacidad figurativa; en esto consiste su singular valor. Para conmover a la gente hacia la compasión, y hacer que ésta se traduzca en una serie de comportamientos y actitudes, deseados por la artista, hay que “transformar las noticias en horror”, luchar con todos los medios posibles contra la indiferencia producida por la superabundancia de fotografías y reportajes que documentan las guerras, a veces percibidas como muy lejanas a pesar de que en el mundo globalizado, las economías y las culturas están cada vez más interconectadas.

Por otro lado, ¿qué lograríamos si, cosa imposible, las imágenes de las atrocidades cometidas por lxs seres humanxs no se mostraran? No querer saber y no querer actuar es ser cómplice pasivo. El conocimiento nos ayuda a tomar decisiones

²⁴² La televisión y la fotografía nos permiten permanecer distanciados. Podemos optar por no involucrarnos emocionalmente con algo que pasa a miles y miles de kilómetros, y sobre lo cual, sentimos, no tenemos ninguna influencia. Este tipo de “estoicismo” es más difícil de lograr en el teatro. Presenciando en vivo las acciones de los cuerpos vivos, tendemos a posicionarnos, aunque sea experimentando irritación, aburrimiento, indignación o vergüenza.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

adecuadas e influir en el mundo que nos rodea, si no de forma directa, indirectamente, por ejemplo votando. Como alega Sontag:

Con todo, parece un bien en sí mismo reconocer, haber ampliado nuestra noción de cuánto sufrimiento a causa de la perversidad humana hay en un mundo compartido con los demás. La persona que está perennemente sorprendida por la existencia de la depravación, que se muestra desilusionada (incluso incrédula) cuando se le presentan pruebas de lo que unos seres humanos son capaces de infligir a otros –en el sentido de crueldades horripilantes y directas-, no ha alcanzado la madurez moral y psicológica.

A partir de determinada edad nadie tiene derecho a semejante ingenuidad y superficialidad, a este grado de ignorancia y amnesia (Sontag 2003: 132).

Desgraciadamente, dada la impunidad de los perpetradores de violencia en la mayoría de los conflictos armados (“Mi padre se pregunta cuándo/ cuándo los americanos van a ser conducidos hasta la Haya/ acusados de crímenes contra la Humanidad” [*Bel*: 23]), el abandono en que se deja a las víctimas de la agresión, la ignorancia y la amnesia, sobre todo en cuanto a la situación de mujeres y niñxs durante y después del conflicto, abunda. El gran mérito de la obra de Liddell consiste en no sólo mostrar, sino también explicar, analizar “la imagen” de forma más profunda. La gente observa las fotografías horripilantes frecuentemente sin entender el contexto; en las noticias los comentarios de las grabaciones suelen ser muy breves, proporcionando al/la espectador/a la información de forma superficial. Liddell rehúye esta simplicidad, cavando profundo en la psique humana, y mostrando, “artísticamente procesadas”, las emociones y conductas que fácilmente nos podemos imaginar entre las personas involucradas en conflictos armados. Sin duda, su formación de psicóloga le ayuda a desarrollar cuadros psicológicos jugosos y a la vez probables. Con todo, Liddell siempre aspira a “describir el mundo tal cual es” (Navarro 2013)²⁴³. *Belgrado*, como ella mismo dijo, es una obra que había de servir para entender aquella guerra. El mismo objetivo se podría aplicar a *Blancanieves*: es un “reportaje” muy realista sobre las niñas-soldado que, aparte de un potente texto, influye en el consciente y subconsciente del/la espectadora con imágenes que parecen sacadas de las peores pesadillas. Aunque el teatro de Liddell se haya alejado bastante de los preceptos aristotélicos, sigue desempañando las funciones de *movere, docere, delectare*. A través del placer que supone el contacto con la belleza y artificiosidad de la forma, la artista se esfuerza en darnos el máximo entendimiento de la psique humana. A su vez, para que saquemos provecho de este entendimiento, es

²⁴³ [@]: <http://www.mujerhoy.com/Hoy/mujeres-hoy/Angelica-Liddell-Quiero-contar-711916012013.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

necesaria la empatía que nos inspiran los personajes. Ojalá el entender (al contrario de sólo contemplar) el sufrimiento del/la otrx, la tarea, como destaca Scarry, tan difícil para la mayoría (y yo añadiría, para los hombres sobre todo²⁴⁴), nos sirva para construir un mundo cada vez más pacífico.

²⁴⁴ Las investigaciones demuestran que los hombres generalmente tienen más problemas en reconocer emociones de otrxs que las mujeres (Hampson, Van Anders y Mullin 2006; Rahman y Anchassi 2012).

CAPÍTULO IV

Ser mujer en la cultura de hombres. Confesiones

IV.1 *Yo no soy bonita*

IV.1.1 El método de análisis

Liddell estrenó el monodrama *Yo no soy bonita* en 2005, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro del ciclo “Cárcel de Amor”. Desde entonces, como me explicó Gumersindo Puche en correspondencia privada (email del día 04/11/2012), la función ha ido transformándose y expandiéndose. La compañía me proporcionó una grabación de esta función, registrada en enero de 2009 en el centro cultural La Parrala de Burgos, cuyo texto difiere de forma significativa de la versión publicada, junto con otros escritos de Liddell recogidos bajo el título *La desobediencia, hágase en mi vientre*, por Aflera Producciones en 2008. La disconformidad del texto impreso con el monólogo que se podía escuchar en la fase final del proceso creativo es una de las razones por las que, en el caso de este espectáculo, he optado por un método de análisis diferente a los demás: voy a estudiar directamente la función “en vivo” (apoyándome en la grabación), sin mantener la división entre los niveles de escritura y de representación. Otro argumento a favor de este método se basa en que el espectáculo, al ser una serie de confesiones autobiográficas y de reflexiones, carente de un marco ficticio, es difícil de resumir. La tercera razón que me ha llevado a tomar la decisión de prescindir del mencionado desdoblamiento se debe a que en el caso de *Yo no soy bonita*, las acciones ejecutadas en la escena guardan una relación más directa con el texto que en las obras anteriores. Debido a todos estos factores voy a observar los dos niveles del espectáculo de forma paralela, reconstruyendo el texto en función de la grabación.

IV.1.2 El título

Como en el caso de otras obras de la artista, el título encierra una referencia cultural externa. En este caso se trata de una canción infantil, *Al pasar la barca*, procedente del sur de España (Murcia), que cantan (principalmente) las niñas saltando a la comba.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Existen varias versiones de la rima. Abajo presento tres variantes recogidas en dos colecciones de poesía folklórica:

Al pasar la barca
me dijo el barquero
las niñas bonitas
no pagan dinero

Al volver la barca
me volvió a decir
las niñas bonitas
no pagan aquí

Yo no soy bonita
ni lo quiero ser
las niñas bonitas
se echan a perder

Como soy tan fea
yo la pagaré
¡Arriba la barca
de Santa Isabel! (Álvarez 2009: 12-13).

Al pasar la barca
me dijo el barquero:
las niñas bonitas
no pagan dinero.
Yo no soy bonita
ni lo quiero ser
pero mi dinero
no lo verá usted.
(Concepción Gómez, 44 años, Murcia).

Al pasar la barca
me dijo el barquero:
las niñas bonitas
no pagan dinero.
Yo no soy bonita
ni lo quiero ser
Al pasar la barca me volvió a decir
esta morenita me gusta a mí.
(Consuelo García, 7 años, Murcia en: Guerrero y López 1996: 128).

Es fácil notar que el mensaje que inculca en los inconscientes cerebros de las niñas esta canción consiste en que la sociedad (no olvidemos que hasta muy poco dirigida casi exclusivamente por los hombres) valora la buena apariencia de una mujer por encima de todas otras posibles cualidades. Las mujeres guapas pueden contar con/

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

merecen los privilegios y la ayuda de la clase dominante, o sea, los varones; las que carecen de similares encantos tienen que apañárselas solas.

Angélica Liddell, que en el momento del estreno tenía 39 años y sentía en su propia piel tanto el paso de tiempo, como el creciente menosprecio por su físico por parte de los hombres, decidió protestar en voz alta contra la insufrible equiparación del valor de todo ser humano de sexo femenino con el valor de su aspecto.

En una entrevista otorgada en 2011 describe su motivación del modo siguiente:

A mí me da mucho asco el puto paternalismo; que estés dirigiendo una obra con 44 años y te digan “Cariño, como quieres que pongamos esto” Y esto todavía lo tengo que escuchar y yo no quiero ni que me llamen cariño ni que me apacigüen. [...] En la creación artística las mujeres trabajan mucho con el sexo porque te sientes cosificada, porque lo normal es sentir miedo cuando caminas por la noche sólo por nacer con una vagina. *Yo no soy bonita* parte de la indignación, del asco. Ha llegado un momento que yo utilicé mi cuerpo para escupírselo a la gente después de tanto ser mujer (Pacheco 2011)²⁴⁵.

Pasemos, entonces, al análisis de “los escupitajos”.

IV.1.3 La función

El espectáculo, del que disponemos un DVD, no se realiza en un teatro, sino en un centro cultural equipado como un gimnasio. No hay telón, por lo cual, antes de que entre la artista, el público puede hacer un repaso de la escasa decoración. En el centro de la escena hay una silla vieja al lado de la cual vemos un par de botellas de cerveza, una cajonera con un ramo de flores y otros objetos encima y una colina de tierra que trae a la mente la tumba de un/a niño/a de tierna edad. A la derecha podemos admirar un caballo blanco (vivo) rodeado de fardos de paja. En el lado opuesto vemos amontonados varios colchones, junto a los cuales se ha colocado una tarta de cumpleaños y una copa de champán. De la pared cuelga una cadena de bombillas de varios colores, como para crear ambiente de fiesta.

La artista aparece llevando una peluca de pelo negro que le llega hasta la cintura y un abrigo, también negro, muy largo. El pelo, abundante y con brillo, puede traer a la mente a una jovencita en la flor de la edad, pero en combinación con el abrigo crea más

²⁴⁵ [@]: <http://www.culturamas.es/blog/2011/11/02/entrevista-a-angelica-liddell-en-el-festival-internacional-de-buenos-aires/>.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

bien el efecto “bruja”. Después veremos que debajo del abrigo Liddell lleva un vestido morado de terciopelo pasado de moda. Su atavío transmite una sensación de tristeza, miedo, abatimiento.

Liddell apenas dirige una mirada al público. El caballo le parece más digno de interés que los seres humanos: se acerca al animal y le da de comer. Después, en silencio, procede a beber toda una botella de cerveza de dos tragos. Lógicamente eructa de una forma poco elegante, tal como lo suelen hacer los hombres groseros en bares de mala muerte.

Después de esta proeza viril enciende las velas (número 42, su edad en aquel momento) de su tarta de cumpleaños, coge un micrófono y por fin, al cabo de unos 3 minutos, empieza a hablar:

Yo tengo 42 años
Las mujeres mayores somos una mierda, ¿verdad?
Somos un asco, ¿verdad?
Caminamos solas mejor que ningún puto indigente.
Sentimos más terror que un enfermo cuando nos despertamos por la mañana.
Le digo cosas al terror porque sé que el terror me escucha y el terror siempre está escuchando.
Me gustaría cortarme los dedos de una mano con toda tranquilidad.
Comerme a mí misma con toda tranquilidad.
De hecho, hoy estoy muy tranquila.

Acabado el monólogo, la artista coge su MP3 y pone al público la canción de Joe Dassin *Et si tu n'existais pas*.

Et si tu n'existais pas,
Dis-moi pourquoi j'existerais?
Pour traîner dans un monde sans toi,
Sans espoir et sans regrets.

Et si tu n'existais pas,
J'essaierais d'inventer l'amour,
Comme un peintre qui voit sous ses doigts
Naître les couleurs du jour.
Et qui n'en revient pas.

Et si tu n'existais pas,
Dis-moi pour qui j'existerais?
Des passantes endormies dans mes bras
Que je n'aimerais jamais.

[...]

Et si tu n'existais pas,
Dis-moi comment j'existerais?

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Je pourrais faire semblant d'être moi,
Mais je ne serais pas vrai.

[...]

Et si tu n'existais pas,
Dis-moi pourquoi j'existerais?
Pour traîner dans un monde sans toi,
Sans espoir et sans regrets.

Liddell canturrea esta canción, que tan bien ilustra la desesperanza en la que se sumió a consecuencia de la separación de David Fernández (hablamos de él en el capítulo 1) mientras rompe en pedazos la copa y la botella de cerveza. Esparce los restos de su copa cumpleañosera sobre la tarta. Cogiendo un trozo grande de vidrio, simula cortarse el cuello. Liddell transmite una tristeza arrasadora (de hecho parece que al entrar en la escena está luchando por controlar los sollozos y de ahí que tarde bastante en empezar a hablar) y seguramente más de un/a espectador/a se siente angustiadx presenciando este momento: tal vez la artista no bromea.

Para el alivio de todxs, la mujer sustituye finalmente el vidrio por el micrófono. Su intenso monólogo sigue:

Me han enseñado a no tener cuerpo
a empujones,
a hostias.
Me han enseñado a respetar la distancia
como si un cura me empujara con el palo de una escoba.
Así se le hace a los bichos muertos,
se les aparta con el palo de una escoba.
Me han enseñado a odiar mi cuerpo de mujer,
a palos.
La enseñanza siempre es obligatoria
Te empujan obligatoriamente
Te apartan obligatoriamente.
Me han hecho sentir culpable por ser mujer.
¡mierda!
¿Qué cojones habéis hecho con mi confianza?
¡Le habéis dado por culo a mi puta confianza!
Y ahora quiero ser un puto hombre.
Y quiero ser un puto hombre,
aunque los hombres me den asco,
para sentir asco de mí misma.
Quiero ser un puto hombre
para ser mediocre, imbécil, hijo de puta,
y triunfar, y gobernar,
y poner mis condiciones y mis reglas,
y joder a quien yo quiera, y que no me jodan.
Quiero ser un puto hombre para ser una polla entre las pollas

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

y no ser un coño entre las pollas.
Y quiero ser un puto hombre para ser un puto soldado y pegarme un tiro delante del puto presidente de Francia.
Y para llegar a ser un puto hombre entro a mear a váteres de hombres.
Mear en váteres de hombres forma parte de mi entrenamiento espiritual.
Ya estoy harta de ser mujer,
No os empeñéis.
No os voy a querer.
Ya me han dejado seca.
Ya he dado lo mejor de mí.
Lo más bonito.
Ya me habéis jodido bastante entre todos, cada uno a vuestra manera.
Ahora sólo queda lo peor de mí.
Aquí la única polla soy YO.

Acabado este ataque contra la mitad del género humano, que trae a la mente la vehemencia típica de Dworkin, Liddell pasa al lado derecho de la escena y coge un cuadro que hasta ese momento estaba apoyado contra la pared. La imagen que se nos presenta puede resultar bastante desconcertante. Es una foto, ampliada a tamaño de cuadro, de la cara de una mujer rubia lamiendo un pene erecto. Tal cómo se practica frecuentemente en el cine porno, el cuerpo del hombre es invisible. Lo único que importa de su virilidad dominante es la esencia: se produce una confluencia entre la masculinidad y el pene, una herramienta de sumisión de todo lo no-masculino (o sea, mujeres y niños). Liddell hace el siguiente comentario acerca de la imagen:

Esto es lo que llevo colgando entre las piernas.
Esta es mi polla.
No es muy grande, no es pequeña,
Es una polla normal.
Tiene la puntita fina.
Es mi polla.
Y lo más importante es que tengo una rubia boba que me la chupa.
Seguramente es una actriz o una bailarina. Que son las más bobas y son las que mejor la chupan.

¿Sabéis lo que decía mi abuelo?
Mi abuelo decía que cuando se muriera no quería que le llevaran flores al cementerio,
Que cuando se muriera le pusieran los claveles en los putos cojones.
Y quiero ser un puto hombre para que cuando me muera
me pongan los claveles en los putos cojones.

Como es norma en los espectáculos de Liddell, la artista contrapone al animalismo y brutalidad de las ideas que expone, una banda sonora sutil y artificiosa. En este momento del espectáculo escuchamos un preludio barroco interpretado por un/a

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

clavecinista. Cuando los oídos se quedan apaciguados por la sofisticada música, Angélica ataca nuestros ojos con unos carteles que rezan: “¿Quién se quiere follar a Angélica Liddell?” y “Quiero un puto ejército Austerlitz”. Tanto el último cartel como la mención de los claveles introducen en el discurso nociones militares que analizaremos más tarde.

A continuación la artista se tumba en la cajonera, se sube la falda exponiendo las nalgas pintadas de color azul y se mete el ya mencionado ramo de flores entre las piernas para efectuar así un ballet grotesco. Otra vez Liddell juega con el contraste entre lo grosero y lo sublime: las flores, el símbolo de la belleza y delicadeza femenina, se mezclan con la mierda sin más. De este modo expresa su desprecio por las muestras de cortesía típicas de las relaciones amorosas (como regalar flores) que sirven sólo para cubrir el daño que para ella (o tal vez ellas) preparan los hombres. Esta escena encierra una clave más de interpretación: las nalgas azules evocan la imagen del agua, y las flores flotando en el agua traen fácilmente a la mente de una persona familiarizada con los tópicos occidentales a Ofelia, una víctima por excelencia de la cultura patriarcal. En el cuadro más famoso que protagoniza, la representación de su muerte de Everett Millais, el cadáver de la mujer, sumergido en el agua, está rodeado de flores²⁴⁶:

²⁴⁶Parece curioso, por su parte, que este cuadro, del cuerpo de una mujer sin vida, o sea, totalmente reificada, pasiva y en rol de víctima, se convirtiera en una de las imágenes más famosas de todas las obras de las heroínas de Shakespeare.



Fuente: Wiki Commons²⁴⁷.

Aparte de utilizar este tópico en la obra, Liddell ha jugado con él en varias ocasiones en su blog. Aquí presento dos fotos colgadas el día 01/12/2012, tituladas *Ahogados somos invencibles*, acerca de las cuales comenta Perni Llorente:

[V]erse y dejarse ver en la piel de un personaje agónico, como es Ofelia, constituye en estos ejemplos un modo de sublimar el dolor, “el dolor como vía de salvación”, “convertirse voluntariamente en espectáculo en plaza pública, como los mártires de la Antigüedad o los mártires modernos de las revoluciones, de las revoluciones políticas o artísticas” (Cornago, 2011, p. 134). Así esta “falsa muerte” en la medida que permite tocar fondo sin ahogarse del todo, experimentar el dolor del mártir, abre la posibilidad de un “renacimiento”, un nuevo devenir (2012: 228).

²⁴⁷ [@]: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg



Fuente: Blog de Angélica Liddell.²⁴⁸

²⁴⁸ [@] : <http://solamentefotos.blogspot.com/search?updated-max=2011-12-06T19:57:00%2B01:00&max-results=20&start=220&by-date=false>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Acabado el insólito ballet, Liddell se acerca al caballo—su amante, a quien, en un acto definitivamente obsceno, le deja comer un par de flores del ramo sacado de su entrepierna. Besa al animal, se pone las bragas, se refresca la garganta con otra cerveza y retoma el monólogo.

Liddell relata los episodios de abuso sexual que sufría por parte de los soldados, chicos jóvenes entre 18 y 20 años, cuando su familia residía en un cuartel en Bétera, Valencia. Lxs niñxs de las familias militares solían disfrutar de la piscina junto con los soldados, y éstos les metían la mano, quitaban el bañador, etc. El rumor sobre estos “juegos” llegó a los oídos de un oficial. Éste, en vez de dar una reprimenda a los soldados, la dirigió hacia el padre de Angélica, informándole de que su hija de nueve años era una puta. “Y es [era] la única hostia que me ha dado mi padre en mi vida”, recuerda la artista. Ese episodio marcó sólo el principio de los insultos que tuvo que aguantar la creadora a lo largo de su vida. Con sus 42 años Angélica constata que le han llamado puta, hija de puta, hija de la gran puta tantas veces, que ha llegado a ignorar por completo la opinión ajena acerca de su persona.

Después de relatar esta experiencia, compartida en un sinfín de versiones por un sinfín de mujeres, Liddell se acerca a los colchones amontonados en el rincón izquierdo del gimnasio, que posiblemente constituyen una referencia al cuento “La princesa del guisante” de Hans Christian Andersen. Aquí el papel del guisante lo desempeñan los libros que le regalaba a la pequeña Angélica su padre. La artista los coge uno por uno, comentando irónicamente:

Un fin de semana de los cinco, los cinco hijos de puta, aquí están, los cinco hijos de puta principales, aquí están, esto es en plan polla, ¿no? Y ahora en plan coño, *Mujercitas*, las hijas de puta principales de las mujercitas. Claro, es que leyendo estas cosas, ¿no?, ¡qué cojones! Y además que yo soy escritora, o sea, qué castigo, que la culpa de que yo sea escritora, y que me tengáis que padecer es de una de estas putas [enseña la portada].

La artista sigue mostrando libros, explicando a la vez que sus lomos están quemados porque su casa se quemó cuando ella tenía diez años (los libros en la escena eran los mismos ejemplares que poseía de niña).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Y luego el hijo de puta de San Francisco Javier, amigos, este es el peor de todos, es que leyendo estas cosas, como una no va a meterse en la piscina de los soldados, leyendo estas cosas, la biografía del gran hijo de puta de san Francisco Javier, hasta los diecisiete años en un colegio de monjas, cojones, a ver, y aquí en Burgos también, eh, aquí en Burgos estudié hasta los diecisiete años en un puto colegio de monjas.

Cuando llega al último título, *María Antonieta*, el tono de su monólogo cambia. Liddell, repentinamente nostálgica, cuenta que ése era su libro preferido. Lo leyó un montón de veces, y, concluye, probablemente de ahí que le entraran las ganas de cortarse el cuello a los 11 años. La creadora reconoce que estas ganas nunca se han ido del todo: para darle al público una prueba de su “constancia”, procede a cortarse las rodillas con una cuchilla. Por supuesto, lo hace con un acompañamiento musical adecuado: escuchamos el aria de una opera.

En *Yo no soy bonita* tampoco faltó una referencia a Jesús: parodiando la liturgia católica, Liddell coge un panecillo, lo parte en trozos y, empapándolos de la sangre que sale de sus rodillas, los come con una ligera sonrisa, como podemos contemplar en la imagen de abajo:



Fuente: www.angelicaliddell.com

Después vendar las heridas, abre una botella de cerveza, la echa en el suelo y lame el alcohol mezclado con su sangre y trozos de vidrio. Así logra la consumación del pan y el vino, la sangre y el cuerpo de la redentora, en la que pretende convertirse para sí misma (ser redentora para el público es un efecto secundario).

La artista toma otra cerveza y, de espaldas al público, como para simular la vergüenza o el desprecio, retoma el monólogo:

¿Te has imaginado el coño de una niña de nueve años alguna vez?
Un poco, solo un poco.
¿Te has estirado pensando en el coño de una niña de nueve años alguna vez?
Un poco, solo un poco.
¿Te has masturbando pensando en el coño de una niña de nueve años alguna vez?
Un poco, solo un poco.
¿Te has corrido pensando en el coño de una niña de nueve años alguna vez?
Un poco, solo un poco.
Yo no soy bonita.

A continuación coge un conejo (recordemos la acepción sexual de esta palabra) disecado que simula un peluche, se sienta en una silla en el centro de escenario y

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

masturbándose angustiosamente, como si fuera una niña neurótica y espantada, empieza su cuento:

Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Me dice el barquero.
Las niñas bonitas no pagan dinero.
Lo dice cantando.
Escupiendo testosterona rancia sobre la niña más blanca.
Gobernado por los músculos inferiores.
Con esa confianza fecal en sus genitales.
En su dominio, en su abuso, en su poder.
Y los labios semejantes a dos invertebrados viscosos.
Mostrando su dentadura parda.
Como si llevara basura en la boca.
No me mates barquero, por favor, no me mates.
¿Qué consecuencia tendría mi muerte para las niñas que crecen?
¿Qué consecuencia tendría mi muerte para las niñas muertas?
Si mi muerte tuviera consecuencias para las niñas muertas.
No me mates barquero, por favor, no me mates.
Te dejo que veas la muerte bajo mi vestidito rosa.
¿Puedes ver como trabaja la muerte bajo mi vestidito rosa?
Las niñas estamos para eso barquero.
Para el dominio, para el abuso, para el poder.
Conejito, agujerito, pescadito, cariñito, putita, mierdecita, guarra, maldita zorra.
Las niñas estamos para eso, barquero.
Las niñas se dividen en dos:
Las que la chupan mal y las que la chupan bien.
Eso he escuchado en el bar, eso he escuchado.
Pero no me mates, por favor, no me mates.
¿Qué le voy a hacer?
Es un miedo de nacimiento.
Como una marca.
Un privilegio inverso.
Como si las niñas naciósemos con un despojo escarlata pendiendo del vientre.
Un estigma que nos introduce en la ruleta rusa de las alimañas bárbaras.
No me mates barquero, por favor, no me mates.
Mira, hacemos una cosa.
Primero abusas de mí.
Para eso estamos las niñas.
Para el dominio, para el abuso, para el poder.
Un abuso menor, pequeño.
De esos que pasan por alto.
Ese tipo de abusos intrascendentes que las niñas padecen en silencio.
Solo por ser niñas.
Un abuso rutinario, común.
Esa rutina tabú.
Es decir, el origen cotidiano y brutal de la humillación escandalosa.
De la violación y de la muerte.
Eso es.
Primero abusas de mí.
Y después estrangulas a un animal del bosque.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Mira cuantos cachorros corren por el bosque.
Lo estrangulas como si me estrangularas a mí.
Sólo piensa que es como si me estrangularas a mí.
Como si estrangularas a uno de esos niños que aparecen estrangulados en el bosque.
Y mientras estás apretando el cuello del animalito como si yo fuese el animalito
Manchas los calzoncillos con tu engrudo viril.
Y te llevas piel y pelo del animalito dentro de las uñas.
Como si te llevaras piel y pelo de una niña dentro de las uñas.
Como si te llevaras mi piel y mi pelo dentro de las uñas.
Y después abres al animalito con un cuchillo.
Le sacas los pulmones y el hígado.
Y se los llevas al rey de las niñas violadas y asesinadas.
Y después de cocinarlos con sal se los comerá.
Ya lo ves barquero.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.

En este monólogo Liddell presenta una versión extremadamente dantesca de la sexista, pero superficialmente “inofensiva” canción popular, sugiriendo que existe conexión entre las diarias y menos llamativas prácticas de resaltar la sensualidad y corporalidad de las mujeres y niñas, y los menos frecuentes, pero mucho más atroces crímenes sexuales que se perpetran en su contra. Parafraseando la afirmación de Sarah Kane citada en el previo capítulo, podríamos decir que a diario esparcimos semillas y las violaciones son árboles.

En la escena el fin del cuento constituye al mismo tiempo el fin del acto sexual: Liddell simula un orgasmo. Encima de su cabeza se proyecta una foto de su niñez en la cual la pequeña Angélica sale recostada en la cama. La niña lleva calcetines hasta la rodilla y se le sube el vestido casi descubriendo las bragas. Puede que la artista decidiera utilizar esta imagen para evocar los tópicos del porno infantil; sin embargo, el truco consiste en que lo van a reconocer sólo las personas familiarizadas (o sea, probablemente consumidorxs) de ese tipo de materiales. Otra cosa digna de mención con relación a este fragmento del espectáculo es que la cama que sale en la foto es la misma que podemos ver en el escenario, o sea, es otro de los elementos reales de la infancia de la artista.

Continuando el hilo autobiográfico, la artista presenta al público un relato pormenorizado de un episodio del abuso sexual al que fue sujeta, junto con otras amigas, en el cuartel. No lo narra en voz alta, sino que aprovecha el proyector instalado en la sala. ¿Por qué esta vez Angélica, siempre tan atrevida y, parece, liberada de cualquier pudor, decide transmitir esta confesión por medio de la escritura? La

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

interpretación que viene a la mente es que esa experiencia, más íntima que todas las mencionadas a lo largo de la obra, al cabo de tantos años, sigue inspirando cierto malestar. Como mencionamos en el segundo capítulo, sólo 2% de los episodios de abuso sexual son detectados al mismo tiempo que ocurren, cifra que atestigua la enorme dificultad con que tropiezan las víctimas para hablar abiertamente de las experiencias tachadas en nuestra cultura de vergonzosas. Aunque Liddell no tenga reparos en soltar en escena las peores injurias o mostrar sus genitales, la abrumadora vergüenza que le hizo callar a los 9 años su daño, incluso frente a las amigas que pasaron por la misma experiencia, le sigue cerrando la boca con respecto a este particular acontecimiento.

Mientras lxs espectadorxs leen las frases cargadas de dolor, acompañadas, irónicamente por *Nights in White Satin* de The Moody Blues, Angélica realiza una serie de acciones, de las cuales la más impactante es coserse corazones de pollos/gallinas (parecen ser reales) al vestido. El acto causa, sin duda, gran repugnancia en lxs presentes. Sin embargo, ¿no deberíamos sentir incluso más asco, parece preguntar Liddell, pensando en los dedos del soldado dentro de la vagina de una niña de 9 años? La escena acaba con la representación de la muerte de Liddell, rodeada de libros infantiles y plantas acuáticas (el recurrente motivo de Ofelia) encima de una colina de tierra montada en el escenario. La artista parece querer morir de vergüenza y desesperación, un deseo compartido por la mayoría de lxs niñxs que pasaron por experiencias traumáticas relacionadas con su sexualidad. Sobre las consecuencias de estos sentimientos vamos a hablar más extensamente a continuación.



Fuente: www.angelicaliddell.com

Observemos que tal como hizo con la canción *Yo no soy bonita*, Liddell expone lo peor, lo más antiestético y horripilante de la muerte de Ofelia. La representación de Millais es idealista, nos seduce con su lirismo y belleza hasta hacernos olvidar que es imposible que el cuerpo de una ahogada esté tan intacto como en su cuadro; por consiguiente nos aleja de la realidad del suicidio de la joven, de la reflexión sobre su impotencia frente a los hombres y las trampas del amor romántico. Con su versión del tópico de Ofelia Liddell nos echa, figurativamente hablando, un cubo de agua fría en la cabeza.

Cuando deja de sonar la canción pop que acompaña a todas estas acciones, Liddell muestra a su público un vídeo en el que, a modo de Jesús cargado con la cruz, atraviesa una pradera con los elementos de la cama de su infancia en la espalda. La artista parece afirmar que la vida de una mujer en la sociedad patriarcal es un vía crucis, que las mujeres vamos atravesando cargadas de experiencias de abuso que empiezan ya en nuestra tierna infancia y no acaban hasta nuestra muerte. Mientras observamos la grabación del doloroso caminar de la artista, ésta se retuerce en la escena con acompañamiento de una tocata barroca. Sus movimientos son copia de la famosa danza

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

epiléptica de Ian Curtis²⁴⁹, el vocalista de Joy Division (casualmente o no, la banda preferida de Sarah Kane²⁵⁰), quien se quitó la vida a los 23 años (lo cual, seguramente, es una de las razones por las que la artista siente una simpatía especial hacia este vocalista). Cuando la majestuosa tocata deja de resonar, Angélica le habla al caballo:

¿Me quieres?
Jamás me he encontrado a un hombre inocente
Verdaderamente inocente.
Si nos encontráramos frente a frente con la inocencia no nos quedaría más remedio que
caminar hasta el río
y ahogarnos a propósito, no seríamos capaces de soportarlo.
Pero tú, que eres un caballo, eres incorruptible y estás libre de toda mancha.
Cada uno de tus movimientos añade inocencia al mundo
Por eso los caballos no pueden ahogarse a propósito
Eres un caballo entre caballos, nada más
¿Me quieres?
Al menos no necesitas demostrar que eres un caballo.
Los hombres viven de explicaciones y demostraciones
Un caballo no necesita demostrar que es un caballo
No me aburrirás con tus explicaciones y demostraciones
[...]
Escucha, nuestra perversión será nuestra inocencia
Tú y yo haremos inocencia
Tengo algo que decirles a los hombres
Tengo que decir
¡Ingratos!
Viviréis mucho más que yo
Sí, me sobreviviréis
Pero yo os trataré como si fuerais vosotros los muertos
Mi cuerpo me ha arrebatado por fin el derecho al deseo.
¡Yo soy una abandonada por todos!

La artista acaba el monólogo con un grito desgarrador, que mejor que las palabras transmite la intensidad de su soledad y desilusión. Vuelve la tocata y los movimientos convulsivos. Liddell corre por el escenario con un colchón (y en el contexto de la obra no lo asociamos con la acción de dormir) / cruz en la espalda para, finalmente, derrumbarse en él agotada.

Ahora nuestra atención está otra vez en la pantalla, donde aparecen grabaciones de la cama de Angélica colocada frente a una casa rural, en el bosque y en otros parajes

²⁴⁹ El 1 de mayo 2013 la artista colocó en su blog una foto de la tumba de su ídolo británico. [@]:

<http://solamentefotos.blogspot.com/>

²⁵⁰ Al principio de su carrera artística la artista británica afirmó: “I don’t find my plays depressing or Licking in hope. But then I am someone whose favourite band is Joy Division because I find their songs uplifting. To create something beautiful about despair, or out of a feeling of despair, is for me the most hopeful, life-affirming thing a person can do” (Sierz 2001: 91).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

naturales. Estas imágenes serenas quedan ultrajadas por las frases intercaladas entre ellas:

Porque a Violeta la encontraron estrangulada en una cantera, a los 8 años.

Porque la pequeña Raquel apareció muerta, semidesnuda y ensangrentada, al pie de una montaña de sal.

Porque Nuria tenía 10 años cuando la violaron en el bosque hasta hacerla morir.

Porque el cuerpo de María, degollada a los 12 años, se corrompió en una casa abandonada hasta que ladraron los perros.

La artista no permite a su público tomar ni un respiro. Fiel a su premisa de que debajo de cada alfombra persa se esconden cucarachas, distorsiona los paisajes bucólicos con la memoria de horripilantes actos cometidos por los hombres, afirmando que no existe ni un metro de tierra libre de las manchas de sangre vertida por ellos. La perplejidad de lxs espectadorxs queda reforzada por un acto de autoagresión al que se somete la creadora: durante varios minutos mantiene su mano en un cazo de leche (casi) hirviendo. El dolor es palpable, Liddell lucha con lágrimas y gritos. Igual que en *El matrimonio Palavrakis*, la leche funciona aquí como metonimia de la infancia: con su brutal acto la artista parece advertir a todxs lxs presentes de que trayendo a un/a bebé al mundo, le preparan una vida de constante sufrimiento. Y especialmente si se trata de una niña.

De ahí el deseo de Liddell de convertirse en el hombre: al final del espectáculo Liddell se pone una barba postiza y sale de la sala. Obviamente, a través de “imponer” a su cuerpo los atributos del otro sexo, la mujer se vuelve grotesca, rara, excluida de su género y ridícula para el otro (pensemos en las *drag queens*). En cierto modo la creadora refleja en esta escena la percepción de su situación en el mundo: no pertenece a “las verdaderas mujeres” por negarse a aceptar las conductas estereotipadas de este grupo, y no puede aspirar a que los hombres la acepten como una de los suyos. Así se confirma que “es una abandonada por todos”.

Por otro lado, el acto de “cambiar del género”, a pesar de que los hombres le parezcan a la artista seres mezquinos y detestables, es reconocer la falta de esperanza por un mundo en que a las mujeres se les trate como seres humanos de pleno derecho; es en definitiva reconocer la derrota. Y la derrota no merece ovaciones, por lo cual la artista no reaparece en la escena para recibir los aplausos del público.

IV.1.4 Los temas abarcados

Entre las formas de subyugación de la mujer por parte de los hombres evocadas por Liddell destaca, por supuesto, el abuso sexual de (especialmente) las menores. Cubrimos este tema de una forma extensa en el segundo capítulo salvo uno de sus aspectos: la perenne vergüenza. En esta parte de la tesis me gustaría llamar la atención del/la lector/a precisamente sobre este tema, así como sobre otras formas de opresión de género mencionadas en el espectáculo, posiblemente menos llamativas, pero igual de importantes, como la invisibilidad de las mujeres mayores, la sobrevaloración de la belleza femenina, o los tópicos de masculinidad que perjudican a sus mismxs partidarixs.

IV.1.4.1 La invisibilidad de las mujeres mayores

Liddell abre su obra con una pregunta tan provocadora como triste: “¿Las mujeres mayores somos una mierda, verdad?” Y desgraciadamente, mirando los datos concernientes a las mujeres maduras, es difícil quitarle la razón.

La experiencia de sentirse anulada, desacreditada por la sociedad (en la que las reglas siguen siendo fijadas principalmente por los hombres) principalmente a raíz de la edad es un fenómeno muy común. Quiero subrayar que no se trata solamente de dejar de incitar el interés sexual de los hombres, se trata de perder, junto con el atractivo sexual, cualquier relevancia a nivel social, volverse superflua, transparente. La actriz británica, Kristin Scott Thomas, da el siguiente testimonio personal sobre la experiencia de la invisibilidad:

When you're walking down the street, you get bumped into, people slam doors in your face – they just don't notice you. Somehow, you just vanish. It's a cliché, but men grow in gravitas as they get older, while women just disappear (Blacker 2013)²⁵¹.

Internet está lleno de quejas similares²⁵². Sus ecos, los detectamos también en la

²⁵¹ [@]: <http://www.independent.co.uk/voices/comment/kristin-scott-thomas-embrace-your-new-role-as-the-invisible-woman--we-all-disappear-as-we-age-8736607.html>

²⁵² Una usuaria de Internet que se identifica como Luisa, en el foro llamado “Circle of Moms”, dedicado a las madres, relata su propia experiencia al respecto de la siguiente manera: “On the news today there was a study revealed that said woman turn invisible to society about the age of 50. This means they are not

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

literatura: buenos ejemplos de libros que abarcan este tema serían el bestseller *On Beauty* de Zadie Smith o *Calling Invisible Women* de Jeanne Ray, cuya protagonista, una cincuentona, se vuelve invisible no solo figurativa, sino literalmente²⁵³.

Sin embargo, podríamos contestar que tanto en el caso de Liddell, como en el de Thomas o los de las usuarias de Internet se trata de observaciones subjetivas, difícilmente comprobables y posiblemente exageradas. Seguramente existe un porcentaje considerable de mujeres mayores que no se autodenominarían “bichos” a los cuales se aparta “con el palo de una escoba”, citando el texto de la función. Sin duda y afortunadamente es así. No obstante, voy a defender que Liddell saca a la luz un fenómeno bien documentado de forma totalmente objetiva. Los datos objetivos se pueden obtener por ejemplo de las estadísticas concernientes a los medios de información, que desempeñan el doble papel de espejo de la sociedad y de propagadores de nuevas tendencias (aunque, en este caso, se trata más bien de reforzar las antiguas).

Como refleja el último informe del Proyecto Global de Monitoreo de Medios, realizado en septiembre del 2010²⁵⁴, las mujeres mayores no caen en la invisibilidad de repente. Es una tendencia que se desarrolla a lo largo de la vida de una mujer y la “aniquilación” final es el resultado lógico de toda la trayectoria. Para entender este proceso vamos a concentrarnos en los datos provenientes de España, publicados en la página de la Asociación de Mujeres Periodistas de Cataluña²⁵⁵.

ogged by men or reacted to when walking down the street. They are not served in pubs unless they are the only one at the bar.

I can relate to this but I think I have turned invisible a decade early. If I go into a take-away to collect a meal I am served last over any man or young woman who comes in. I get looked passed when stood waiting to be served in a bar, or waiting for my daughters feet to be measured. My older kids and husband see me as a house keeper rather than a woman (Luisa 02/12/2007).

²⁵³ Ray describe de este modo el descubrimiento de la invisibilidad: “It didn't startle me at first, not exactly. I thought it was just some trick of the light, a fog that had built up on the mirror, but when I wiped my sleeve over the medicine cabinet I still wasn't there. My toothbrush was there, floating by itself several inches out from the cuff of my robe, and the robe was there, the collar and shoulders filling out the bottom of the mirror's frame, but I was missing. I moved from side to side a couple of times trying to fit myself back into the picture, but all I saw was the open shower curtain behind me, the tiles of the tub, the built-in shelf that held the shampoo and conditioner. I spat out the toothpaste and there it was in the sink looking exactly like toothpaste. That was when I thought: stroke. Pieces of my vision were missing, even though I couldn't imagine what kind of stroke would just remove a face, a neck, a hand. Leaning forward toward the mirror, I gently tapped my invisible fingers against my invisible cheek and what had once been a finger was stopped by what had once been a face. Curiosity was quickly being replaced by a rising wall of panic. I was fifty-four years old, and I was gone” (Ray 2012:2). Prestemos atención a la última frase que concluye la descripción del espantoso momento de la revelación: “to be gone” se puede interpretar tanto como “estar desaparecidx”, como “estar muertx”. Ray juega con estas dos acepciones, sugiriendo que a las mujeres mayores se les impone, a espera de la muerte biológica, una muerte social.

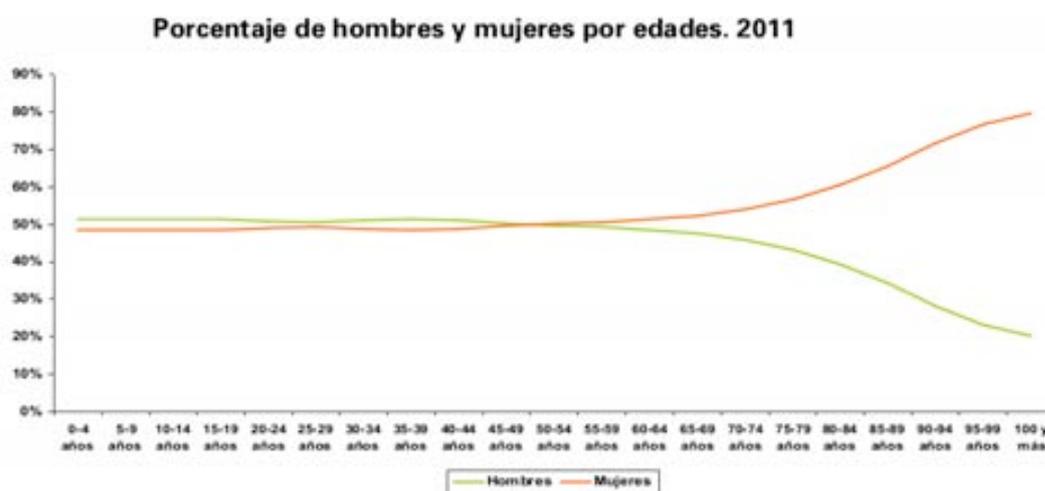
²⁵⁴ [@]:

http://www.genderclearinghouse.org/Ar/upload/Assets/Documents/pdf/gmmp_global_report_en.pdf

²⁵⁵ [@]: http://www.adpc.cat/05_ComFem/document/Informe%20EspanyolGMMP_2010.pdf

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

El informe en cuestión monitoreó 315 noticias publicadas el día 20 de noviembre de 2009, procedentes de 5 periódicos²⁵⁶, 4 informativos radiofónicos²⁵⁷ y 5 canales de televisión²⁵⁸. En este conjunto se identificaron 540 sujetos de las noticias, de los cuales 420 eran hombres y solamente 150, o sea, 23%, mujeres. Las mujeres aparecen frecuentemente en relación con temas “familiares”, y solamente 9% de las opiniones presentadas como “expertas” son pronunciadas por ellas. Sin embargo, el dato de interés principal para nosotrxs es la edad de las mujeres presentadas. Resulta que la mayoría de ellas tiene que caber en el marco 19-49 años. A partir de esta edad la presencia femenina en las noticias disminuye vertiginosamente, hasta desaparecer por completo a los 65 años. Esto quiere decir que según los informativos españoles analizados las mujeres que sobrepasan esta edad no presentan ninguna relevancia para el conjunto de la sociedad, a pesar de constituir el aprox. el 14% del total de 23. 711.613 mujeres censadas en España en el año 2011²⁵⁹. Además, es importante subrayar que las mujeres mayores, a diferencia de los hombres mayores, se vuelven invisibles en los servicios informativos a pesar de dominar numéricamente en su grupo de edad, como demuestra el siguiente gráfico:



Fuente: INE (2012: 15).²⁶⁰

Las mujeres mayores no sólo brillan por su ausencia en las noticias, sino también en la producción cinematográfica, otro buen reflejo de nuestra realidad. En el

²⁵⁶ ABC, El País, Las Provincias, Ideal, La Vanguardia.

²⁵⁷ La Ser, Catalunya Ràdio, RAC 1, Com Ràdio.

²⁵⁸ TVE 1, Tele 5, TV3, Euskal TB, TVG.

²⁵⁹ [@]: http://www.ine.es/censos2011_datos/cen11_datos_inicio.htm

²⁶⁰ [@]: <http://www.ine.es/prensa/np756.pdf>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

año 2006 la entonces presidenta la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Mercedes Sampietro, que en aquel momento tenía 59 años, lamentó que faltaran guiones, y por tanto trabajo, para las mujeres de su edad (*Hoy Cinema* 16/12/2006)²⁶¹. Reconoció que era un problema a nivel mundial, como corrobora el informe preparado por la Annenberg School for Communication & Journalism, University of Southern California en el año 2010.²⁶²

Lxs autorxs de este informe examinaron las 100 películas más taquilleras estrenadas en los cines en el año 2009. De todxs lxs protagonistas con un papel sonoro (o sea, lxs que hablaban) solamente 32,8% eran mujeres, frente a 67,2% hombres (Smith, Choueiti y Galla 2010: 2), lo que se traduce en 2.05 de hombres por cada mujer. Se realizó también un análisis según la distribución por edad:

In terms of adults, a higher percentage of females than males are shown between 21-39 years of age (56.6% vs. 48.7%, respectively). However, of all the adult characters 21-39 years of age in film, 36.85% are female. A higher percentage of males than females are depicted between 40 to 64 years old (35.2% vs. 22.2%, respectively). Looking at this in another light, only 24% of 40 to 64 year olds are females. In terms of elderly characters, only 26.9% are female. Thus, these data suggest that gender imbalance is most problematic among older characters (40+) (*ibidem*: 4).

Como sugiere Liddell, fuera de la pantalla las tendencias son iguales.

IV.1.4.2 La belleza

La edad y la belleza son dos temas estrechamente vinculados. Tanto a los hombres como a las mujeres se les considera atractivxs mientras son jóvenes, y como voy a demostrar, no es una arbitraria asociación cultural²⁶³, sino una adaptación evolutiva²⁶⁴. Liddell estrena *Yo no soy bonita* a los 39 años y no, por ejemplo, diez años antes. Es cuando empieza a sentir la irrelevancia de una mujer desprovista de los signos de fertilidad para la sociedad. La creadora protesta, poseída por la rabia, contra ser borrada

²⁶¹ [@]: <http://www.hoycinema.com/actualidad/noticias/22973-mercedes-sampietro-lamenta-haya-guiones.html>

²⁶² [@]: <http://annenberg.usc.edu/Faculty/Communication%20and%20Journalism/~media/4F2F5F5CD74C43948A7D245CC421714B.ashx>

²⁶³ Obviamente, las modas, tal como subraya Vigarello (2005) son constructos culturales. No obstante, incluso esta parte tiene su convincente explicación evolutiva. Como explica Geoffrey Miller en *The Mating Mind*, “In nature, showy waste is the only guarantee of truth in advertising” (2001: 125).

²⁶⁴ Subrayo que estoy lejos de poner un signo de igualdad entre lo natural = lo normal/ aceptable/ deseable. Sin embargo defiendo que es imprescindible entender la base biológica de la naturaleza humana para poder influir sobre ella introduciendo cambios sostenibles.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

del mapa social a raíz de su cuerpo envejecido, pero... ¿realmente cree en la posibilidad de vencer? Me atrevo a decir que no del todo. Liddell aprecia la fuerza de la biología por lo menos en el mismo grado que lo hacen Richard Dawkins²⁶⁵ o Geoffrey Miller²⁶⁶, y seguramente demuestra un grado de fatalismo “genético” mayor que ellos para hacerse totalmente creíble.

Preguntémosnos primero por qué Liddell eligió este título y no cualquier otro. La obra está destinada a desviar la atención de (principalmente) los hombres del aspecto femenino, pero eligiendo el título *Yo no soy bonita* la creadora, paradójicamente, llama la atención del público precisamente sobre el cuerpo.

La belleza física (o su falta) parece ser una cuestión de primera importancia en la vida de la autora. En una confesión desaparecida, lamentablemente, de Internet, se pudo leer que Liddell sufría desde pequeña por causa de su aspecto. Leyendo su blog parece evidente que nunca llegó a conformarse con su cuerpo. En varias entradas (todas borradas sobre el 20 de abril de 2013²⁶⁷), Angélica se quejaba:

1 de abril de 2013

1 de abril, parece el comienzo de algo. Qué ironía tan negra. Ojalá²⁶⁸ fuera el comienzo de una lepra, algo que me deformara la cara, una deformidad mensurable, descriptible, una deformidad que pudiera situarme al otro lado, que sirviera para decir, claro, es que tiene un tumor bulboso que le cubre la cara, pobrecilla. Una deformidad que fuera mas alla de esta fealdad física que me sitúa al otro lado sin motivo aparente. Esta fealdad que podría no ser fealdad, simplemente inexistencia. Al menos, si un tumor deformara mi cara despertaría la compasión de los otros, dirían, que pena, está tan sola, claro, es un monstruo, es horrible. Cómo duerme alguien que no existe? Cómo duerme alguien tan horrible como yo? Tal vez en el suelo, al otro lado de la puerta.

4 de abril

"las 8 y todavía es de día"

Miro fotos absurdas de draguignan. Me siento como uno de esos perros con enfermedades en la piel. Soy tan insignificante, tan fea, que ni siquiera con un navajazo en la cara podrían ultrajarme, ni siquiera cubriéndome de escupitajos. No se distinguiría mi cara del esputo.

²⁶⁵ Un etólogo, zoólogo y teórico evolutivo, cuyas constataciones confirman las reflexiones de Liddell acerca de la naturaleza humana: “We admit that we are like apes, but we seldom realize that we *are* apes” (Dawkins 2004: 22).

²⁶⁶ Miller en su libro *The Mating Mind* remonta el origen de la inteligencia humana tal como la conocemos hoy a la necesidad de impresionar a la posible pareja sexual, de ahí a acceder a la copulación y pasar los genes a la siguiente generación. O sea, incluso nuestra capacidad de razonar es, según él, principalmente una adaptación sexual.

²⁶⁷ Dado que Internet es un medio muy dinámico, he adoptado el sistema de archivar algunos materiales importantes relacionados con la artista.

²⁶⁸ Ortografía original en todo el fragmento.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Angélica expresa un profundo (y seguramente, la mayoría diríamos muy exagerado) sufrimiento a raíz de su aspecto. La creadora está convencida de ser un monstruo: en efecto, resulta muy lógico que una de sus primeras obras se llamara *Frankenstein*. Se impone una analogía entre las historias de los dos. El monstruo se volvió psicópata al ser rechazado por la sociedad a causa de su fealdad. Liddell parece identificarse con él. Tomando en cuenta este estado de ánimo es obvio que la declaración “Yo no soy bonita ni lo quiero ser” suena poco convincente, por no decir falsa.

¿Por qué la belleza es un factor tan crucial en la vida de la artista? Al fin y al cabo incluso en nuestra cultura, en la que, como afirmamos antes, el valor del ser humano de sexo femenino está frecuentemente equiparado a su atractivo físico, la belleza no es garantía de felicidad. Como explica Nancy Etcoff:

Beauty, in fact, does not bring much extra in the way of happiness. Psychologists Ed Diener and David Myers have spent a lot of time trying to understand what makes people happy. They focus on “subjective well-being”, a state of mind in which a person feels very positive, seldom feels negative, and has an overall sense of satisfaction in life. Ed Diener finds that good-looking men have a somewhat greater sense of well-being and feel a bit happier than other men. A woman’s beauty sometimes makes her happier than other women, but it can also make her more unhappy. The overall effect for both sexes is marginal. The biggest effect is on satisfaction with one’s romantic life. Here the good-looking are happier. But somehow it does not lead to greater overall life satisfaction (Etcoff 2000: 89).

Etcoff alega que entre los factores que influyen en nuestra satisfacción con la vida se pueden enumerar algunos, tales como el optimismo, la autoestima, la capacidad de manejar la frustración, las relaciones afectivas con el entorno y finalmente, los genes. Sin embargo, en el caso de una persona que, tal como Liddell, busca construir su bienestar principalmente a base de relaciones románticas/sexuales, el cuerpo adquirirá una importancia desmesurada, ya que, como explica Etcoff, la belleza física sí que es un factor importante para lograr el éxito amoroso. Liddell percibe esta correlación, como confirmó en su blog el 31 de marzo 2013 (entrada borrada):

en²⁶⁹ uno de los bancos de el retiro había una chica bastante fea, cosiendo un trocito de tela, parecía practicar algún tipo de puntada, sola. un par de parejas de jóvenes muy guapos se acariciaban sobre la hierba. la chica que cosía nunca será amada. nunca. finalmente la vida es un asunto de cuerpos. no hay más. antes de querer morirme he caminado durante unas cinco horas.

²⁶⁹ Ortografía original en todo el fragmento.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

En efecto, desde el punto de vista del conjunto de las formas vivas, en nuestro planeta no hay más que cuerpos. El principal fin de juntarse en parejas es la producción de prole, o tomando una perspectiva más amplia, la supervivencia de la especie, y esto concierne tanto a los seres humanos como al resto de los animales. La existencia de anticonceptivos es tan reciente comparada a millones de años de evolución que su efecto en nuestros instintos y preferencias innatas es insignificante²⁷⁰. Si el fin de la copulación es en el mundo animal el engendramiento de lxs descendientes, es importante no perder el tiempo en copular con individuos infértiles, sino escoger lxs que posean rasgos que atestiguan sus capacidades reproductivas. Y la belleza es este rasgo. Existen estudios muy interesantes sobre la relación entre varios rasgos corporales y la fertilidad. Aquí cito las conclusiones de un estudio que examinaba la relación entre las características de la cara y los niveles hormonales:

The current research on female facial beauty is consistent with a fertility hypothesis. This hypothesis proposes that the emotional response evoked by a female face (and body) is elicited by specific physical features and proportions that are modulated by pubertal hormone levels androgens, estrogens, and growth hormone. These cues serve as reliable indicators of fertility, an attribute that has biological value to the opposite sex. The theory predicts that a beautiful face within any population can be generated by modifying the average face within that population in a manner that enhances fertility cues (i.e., decreasing the lower jaw proportions and increasing the fullness of the lips). Although fertility cues appear to be the most important factors regulating our assessment of female facial beauty, extreme degrees of attractiveness may depend upon further factors that are learned and culturally specific (Johnston 2000: 120).

²⁷⁰ Miller explica, que a pesar de que a lo largo de los últimos diez mil años ha habido cambios culturales importantes, no tiene mayor importancia para nuestras preferencias sexuales: “The Pleistocene was a geological epoch uniquely important in human evolution, because it included the evolution of all that is distinctively human. At the beginning of the Pleistocene 1.6 millions years ago, our ancestors were still relatively small-brained apes who walked upright and made just a few crude stone tools. They were almost certainly without language, music, art or much creative intelligence. At the end of the Pleistocene, just 10,000 years ago, our ancestors were already modern humans, identical to us in bodily appearance, brain structure, and psychology. The evolution that shaped human nature took place in the Pleistocene. After the Pleistocene came the Holocene. [...] The Holocene has been historically crucial but evolutionarily unimportant. Ten thousand years is only four hundred human generations, probably not enough time to evolve many new psychological adaptations. But it is plenty of time for runaway sexual selection to make populations diverge a bit in some aspects of body shape, facial appearance, and psychological traits. However, this book is not concerned with such relatively minor differences between populations. It is concerned with universal human mental abilities that our closest ape relatives do not share. The Holocene changed patterns of human mating and reproduction dramatically. It saw the emergence of inherited wealth, arranged marriages, hierarchical societies, patriarchy, feminism, money, prostitution, monogamous marriage, harems, personal ads, telephones, contraception, and abortion. These make modern courtship rather different from Pleistocene courtship. But Pleistocene courtship is what drove sexual selection during the relevant period of human evolution, and human behaviour in the Holocene still reflects our Pleistocene legacy (Miller 2001: 179-180).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Así, aunque obviamente existan factores culturales (ej. la cantidad de grasa, pero no su distribución) que influyen en nuestra percepción de la belleza (tanto femenina como masculina), existen fuertes patrones interculturales de belleza relacionados con la capacidad reproductiva.

Aún así, aunque la apariencia es el preferido “signo comunicativo” en los primeros momentos de la relación, es obvio que las personas no se juntan en parejas solamente en función de ella. Los estudios demostraron que, si queremos establecer una relación duradera, tanto los hombres como las mujeres buscamos en la pareja rasgos como la inteligencia, la generosidad o una personalidad interesante²⁷¹. Liddell, que se muestra profundamente pesimista en cuanto a la posibilidad de establecer una relación más allá de la corporal con cualquiera, lógicamente sufre las consecuencias de apostar principalmente por el componente físico del ser humano. Nuestro cerebro pleistoceno aprecia la belleza porque ésta garantiza la supervivencia de los genes. Si la misma creadora se mantiene en el marco de las fascinaciones prehistóricas, su protesta personal contra la hegemonía de la belleza y la juventud parece condenada al fracaso, lo cual no invalida, sin embargo, la relevancia de *Yo no soy bonita* para la lucha feminista.

IV.1.4.3 La vergüenza.

Aunque la creadora otorgue un peso extraordinario a la corporalidad y el sexo, paradójicamente, expresa un fuerte menosprecio por su propio cuerpo. Da que pensar el hecho de que esta actitud es convergente con las conductas que suelen adoptar las víctimas de abuso sexual infantil. Las víctimas de este tipo de abuso son más propensas a demostrar bajos niveles de autoestima, su conducta sexual suele ser más caótica y abundante, a la vez que tienen problemas en establecer relaciones afectivas. Investigadores del tema afirman:

²⁷¹ Aunque los hombres presten más atención que las mujeres a la apariencia física de sus amantes a corto plazo, buscando una pareja estable o esposa los hombres han otorgado mayor nivel de importancia a características como: *friendly, good sense of humour, exciting personality, intelligence, emotionally stable, healthy, kind and understanding* (Kenrick *et al.* 1990: 111-13). Geoffrey Miller interpreta estos resultados de la siguiente manera: “Evolutionary psychologists such as Doug Kenrick have good evidence that when it comes to choosing sexual partners for long-term relationships, men and women increase their choosiness to almost identical levels. They also converge in the features they prefer. Kenrick found that for one-night stands, women care much more about the intelligence of their partner than men do, but for marriage, men and women have equally high standards for intelligence. For almost every sexually desirable trait that has been investigated, men and women get choosier as relationships get more serious” (Miller 2001: 95-6).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Another factor that may be important in explaining the problem of revictimization is the sexual behavior pattern of survivors. The current literature suggests that CSA survivors display different patterns of sexual behavior compared to women with no history of CSA. Sexual behavior such as precocious and/or coercive sexual behaviour [...], younger age at first intercourse [...], and greater number of sexual partners [...] are more common among survivors. There is also some evidence that women with a history of CSA have more permissive attitudes about participation in sexual behavior (Miller et al., 1995), are both more accepting of the sexual behavior of others and themselves (Fehrenbach & Long, 2001), have more negative attitudes towards sexual behavior (Orr & Downs, 1985), have different reasons for engaging in sexual intercourse (Fehrenbach & Long, 2001), and may be more likely to label themselves as promiscuous as compared to peers with similar types and rates of sexual behavior (Fromuth, 1986). Sexual guilt, sexual anxiety, fear of intimacy, and low sexual self-esteem have also been found among women with a history of CSA [...] (Messman-Moore y Long 2002: 551-2).

La explicación que se propone es que las víctimas intentan, a través de la participación en las conductas sexuales, bajar el nivel de angustia que se originó a raíz de las experiencias traumáticas relacionadas con el uso descontrolado de su cuerpo (Briere 1996). Entre las secuelas del abuso sexual infantil se encuentran también la automutilación, la depresión o el comportamiento antisocial.

Sería una muestra de ingenuidad por mi parte usurpar aquí el rol de psicóloga; no obstante, me parece importante hacer hincapié en las múltiples analogías entre las conductas típicas de las víctimas de abuso sexual y las de la artista. En *Yo no soy bonita*, una confesión personal, como la describió la propia autora, lo tenemos todo (igual que en el blog): depresión, automutilación, desnudez, declaraciones de odio hacia el género humano (especialmente la parte masculina). Y tenemos la vergüenza, una fuerza de enorme poder destructivo, que incluso 30 años después de los incidentes del abuso no permite a Liddell hablar tranquilamente de los detalles de los incidentes en voz alta.

Como relata la propia autora de la obra, recibió su educación en colegios de monjas, famosas por suprimir y denegar lo corporal. Su casa, tomando en cuenta la reacción del padre de Angélica a las revelaciones concernientes a su hija, tampoco parece un enclave de libertad sexual. La misma autora afirma, que en los momentos siguientes al abuso sentía una vergüenza abrumadora. Sabemos de su confesión, que fue forzada a participar en los “juegos” sexuales de los soldados en varias ocasiones, así que es lógico pensar, que experimentó el intenso sentimiento de vergüenza más de una vez. En la cultura en que a las niñas se les enseña castidad, y su implicación en conductas sexuales es tratada como una grave transgresión, participar, incluso

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

pasivamente, en tales procedimientos, genera ya por sí mismo un profundo sentimiento de culpa y vergüenza, reforzado en el caso de Angélica (y de tantas otras mujeres) por la reacción de lxs adultxs que descubren, muchas veces accidentalmente, el abuso. Carla Crempien y Vania Martínez comentan al respecto:

En un estudio que explora las experiencias de los niños y sus padres en relación al desvelamiento del abuso sexual, Hershkowitz, Lanes y Lamb (2007) encontraron que 50% de los niños reportaron sentimientos de miedo y vergüenza a las respuestas de sus padres, y que estos tendían a enojarse o a culpar a sus hijos. [...] Dos tipos de desvelamiento se han descrito: accidentales e intencionales. El desvelamiento accidental se asocia con niveles más altos de la vergüenza (Feiring, Taska y Lewis, 1996). En este tipo de divulgación, la víctima es descubierta en una situación que revela la existencia de abuso, reforzando los sentimientos de que ella es parte de algo sucio e inapropiado, lo que aumenta sus sentimientos de vergüenza. Bonanno y cols. (2002) proponen que la situación de ser descubierta, puede hacer que la víctima atribuya su propio silencio a la complicidad o a la participación en el abuso, aumentando los sentimientos de vergüenza y culpa (Crempien y Martínez 2010: 239).

Así que es muy probable que a una menor, víctima de abuso sexual, le parecerá justificable que le llamen “puta”, porque así se confirmarán sus propios sentimientos acerca de su conducta.

Las investigadoras citadas enumeran toda una lista de secuelas de la vergüenza que acompañan a la víctima durante décadas. Según ellas, es precisamente este sentimiento en concreto que lleva a las supervivientes a sufrir depresión, baja autoestima, adicciones, incremento de conductas sexuales de riesgo, etc. El pronóstico de las víctimas que han encontrado en su entorno apoyo y simpatía es mucho más favorable que el de las que crecían con el desmesurado peso de la vergüenza y la culpa.

Obviamente, no vamos a saber hasta qué punto las experiencias de acoso sexual pueden ser las culpables de los problemas psicológicos de la artista. Sin embargo, la misma Liddell juzgó que sus experiencias fueron lo suficientemente importantes como para querer volver a ellas y re TRABAJARLAS al cabo de treinta años. *Yo no soy bonita* es un ejercicio de empoderamiento personal, un análisis del pasado cuyo fin es tomar mejor control del presente. No obstante, al ser público, se vuelve un ejercicio de empoderamiento femenino más general. Estadísticamente, sobre el 20-30% de las espectadoras pueden identificarse con las experiencias de la artista. Un promedio del 38% de las víctimas (*ibidem*: 239) nunca se atrevieron a revelarlas, posiblemente sufriendo graves efectos psicológicos por mantener este “sucio” secreto. Dado su desprecio por la gente en los últimos años (tan evidente en *Maldito sea el hombre que*

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

confía en otro hombre...) no parece que el objetivo de Liddell sea curar a nadie salvo a sí misma. Sin embargo, los testimonios como el suyo son indispensables para convencer a las víctimas que sí se puede, e incluso se debe, hablar.

IV.1.4.4 La violenta masculinidad

Otro aspecto importante que aparece en la obra de Liddell es la intrínseca violencia de la masculinidad dirigida contra las mujeres y las niñas. En *Yo no soy bonita* los hombres son descritos como poderosos, y este poder está construido a base de abusar, maltratar y asesinar a los seres humanos que no pertenecen al grupo de los verdaderos machos. La opinión de Liddell acerca de los varones se inscribe en la línea de la crítica feminista representada por ejemplo por Dworkin, la cual afirma:

Men develop a strong loyalty to violence. Men must come to terms with violence because it is the prime component of male identity. [...]Men are distinguished from women by their commitment to do violence rather than to be victimized by it. [...] Men are rewarded for learning the practice of violence in virtually any sphere of activity by money, admiration, recognition, respect and the genuflection of others honouring their sacred and proven masculinity. [...] Because male supremacy means precisely that men have learned to use violence against others, particularly against females, in a random or disciplined way, loyalty to some form of male violence, its advocacy in language or action, is a prime criterion of effective masculine identity [...] Men renounce whatever they have common with women so as to experience no commonality with women; and what is left, according to men, is one piece of flesh a few inches long, the penis (Dworkin 1981: 51-3).

La misma Dworkin reconoce que la reducción de la masculinidad al pene es absurda (*ibidem*: 54); sin embargo, son los mismos hombres los que la promueven. También Liddell hace uso de esta sinécdoque afirmando en un momento del espectáculo: “Quiero ser un puto hombre para ser una polla entre las pollas, y no ser un coño entre las pollas”. La artista expresa el deseo de convertirse en hombre, ya que esta transformación parece ser la única vía de acceder a una posición privilegiada, o por lo menos a una posición de igualdad. El fenómeno también ha sido descrito por Dworkin²⁷² y otras feministas de mucho renombre, como Simone de Beauvoir²⁷³ o Carla Thompson²⁷⁴.

²⁷² La autora estadounidense afirmó: “Boys become men to escape being victims by definition. Girls would become men if girls could, because it would mean *freedom from*: freedom from rape most of the time; freedom from continuous petty insult and violent devaluation of self; freedom from debilitating economic and emotional dependence on someone else; freedom from the male aggression channelled against women in intimacy and throughout the culture (Dworkin 1981: 51).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Hasta qué punto los hombres (por lo menos algunos) vinculan su identidad con el pene lo podemos comprobar analizando las palabras del abuelo de Liddell (mencionadas durante la función), quién pedía que a la hora de su muerte le colocaran claveles en los cojones. Primero expliquemos esta metáfora. Los abuelos de Liddell vivían en Extremadura, en la frontera con Portugal, donde el día 25 de abril de 1974 tuvo lugar la Revolución de los Claveles, a consecuencia de la cual cayó la dictadura salazarista²⁷⁵. El nombre del evento proviene del procedimiento pacifista al que recurrieron los militares sublevados: como señal de su reticencia hacia el uso de la fuerza, metieron claveles en la boca de sus fusiles. El abuelo de Liddell, comparando implícitamente su pene con un fúsil, da testimonio de percibir la virilidad como una fuerza agresiva, amenazadora y por eso mismo (y no a pesar de ello) positiva. Para él la vida, la agencia relacionada con estar vivo, es igual a la agresión. Ser pacífico y gentil es cosa de muertxs y mujeres: será adecuado homenajear su “arma” con flores cuando deje de funcionar, pero antes déjenle hacer su trabajo, o sea aterrorizar, amenazar, subyugar y hacer daño, porque éstas son ocupaciones propias de las armas.²⁷⁶

Por supuesto, la metáfora que usó el abuelo de Liddell no es original, sino que se inscribe en un amplio abanico de representaciones similares, analizadas en innumerables escritos. Los hombres protegen sus armas con condones²⁷⁷, las usan como herramientas de violación, cantan canciones que facilitan y refuerzan la asociación del miembro viril con rifles²⁷⁸. Uno de los estudios más famosos (y también más criticados) sobre la sexualización de las armas fue elaborado por Helen Caldicott, que en su libro *Missile Envy* sostenía que la carrera de armamento durante el período de la Guerra Fría

²⁷³ De Beauvoir dedica extensos fragmentos del capítulo de *El Segundo Sexo* titulado “Infancia” a explicar que el deseo de poseer el pene es realmente el deseo de ser tratada como “sujeto”, un ser humano de valor (Beauvoir de 2005: 371-432).

²⁷⁴ La psicoanalista explica: “[I]t has been shown [by Thompson y Karen Horney] that cultural factors can explain the tendency of women to feel inferior about their sex and their consequent tendency to envy men [...]. The position of underprivilege might be symbolically expressed in the term “penis envy” using the penis as the symbol of the more privileged sex” (Thompson 1966 : 246-7).

²⁷⁵ António de Oliveira Salazar (1889-1970) fue la cabeza del Estado Nuevo, una dictadura portuguesa conservadora y derechista consolidada en el año 1933.

²⁷⁶ Quiero subrayar que no pretendo opinar sobre qué tipo de persona era el abuelo de Liddell. Me dedico exclusivamente a analizar las implicaciones de una anécdota que Liddell juzgó representativa de todos los hombres.

²⁷⁷ “Los barcos de guerra británicos destacados en el Golfo están utilizando condones para proteger sus armas antiaéreas de la arena del desierto arrastrada por el viento. La goma de los condones se “acopla perfectamente” a las ametralladoras de 7,26 milímetros, según indicó el capitán Peter Nelson, oficial del barco auxiliar *Fort Grange*” (Reuters, 27/09/1990).

²⁷⁸ Probablemente el ejemplo más famoso es la canción cantada por los *marines* estadounidenses, cuya letra reza “This is my rifle [el soldado apunta al arma], this is my gun [el soldado apunta a su pene], one is for fighting, the other’s for fun.” Se la puede escuchar en la película de Stanley Kubrick *Full Metal Jacket*.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

era en el fondo motivada por el deseo, estudiado por el psicoanálisis, de jactarse de un pene más grande que el de otros hombres²⁷⁹. El describir y tratar el arma como la prolongación/ representación del pene no es la única manera de animizarlo²⁸⁰, pero parece la metáfora más común.

Liddell se da cuenta perfectamente de los peligros resultantes de la militarización de la masculinidad y las funestas consecuencias de la propagación de la agresión. En sus obras la violencia no perjudica solamente a las mujeres, sino a los mismos hombres, quienes, tal como en *Blancanieves* o *El Matrimonio Palavrakis* encuentran debido a ella su propia ruina. Aun así, cae en la misma trampa, primitiva y biológica, que muchas otras mujeres: aprecia las muestras de fuerza y el potencial para la agresividad (obviamente dirigida hacia otros, no hacia ella misma) de los hombres que elige como su pareja. Un ejemplo de esta falta de coherencia por parte de Liddell podemos encontrarlo en *Anfaegtelse*, donde Angélica se dirige a David (Fernández, su pareja en 2008) con estas palabras:

El otro día me di cuenta de que cuando tú tenías 10 años yo ya tenía 19. Tú tenías 10 años, como mi primer novio, un crío francés que pasaba el verano en casa de su tía, en el campamento militar donde residíamos, y se despedía de mí cada noche saludando hacia mi casa con la mano en la frente como los soldados.

Si te hubiera encontrado a los 10 años te hubiera ido a buscar al colegio por las tardes y hubiéramos jugado con la pistola de mi padre. Le hubiera robado las balas para hacerte el cinturón de balas, como el collar de balas que mi padre le hizo a mi madre. Te hubiera vestido con los uniformes de mi padre dándote besos en la boca. [...]

Hubiéramos ensayado, sí, antes de disparar contra los cabrones que nos hacían sufrir, hubiéramos ensayado, para no dispararnos el uno al otro, para no hacernos daño, hubiéramos aprendido a disparar a los otros para cuidarnos (*Anfaeg*: 24-5).

²⁷⁹ Así analiza Caldicott las imágenes del lanzamiento de una bomba nuclear: “These hideous methods of killing and mass genocide may be a symptom of several male emotions: inadequate sexuality and a need to continually prove their virility plus a primitive fascination with killing. I recently watched a filmed launching of an MX missile. It rose slowly out of the ground, surrounded by smoke and flames and elongated into the air – it was indeed a very sexual sight, and when armed with the ten warheads it will explode with the most almighty orgasm. The names the military uses are laden with psychosexual overtones: missile erector, thrust-to-weight ratio, soft lay down, deep penetration, hard line and soft line” (Caldicott 1985: 319).

²⁸⁰ Se suele asociar las armas también con mujeres (Myrtinnen 2003:40) o hijos, como atestigua Carol Cohn: “In light of the imagery of male birth, the extraordinary names given to the bombs that reduced Hiroshima and Nagasaki to ash and rubble ‘Little Boy’ and – ‘Fat Man’– at last become intelligible. These ultimate destroyers were the progeny of the atomic scientists-and emphatically not just any progeny but male progeny. In early tests, before they were certain that the bombs would work, the scientists expressed their concern by saying that they hoped the baby was a boy, not a girl-that is, not a dud. General Grove’s triumphant cable to Secretary of War Henry Stimson at the Potsdam conference, informing him that the first atomic bomb test was successful read, after decoding: ‘Doctor has just returned most enthusiastic and confident that the little boy is as husky as his big brother. The light in his eyes discernible from here to Highhold and I could have heard his screams from here to my farm.’” (Cohn 1987: 701).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

En este espectáculo Liddell parece olvidar que el camino a un mundo más igualitario y menos violento no llega precisamente por medio de juegos con pistolas y uniformes. Sin embargo, no podemos negar que en cierto modo la artista guarda cierta coherencia con sus propias opiniones, ya que en una entrevista declaró: “Nunca evito contradecirme” (Artez 2008).²⁸¹

²⁸¹ [@]: <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm>

IV.2 La casa de la fuerza

I like it here in the gym because everybody is a bit damaged [...]. Kate Sekules (2002:105), boxeadora profesional.

IV.2.1 Los antecedentes y el título

Igual que *Yo no soy bonita*, *La casa de la fuerza*, estrenada el día 16 de octubre de 2009 en el Teatro de la Laboral en Gijón, está basada principalmente en las vivencias personales de Liddell. La obra es confesional hasta tal punto que la autora llegó a afirmar: “La verdad es que no le sabría decir si los que estamos en el escenario somos actores o no lo somos. Pero, cuando terminamos de representar *La casa de la fuerza*, mi impresión es que no somos actores” (Batalla 10/07/2010). La artista aclara los motivos que la empujaron a emprender este proyecto del siguiente modo:

El día 2 de octubre de 2008, el día de mi cumpleaños, me sentía mal, estaba jodida por el paso del tiempo, y ya era plenamente consciente de que había perdido todo lo que amaba o había amado. Estaba asustada, furiosa y triste. Prácticamente había dejado de leer y escribir. Ese mismo día, el 2 de octubre, me apunté a un gimnasio, el lugar de la fuerza y la resistencia, buscando algún tipo de contradicción o alivio. Y allí empezó *La casa de la fuerza*.

Descubrí que la extenuación física me ayudaba a soportar la derrota espiritual. Me agotaba. Eran ejercicios de preparación para la soledad. Eran ejercicios de no-sentimientos para aniquilar el exceso de sentimientos. Pero poco a poco la soledad se impuso violentamente a la fuerza, y a partir de ahí la pelea entre la soledad y la fuerza fue salvaje. De modo que la fuerza me permitió ahondar en la fragilidad, la imperfección, la debilidad y la vulnerabilidad. Lo superficial (la fuerza, el sexo, las heridas, lo público) enseguida se convirtió en una manera de revelar las convulsiones de lo espantosamente profundo. Lo superficial señalaba lo secreto.

Un día que estaba escribiendo en la filmo, el autoengaño de las tres hermanas de Chéjov retumbó como una hostia sideral. “Hay que trabajar”, decía Irina, “Hay que trabajar”. El trabajo se revelaba como una forma de aniquilación. Por otra parte, el segundo viaje a México fue definitivo. Efectivamente, incluso el comentario más banal acaba culminando en acción. Del mismo modo que los chistes de judíos culminan en Auschwitz, las rutinas de desprecio hacia la mujer culminan en feminicidio. La humillación cotidiana culmina en las muertas de Ciudad Juárez, Chihuahua, y en unas leyes deterioradas por la misoginia.

Tal vez *La casa de la fuerza* es la obra en la que con más frenesí he intentado buscarle un sentido a la vida, había que salir del jodido túnel. La vida, ese lugar donde no vamos a dejar más rastro que el de una oruga aplastada en un camino, y aún así el amor fracasa, la inteligencia fracasa, y nos destrozamos los unos a los otros, por cobardía, y humillamos y somos humillados, hasta el final (Programa *Festival de Otoño 2009*: 34).²⁸²

Recordemos que en aquel momento la creadora estaba sumergida en una severa depresión a causa de la ruptura primero con Gumersindo Puche y a continuación con

²⁸² [@]: http://www.madrid.org/fo/2009/es/prensa/pdf/dossier_completo.pdf

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

David Fernández. Angélica se lanzó a la tarea de contrarrestar el enorme sufrimiento psíquico que le causaron estas experiencias con la fuerza física, compensar la debilidad espiritual con la resistencia física. Lxs espectadorxs que fueron a ver a Liddell en aquella época se vieron involucrados en su proceso de construir resistencia no sólo a través del contenido de *La casa de la fuerza*, sino también a través de su mera duración, que es de 5 horas y media con dos descansos. Aunque el espectáculo, como constataron algunxs críticxs, hubiera resultado seguramente más “intenso y eficaz” de “durar la función una hora y media” (Ladra 2009)²⁸³, la creadora optó por alargarlo con performances repetitivas y series de canciones para evocar en el público la misma sensación de *tedium vitae* que experimentaba (y sin duda sigue experimentando, como podemos deducir del contenido de su blog) ella. Al fin y al cabo no es fácil contemplar el bienestar de otros cuando unx está ahogándose en un océano de dolor²⁸⁴. Por otro lado, cabe reconocer que gran parte de lxs seguidorxs de Liddell vienen a los espectáculos no tanto para pasar una tarde placentera, sino más bien para contemplar su propio *alter ego* encarnado en la creadora (*ibidem*). Lxs que se sienten indefensxs frente a la desgracia, ninguneadxs por las circunstancias y la gente que les rodea, entenderán la obsesiva necesidad de afirmar su ego a través de la fuerza física, de tener pleno control por lo menos de lo corporal de la vida, si todo el resto se escurre a través de los dedos. Este mecanismo ha sido reconocido oficialmente por el gremio médico. En la página oficial del *National Health Service*, el cuerpo estatal responsable de la sanidad en Reino Unido, podemos leer la siguiente afirmación:

Dr Alan Cohen, a GP with a special interest in mental health, says that when people get depressed or anxious, they often feel they're not in control of their lives. “Exercise gives them back control of their bodies and this is often the first step to feeling in control of other events,” he says (NHS, 21/08/2011)²⁸⁵.

Además de devolverle a unx la sensación de dominio sobre su propia vida, el ejercicio físico ayuda a aumentar la autoestima y la seguridad en unx mismx²⁸⁶, (lo

²⁸³ [@]: <http://www.artezblai.com/artezblai/la-casa-de-la-fuerza-angelica-liddell-festival-de-otono-2009.html>

²⁸⁴ En su blog la artista expresa su odio hacia la gente que muestra total indiferencia ante su desdicha: a veces no solo hay que dejar pasar el día/ a veces las cosas se ponen feas/ y hay que dejar pasar también la noche/ como una oruga pisoteada, un volumen deforme/ me quedé dormida a las 22.00 para no sufrir/ ahora son las dos de la madrugada, me he despertado y me espera una noche espantosa/ os voy a hacer pagar a todos vuestra salud, vuestros deseos de vivir/ os voy a hacer pagar a todos vuestras noches de diversión, inconsciencia y estupidez/ no os quiero/ no os quiero/ siento una repugnancia inmensa por la gente que no desea morir al mismo tiempo que yo/ tengo muchas ganas de estar sola en un escenario, completamente sola (Liddell, Blog 19/05/2013).

²⁸⁵ [@]: <http://www.nhs.uk/Conditions/stress-anxiety-depression/Pages/Exercise-for-depression.aspx>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

cual pudo ser un incentivo considerable para la autora que desde el escenario confiesa sentirse como basura y tener graves complejos a raíz de su cuerpo envejecido), así como reduce de un modo significativo la ansiedad²⁸⁷. Este último componente concuerda con los postulados del psicoanálisis, como recuerda Linda Spano: “The concept of energy release is in keeping with Freud's (1936) postulate that anxiety is relieved through discharge and that symptom development and behavior are a way of binding the anxiety” (2001:88).

Liddell relata su lucha con la destructiva ansiedad en un fragmento de la obra:

Y como ya nadie deseaba mi cuerpo
y como ya nadie me amaba,
aunque yo deseaba amar con todas mi fuerzas,
me puse a darle patadas a la inteligencia.
Y fue así cómo me entregué por completo a la superficie.
Me entregué por completo al mundo de la fuerza.
Para compensar mi debilidad con el puto mundo de la fuerza.
Y me puse a currar cuatro horas seguidas en el gimnasio
y sólo encontraba alivio en la casa de la fuerza
en el ejercicio de la fuerza.
Y sólo después de dos horas empezaba a desaparecer la angustia
las náuseas que me provoca el desayuno.
Y después de tres horas de extremo dolor, empezaba a trabajar el corazón en la zona
CARDIO,
y ahí en la bici 30 minutos,
nivel de resistencia 5, BACH a tope,
una passacaglia, dos passacaglia, tres passacaglia.
Cada uno se queda a solas con su fuerza y su resistencia
y me calaba la gorra azul hasta los ojos
para que nadie me viera llorar (*Casa*: 62-3).

Aunque el estudio experto recomienda la actividad física, incluso de alta intensidad, como una forma de terapia contra la depresión, Liddell llevó la actividad física a tal extremo que, en vez de tener una influencia beneficiosa, se convirtió en una autotortura. Su dedicación a la actividad física en aquella época podría calificarse de obsesiva. Y en efecto, los estudios que analizaron el abuso de ejercicio físico entre lxs no-profesionales, concluyeron que muchos de ellxs demuestran rasgos de personalidad

²⁸⁶ El aumento de la autoestima debido al ejercicio ha sido descrito por ejemplo por Kenneth Fox (2000) o Robert Sonstroem y William Morgan (1989).

²⁸⁷ Scully *et al.* comentan a propósito: “To date, there have been over 30 published reviews dealing with the anxiolytic effects of exercise and physical activity. One review [...] concludes that regardless of anxiety measures taken (trait or state, behavioural, self report, physiological), or exercise regimen invoked (acute vs. chronic), the results point to a consistent link between exercise and anxiety reduction (1998:113).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

obsesivo-compulsiva, castigada por fuertes oleadas de ansiedad (Spano 2001: 88), como era el caso de la creadora.

Seguramente, el vigorismo al que se entregó Liddell podría también filtrarse a través de la teoría psicoanalítica del masoquismo (hablamos de él más extensamente en el capítulo 2). Recordemos, que según los psicoanalistas la agresión dirigida hacia otros (en este caso David Fernández), al no encontrar una salida apropiada, vuelve hacia uno mismo y se manifiesta a través del autocastigo.

Al final de este apartado me gustaría dedicarle un par de frases al título de la obra. El por qué Liddell decidió incorporar en él la palabra “fuerza” parece claro. Sin embargo, me gustaría destacar que la autora decidiera evocar la imagen del hogar, o sea, un lugar donde, idealmente, el uso de la fuerza no es necesario. Por lo general la idea de “casa” evoca los sentimientos de amor y seguridad, paz y descanso. *La casa de la fuerza* parece un oxímoron: es un lugar lleno de duro trabajo, violencia y lucha. A través de este título Liddell vincula la obra en cuestión con *El tríptico de la aflicción*, donde la casa fue presentada como un espacio exento de emociones buenas y dominado por la violencia psíquica y física.

IV.2.2 La función. Intento de resumen

La casa de la fuerza se compone de tres partes bastante independientes, de carácter post-dramático y performativo. Como en la función está ausente un hilo narrativo unificador (solamente podemos distinguir ciertos motivos recurrentes), prescindiremos del desdoblamiento texto/ puesta en escena y nos concentraremos en los fragmentos más significativos desde el punto de vista de nuestro tema. En el análisis vamos a apoyarnos en el texto impreso, así como en la grabación del espectáculo realizada en octubre del 2009 en el Teatro de la Laboral en Gijón.

IV.2.2.1 Primera parte

Liddell abre la función dejando pasar por el escenario a una niña de tierna edad en su avioncito color rosa. La niña no es, obviamente, portadora de buenas noticias. Como es costumbre de Liddell, la creadora juega con contrastes y paradojas, poniendo en la boca de la niña (seguramente inconsciente de la gravedad de lo que dice) una sentencia ominosa: “No hay ciervo, ni selva, ni desierto que nos libre del daño que los

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

otros preparan para nosotros” (*Casa*: 41). Esta frase contiene el resumen de la función, que como en el caso del monólogo que apuntamos más arriba, está dedicada en su totalidad a analizar los abusos que perpetran los hombres contra las mujeres y, en grado menor, contra otros hombres.

Como *La casa de la fuerza* se estrenó poco después de la visita de Liddell a Méjico, donde actuó y realizó un taller, en la obra aparecen muchas referencias a la cultura y realidad sociopolítica de aquella región. La primera parte consiste principalmente en una serie de melodías rancheras interpretadas por un grupo de mariachis. En la escena vemos a tres actrices, Angélica, Getsemaní de San Marcos (bailarina habitual de Elena Córdoba, coordinadora del Teatro Pradillo) y Lola Jiménez, que en el texto de la función aparecen bajo sus verdaderos nombres (o por lo menos los nombres que usan en el mundo real). Las mujeres, luciendo vestidos tradicionales de Méjico, que se pueden apreciar en la foto de abajo, beben, cantan y bailan al ritmo de “El corrido de Chihuahua”, “El preso número 9” (que es la canción que constituía el fondo sonoro en la página de la artista, www.angelicaliddell.com, desaparecida de Internet en agosto de 2013) o “Por un amor”, cuya letra reza:

Por un amor
Me desvelo y vivo apasionada
Tengo un amor
Que en mi vida dejó para siempre amargo dolor
Pobre de mí
Esta vida mejor que se acabe
No es para mí
Pobre de mí (Ay corazón)
Pobre de mí (No sufras más)
Cuánto sufre mi pecho que late tan solo por ti
Por un amor
He llorado gotitas de sangre del corazón
Me has dejado con el alma herida sin compasión
[...] (*Casa*: 47-8).



Fuente: la grabación en DVD proporcionada por *Atra Bilis*.

Tanto esta como otras canciones evocadas en la primera parte del espectáculo tienden a evocar la autosuficiencia de los hombres, su dureza y falta de empatía. La imagen del “macho frío” queda reforzada por las referencias filmicas, tales como *Harry el sucio* (1971), dirigido por Don Siegel, *Fingers* (1978) de James Toback o *El asesinato justo* (2008) de Jon Avnet. Obviamente, se construye un fuerte contraste entre la agencia, la fuerza y el individualismo del hombre, y la impotencia, la dependencia y la búsqueda de la paz y el amor de la mujer. El tema de la total entrega de la mujer al ideal del amor romántico, y la debilidad que esta dedicación origina está muy presente en la obra; vamos a investigarlo más extensamente en los apartados que siguen.

Aunque las tertulianas se animen generosamente con cervezas y música, rezuman más desesperación que alegría, lo que Liddell atestigua con la declaración:

El sol se pone cuatro o cinco veces al día.
El sol se pone cuatro o cinco veces al día.
El sol se pone cuatro o cinco veces al día.
Así es imposible que la tristeza descanse (*Casa*: 45).

En esta cita resuenan ecos de la Biblia: durante la agonía de Jesús en el Gólgota se dio un eclipse solar de tres horas, desde la hora sexta hasta la hora novena, cuando el hijo de Dios entregó su espíritu (Mt 27, 40-54). Al contrario del sufrimiento del redentor cristiano, el de

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Liddell parece ser interminable (o por lo menos así lo pueden percibir lxs espectadorxs): la tristeza en el escenario no descansará, porque cuando Angélica se queda sin aliento, Getsemaní y Lola la sustituyen, continuando el monólogo como si todas fueran el mismo cuerpo con la misma voz. Si aun en el caso de los espectáculos del *Tríptico de la Aflicción* fue posible discernir entre los personajes, en las creaciones posteriores Liddell se aleja cada vez más de este recurso, convirtiendo la polifonía en una apariencia engañosa. Si Jiménez y San Marcos interpretan a alguien, es a la misma Liddell.

IV.2.2.2 Segunda parte

Es la parte más extensa y más rica en acciones y significados. Uno de sus pilares importantes es la reutilización del material presentado por Liddell bajo el nombre de *Venecia* dentro del marco de la 4ª edición de *Nits Salvatges*, que tuvieron lugar en Barcelona en marzo del 2009. En esta performance la autora evoca su viaje a la mencionada ciudad italiana que realizó en enero de 2009 para escapar del inaguantable sufrimiento por que estaba pasando en España a causa de verse rechazada por Fernández. En su relato utiliza entradas del diario que mantuvo durante el viaje, así como las fotos y vídeos realizados aquellos días. Entre los episodios que recuerda (tumbada en el suelo en una posición de derrota) está el siguiente:

Y un día en un sitio de comer
Me dijeron lo que significaba la palabra tiramisú.
Me dijeron que la palabra tiramisú significa “levántame”.
Y a mi me pareció bonito.
Y le envié por móvil un mensaje donde le decía que la palabra tiramisú significa
“levántame”.
El tiramisú era su postre favorito.
Y a cambio de eso recibí la humillación más grande, la hostia más grande que me han
dado en la vida, nunca me habían humillado tanto.
Nunca pensé que me iba a cruzar con la persona que me iba a humillar así.
Que me iba asentir así
a cambio de algo tan inocente.
Y cuando te has sentido así ya es muy difícil volver a sentirte mejor.
Y es muy difícil no sentirte como una mierda.
No hay nada ya que me haga sentir mejor (*Casa*: 54-5).

A continuación llegamos a saber que la respuesta que le envió Fernández era concisa y a la vez muy expresiva: “Jódete. Jódete. Jódete” (*ibidem*: 58).

Aunque toda la confesión de la autora es muy emocionante y mantiene a lxs espectadorxs en un estado de tensión y cierto malestar, estas emociones llegan a su cénit

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

cuando Liddell confiesa mantener relaciones sexuales por Internet. Encima, por si a alguien le cupieran las dudas, muestra las fotos, groseras y soeces, conmemorando dichas actividades. Subrayemos que Angélica no presenta estas revelaciones con el orgullo propio de una revolucionaria sexual o “una bolchevique de coño” (*ibidem*: 68), sino desde la posición de una mujer vieja, fracasada y terriblemente sola. Por otro lado, la imagen de Fernández que construimos a base del relato de Angélica es de una persona corroída por el narcisismo²⁸⁸: de ahí su agudo egocentrismo, sobreestima de su propio valor y desconsideración por los sentimientos ajenos. El perfil del ex amante que presenta Liddell parece ser distorsionado por su rabia y su necesidad de venganza; sin embargo, leyendo el blog de Fernández²⁸⁹ unx se queda con la impresión de que tal vez la creadora esboce un retrato verosímil, por lo menos parcialmente²⁹⁰.

En *La casa de la fuerza* Liddell se aseguró de rodearse en la escena de artistas empáticos que en un buen grado puedan entender y compartir sus sentimientos. Por eso mismo invitó a colaborar con ella a Pau de Nut, un violoncelista barcelonés, que, como testimonio en su *Concierto Encanto* que presencié en Valencia en junio del 2011, tal como Liddell, pasó en su vida por muchas épocas difíciles. Tal vez Pau aparezca en el espectáculo también por otras razones: aunque toque el mismo instrumento que David, a nivel caracterológico parece ser su opuesto. En los comentarios de su página, los usuarios describen a este cantante con los adjetivos de “cálido”, “sensible”, “suave”, Nuria Ruíz de Viñaspre lo compara a una madre amamantando su violonchelo, el mismo Pau goza de cantar en soprano²⁹¹... Tampoco es sin importancia que el artista sea homosexual, y por lo tanto, no constituya amenaza para la creadora (ni para otras mujeres, ya que según Liddell, la violencia está inscrita en la masculinidad hetero). Subrayando su compromiso con la no-violencia, Pau interpreta (en soprano) *Cum dederit* de Vivaldi tumbado en el suelo de espaldas, o sea, en una posición de máxima indefensión. De este modo expresa su solidaridad con las mujeres, que en la primera parte declamaban sus monólogos en la misma postura. Después el chelista dejará que

²⁸⁸ Uso el término de acuerdo con la definición propuesta por W. Keith Campbell (1999: 1254): “A narcissist is grandiose (i.e., thinks he or she is better than others or is special), eager for admiration, hypersensitive to criticism, lacking in empathy for others, and exploitative (American Psychiatric Association, 1994; see also Akhtar&Thompson,1982;Westen,1990).”

²⁸⁹ [@]: <http://davidfernandez.org/>

²⁹⁰ Algunas de las entradas del blog causan bastante impacto, como la del 7/02/2011 (ortografía original): “sin una chica que se ocupe de mi polla mi alma se marchita. no sería tan difícil encontrar una compañera para satisfacer mutuas primeras necesidades, pero teniendo mi polla un efecto tan pronunciado sobre ese vaho improbable llamado alma, cómo dejarla en manos de cualquiera?”.

²⁹¹ [@]: <http://www.paudenut.blogspot.com/p/orejas-que-hablan.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Liddell lo alimenta con “tiramisú”: a través de esta acción casi “mágica”, Liddell intenta invertir el daño que surgió a raíz de la discusión sobre el postre con Fernández. También Pau dejará que las actrices le adornen el cuerpo y el violonchelo de flores: de este modo la masculinidad quedará desarmada (recordemos la sentencia del abuelo de Liddell en *Yo no soy bonita*).

Como en todos los espectáculos que la creadora llevó a escena desde el año 2008, también en *La casa* hay un momento reservado para la automutilación; cabe destacar que la incorporación de este elemento en los espectáculos coincide con la aparición de Fernández en la vida de la artista. Ella misma comenta en una entrevista:

Al principio yo no me cortaba las rodillas, me corté las rodillas por amor. Después esa acción me llevó a la humillación y por eso permanecen los cortes. Esta obra pertenece a la tetralogía de la sangre, hay cuatro piezas en las que yo me corto. Esto no lo trajo Derrida ni el Accionismo Vienés, lo trajo una historia de amor. Para mí es una forma de hacer pornografía del alma y romper la barrera del pudor, es una forma de hacer política con mi cuerpo (Pacheco 2011)²⁹².

Con los brazos y las piernas heridas, Liddell se pone a correr al ritmo de las canciones de *La Oreja de Van Gogh*. Después de este ejercicio intenso y macabro, escuchamos monólogos cuyo fin es sacar a la luz el inusual egoísmo de Fernández (volveremos a ello con más detalle después). Estando con un hombre narcisista, una no puede terminar de otra forma que con el corazón masacrado, cosa que Liddell representa visualmente dibujando por encima de su camisa, junto con Getsemaní y Lola, corazones sangrientos: los dibujan con su propia sangre, sacada de sus venas por una ATS que aparece en escena.

²⁹² [@]: <http://www.culturamas.es/blog/2011/11/02/entrevista-a-angelica-liddell-en-el-festival-internacional-de-buenos-aires/>



Fuente: la grabación DVD proporcionada por *Atra Bilis*.

Ataviadas con sus tristes uniformes ensangrentados, las actrices se ponen a practicar dolorosos ejercicios de “no-sentimientos”, que consisten en remover varios sofás, sacos de carbón y en levantar pesas. De vez en cuando se permiten un pequeño descanso, y es entonces cuando hablan evocando, entre otras cosas, *Las tres hermanas* de Chéjov. El sueño de irse a Moscú de las rusas atrapadas en una casa de pueblo resulta tan irreal como el sueño de Liddell de irse a Méjico y encontrar allí el amor verdadero. Liddell lo sabe, y por eso hace a Getsemaní/ Irina gritar desesperadamente:

¡Echadme de aquí, echadme de aquí, no puedo más! ¿Adónde ha ido a parar todo? ¿Dónde está? Lo he olvidado todo... Se me ha hecho un lío en la cabeza. No recuerdo cómo se dice ventana o suelo. Lo voy olvidando todo, olvido cosas a diario, la vida se escapa y no volverá nunca, como tampoco nos iremos nunca a Méjico. Nunca. Nunca nos iremos. Yo esperaba irme a Méjico. Y encontrar el amor en Méjico. No puedo trabajar, no quiero trabajar. ¡Basta, basta! Odio y desprecio todo lo que mandan hacer. Estoy más delgada, más vieja, más fea, el tiempo pasa y es como si me alejara de lo que es la vida auténtica y hermosa, como si me alejara más y más, caminando hacia el precipicio. No comprendo cómo todavía sigo en este mundo, como no me he quitado de en medio (*Casa*: 96).

De este fragmento deducimos que la falta del amor, o más generalmente, de las relaciones emocionales profundas, resulta en la disminución de las capacidades cognitivas. Esta observación de Liddell es consistente con los estudios neuropsicológicos que demuestran una correlación entre la exclusión social y/o la soledad y el deterioro

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

mental²⁹³. Siguiendo a Geoffrey Miller (2001), podríamos concluir que nuestros cerebros son útiles principalmente en la medida que sirven para impresionar, de modo directo o indirecto, al sexo opuesto e incrementar (pensando desde la biología) nuestra capacidad reproductiva. Por eso mismo el trabajo que no influye en nuestro estatus “romántico” (aunque sea de forma muy poco obvia) carece de sentido. Liddell también parece percibir sus actividades profesionales de este modo: de la cita podemos inferir que concibe el trabajo (y en su caso, el teatro) como un sustituto mediocre de lo real, o sea, el amor y la juventud, que a su vez es tiempo de cortejar y amar. Sin embargo, a falta de amor²⁹⁴ la dedicación al trabajo, y sobre todo al trabajo físico, es el único remedio que encuentra contra la soledad. La “terapia de fuerza” en que participan las actrices en el escenario dura casi 50 minutos. Es realmente digno de admiración que después de tanto correr, levantar muebles y trasladar carbón, las mujeres sean capaces de seguir con una hora más de espectáculo.

IV.2.2.3 Tercera parte

Cuando el público vuelve a sus butacas después del segundo descanso, le acompaña una de las canciones populares mejicanas que revelan el machismo de este país en toda su gloria, consintiendo la violencia física contra las mujeres:

“A chismearle a tu madre”

Te me calmas o voy a calmarte.
es que ya me colmasteis el plato,
ya no aguanto mujer tu carilla,
ni tus celos, ni tus malos tratos,
nunca olvides y tenlo presente
que soy hombre, mas no soy tu gato

Ya no voy a cumplir tu capricho
Ni quererte como antes lo hacía.
Confundiste las cosas cariño,
y en gran parte la culpa fue mía
Vas a ver que desde este momento se acabó

²⁹³ Lxs autorxs de uno de los artículos al respecto alegan: “Social isolation, as evidenced by objective indicators such as having a small social network, being unmarried, participating in few activities with others, or some combination of these, has been associated with increased risk of dementia and cognitive decline in several prospective studies” (Wilson *et al.* 2007: 234).

²⁹⁴ Esta actitud la atestiguan también varias entradas en el blog de la artista. El post fechado en 09/05/2013 reza: “día del estreno de ‘Todo el cielo sobre la tierra: el síndrome de Wendy’, día del estreno de un sueño/ (Horas antes) ¿por qué, por qué, por qué precisamente ahora le pierdo el sentido a la vida? ¿es que solo merezco esto? ¿no merezco ni siquiera un poco de amor?”. Ortografía original.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

el tonto que te quería.

Vas a ver que del bajo del macho
aunque digas que soy un cobarde.
Ya no vas a mirarme la cara,
me imagino que eso es lo que te arde.
Te me calmas o voy a calmarte
o te vas a chismearle a tu madre...

Todo aquél que le pega a una dama,
la verdad que me parece inaudito,
los trancazos son para los burros,
pero tú me los pides a gritos,
y si pierdo mujer los estribos,
vas a ver que te llueve bonito.
[...] (*Casa*: 98-9).

La canción refleja de un modo verosímil los patrones mentales que revelan los hombres que usaron violencia física contra una mujer. Elizabeth Stokoe (2010), quien analizó 120 grabaciones de interrogaciones que llevó a cabo la policía del Reino Unido, subraya que muchos de ellos tienden a introducir una disociación entre “los hombres violentos que pegan a las mujeres en general” y “los que no les pegan en general”, incluyéndose, obviamente, en la segunda categoría. Además, los acusados intentan minimizar su culpa alegando que la mujer les provocase y que perdieran el control de sí mismos (o “pierden los estribos”, tal como dice la letra de arriba). Esta última excusa parece especialmente inválida en el caso del sujeto de *Chismearle a tu madre*, ya que evidentemente se trata de un “castigo” anunciado.

Al contrario de las dos primeras partes de *La casa de la fuerza*, que cubren sobre todo el tema de la violencia psicológica del hombre hacia la mujer (o más directamente, de David hacia Angélica), en la última parte, la creadora abarca el tema de la violencia física. Como ella misma aparentemente no la ha experimentado (aunque no aparezca en el texto impreso, durante el espectáculo Liddell confiesa a Pau “te juro que no sé qué son hostias en la cara”), invita a tres mujeres (otra referencia a *Las tres hermanas*), Perla Bonilla Estrada, María Sánchez Portillo y Cynthia Aguirre Acosta, provenientes de Chihuahua, la región más peligrosa de Méjico²⁹⁵ debido a su cercanía a los Estados Unidos y a la boyante actividad de mafias, para que reflexionen sobre la omnipresente brutalidad en su país. Es solamente en este momento cuando Liddell deja de

²⁹⁵ Aunque Méjico estadísticamente tenga “sólo” 18 muertes violentas por 100.00 habitantes, en 2011, doce de sus ciudades fueron enumeradas entre las 50 ciudades más peligrosas del mundo, con Ciudad Juárez y sus 229 homicidios por cada 100.00 habitantes encabezando la lista (Cascante 17/01/2011).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

concentrarse en su experiencia individual para inscribirla en el discurso de la experiencia colectiva.

La decoración de la tercera parte da indicios sobre qué temas se van a abarcar. En medio del escenario se alzan varias cruces rosas imitando a las de Lomas de Poleo²⁹⁶, un terreno despoblado en la periferia de Ciudad de Juárez, donde entre marzo y abril de 1996 se encontraron ocho cadáveres de mujeres jóvenes (seis de ellas aún permanecen sin identificar). De allí la tradición de poner cruces de color rosa a las víctimas de feminicidios salvajes se extendió a todo el país.



Fuente: La grabación DVD proporcionada por Atra Bilis.

Además de las cruces, otro elemento que destaca sobre el escenario es un coche negro decorado con flores, que parece una caricatura de un coche de bodas. Liddell otra vez hace uso de la amarga ironía: en *La casa de la fuerza* se trata más bien de las bodas de sangre.

²⁹⁶ Un blogero con el pseudónimo CMC de la comunidad teatral en línea “Teatron” comenta que Liddell no ha sido la primera en usar este recurso: “En “2666”, Roberto Bolaño se explayaba durante una terrorífica “Parte de los muertos” en todas estas violaciones describiendo una a una a las víctimas y el modo en que se encontraron los cuerpos. Posteriormente Àlex Rigola llevó al teatro dicha novela con un montaje con demasiados altibajos y demasiado oportunismo. Ahora Angélica Liddell nos vuelve a colocar en el escenario las mismas cruces rosas en el Matadero ¿Serán incluso las mismas?” (CMC 2009).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Y en efecto, la tarea de las tres invitadas mejicanas es concienciar al público sobre la situación de alta precariedad en que se encuentran (especialmente) las mujeres de Chihuahua, la crueldad de los (y no las) narcotraficantes, así como la falta de voluntad por parte de los gobernantes para castigar a los homicidas y remediar la situación. El desorbitado nivel de violencia que experimenta la región de Chihuahua oscurece las vidas tanto de los hombres como de las mujeres, ya que tanto los unos como las otras corren el peligro de perder la vida sólo por “estar en el lugar equivocado” (*Casa*: 101). Sin embargo, en el caso de los feminicidios, a la violencia “usual”, se suma la violencia sexual, como alega María:

Y es que como mujer no puedes sentirte mucho más vulnerable y desprotegida, por este hecho que nos ha marcado a todas que son los casos de estas niñas que se han robado para violarlas, tenemos una ciudad tapizada con sus rostros y cuando tú la miras te das cuenta de que son hermosas, muy bellas y pareciera que les eligieron precisamente por ser tan jóvenes y bonitas (*ibidem*: 101).

Después de un entreacto musical, en que Pau de Nut, adornado de flores (el símbolo de la no-violencia femenina a lo largo del espectáculo) interpreta la melancólica *Song to the Siren* de Tim Buckley y *Ne me quitte pas*, en original cantada por Jacques Brel, las españolas y las mejicanas realizan un ritual de solidaridad en el “martirio femenino”: Angélica (en el centro, tal como le corresponde a la “redentora”), Lola y Getsemaní apoyan los pies en las cruces imitando la postura de crucifixión, mientras que las tres mejicanas, que según el Evangelio (Jn 19:25) corresponderían a María la madre, María mujer de Cleofás y María Magdalena, intentan aliviar el dolor de las mártires con afectuosas caricias.

Acabada la escena bíblica, las actrices mejicanas vuelven con un relato individualizado de un martirio real, describiendo el caso del brutal asesinato de Paulina Elizabeth Luján Morales, desaparecida al salir del colegio en marzo 2008:

Fue declarada desaparecida el 10 de marzo, encontrado su cuerpo el 13 de marzo, y de acuerdo con los exámenes forenses, asesinada el 12 de marzo.

Y fue raptada,
y fue golpeada,

y fue arrollada por el coche donde fue violada,
y fue asesinada

para finalmente dejar su cuerpo tirado en un camino de tierra por la carretera de Aldama.

Paulina escribió el número de la matrícula del coche en su brazo, tal vez presintiendo su muerte.

Pudieron haber decidido no asesinarla,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

sin embargo optaron por asesinarla.

Cuando el cuerpo de Paulina fue encontrado en aquella brecha por Aldama ya llevaba sobre su piel el número 02758.

[...]

Que después de violarla la golpearon,

la dejaron tirada en el piso,

que subieron al auto y lo encendieron,

que miraron para atrás y la vieron por el vidrio trasero tirada en el suelo,

con el cuerpo boca abajo

y que le pasaron con el auto por encima.

Que la evidencia son las llantas que destrozaron su cuerpo.

[...] (*Casa*: 111).

El dramatismo de estos testimonios lo realza el hecho de que una de las actrices mejicanas, Cynthia Aguirre Acosta, luce un embarazo avanzado. Con la barriga descubierta, lee un listado de asesinatos cometidos a jóvenes de Chihuahua sobre las cuales se informó leyendo el periódico en su cocina. Las mujeres describen también el famoso caso de los feminicidios del Campo Algodonero²⁹⁷, a raíz del cual el 16 de noviembre de 2009 el Estado de México fue hallado culpable ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos de:

- no garantizar la vida, integridad y libertad de las víctimas del caso
- impunidad contra las víctimas y sus familiares
- discriminación contra las víctimas y sus familiares
- violar los derechos de las niñas del caso
- violar la integridad de familiares de las víctimas por los sufrimientos causados
- violar la integridad de familiares de las víctimas por hostigamiento (*Campo Algodonero*²⁹⁸).

Sin embargo, las mujeres denuncian que esta condena, aunque haya reparado de cierto modo los daños individuales, no ha inducido la disminución de la violencia ejercida en contra de las mujeres a nivel general ni ha supuesto una subida de las tasas de la detección y castigo de los perpetradores, que, como señala la abogada orensana Mayte Cruz, gozan de casi plena impunidad gracias a la protección de otros hombres: “policía, políticos, cárteles de drogas” (Mera 10/05/2009)²⁹⁹.

²⁹⁷ En noviembre de 2001 se encontraron en este descampado de Ciudad Juárez cuerpos de ocho niñas/ mujeres, con visibles señas de tortura sexual. Las madres de tres víctimas, Claudia Ivette González (20 años en el momento de la desaparición), Esmeralda Herrera Monreal (14 años) y Laura Berenice Ramos Monárrez (17 años) interpusieron la querrela contra el Estado Mexicano ante la CIDH en 2002.

²⁹⁸ [@]: <http://www.campoalgodonero.org.mx/condena>

²⁹⁹ [@]: <http://www.farodevigo.es/galicia/2009/05/17/vida-mujeres-juarez-vale-ciudad-ley/327906.html>

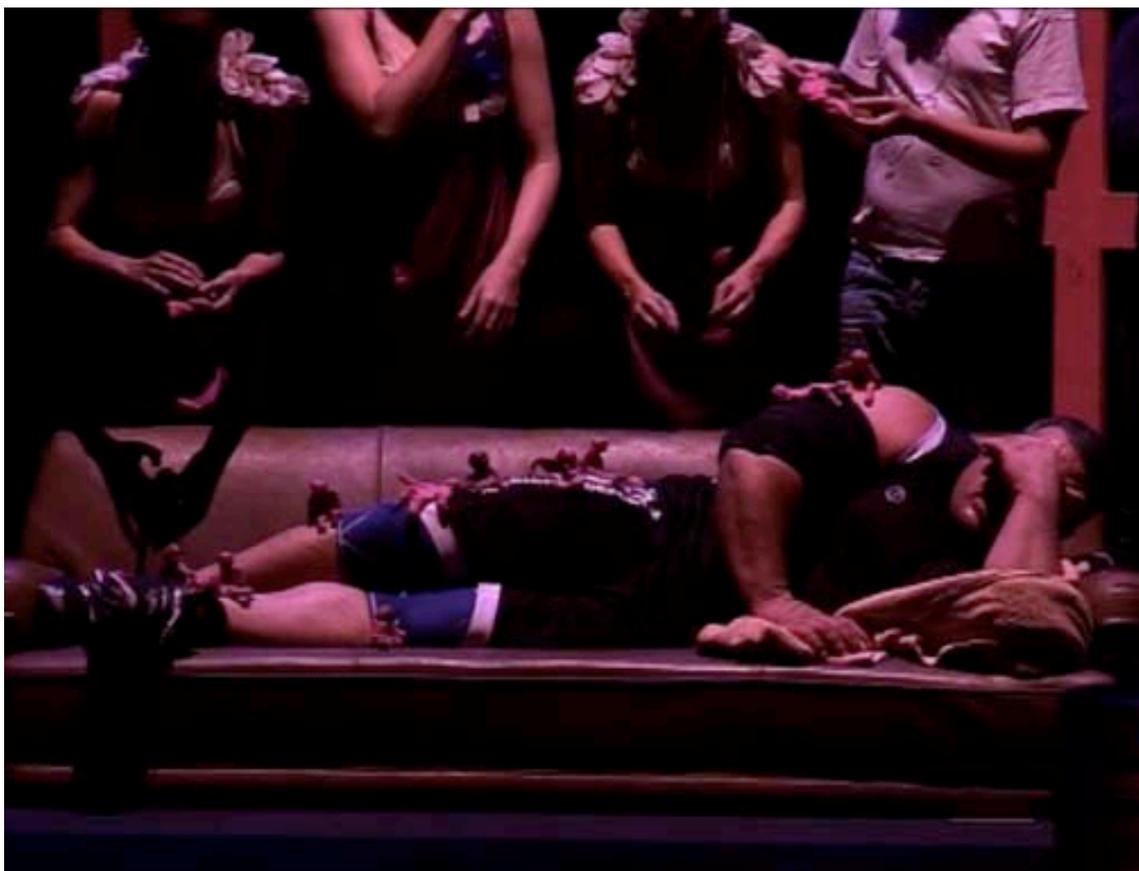
El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Ante este panorama de violencia masculina, Liddell y sus actrices moldean pequeñas figuritas de plastilina, soñando con la venganza femenina que consistiría en acabar con los hombres fuertes, fabricando “hombres buenos que no sirvan para nada” (*Casa*: 120). Serán hombres que, tal como Pau de Nut en el escenario (y antaño Los Chunguitos), cantarán una canción de entrega al amor y al otro ser humano:

[...]

Si me das a elegir
entre tú y mis ideas
que yo sin ellas
soy un hombre perdido, ay amor...
Me quedo contigo.
Pues me he enamorado
y te quiero, y te quiero
y sólo deseo
estar a tu lado,
soñar con tus ojos,
besarte los labios,
sentirme en tus brazos
que soy muy feliz (*Casa*: 125).

Nada más acabe Pau, las actrices mejicanas retoman el protagonismo cantando una encantadora nana tarasca, “Malva Rosura”. Sin embargo, el bucólico ambiente queda de repente ultrajado por la aparición en escena del “forzudo”, o sea, un verdadero strongman. Liddell ha sido lo suficientemente meticulosa como para invitar a participar a su espectáculo al número uno de los strongmen de España en el año 2009, Juan Carlos Heredia. La artista enfrenta a este hombre de 190 cm y 170 kg de peso armada con un rifle. Y aún así está en una posición perdida en este combate: le falta la integridad interior para ganarle. Angélica rompe en verdaderos sollozos cuando Getsemaní evoca a Fernández, diciendo: “Te echo tanto de menos que aunque alguien se detuviera frente a mí y me hiciera señales, yo no distinguiría nada, nada. Pensaría en ti y pensaría en ti” (*Casa*: 127). Y aunque finalmente derribe a la fuerza masculina, cubriendo en un gesto simbólico el cuerpo de Juan Carlos de débiles e inocentes niños de plastilina (lo vemos en la foto abajo), es una victoria amarga. “¡Amar tanto para morir tan solos!” (*Casa*: 127) exclama el forzudo al final del espectáculo, y con esta frase Liddell quita a su público toda la esperanza para un futuro femenino-masculino mejor.



Fuente: la grabación DVD proporcionada por Atra Bilis. Un simbólico triunfo de la debilidad (femenina y homosexual, encarnada por Pau de Nut) sobre la fuerza masculina heterosexual, simbolizada por Juan Carlos.

IV.2.3 Temas abarcados

IV.2.3.1 El machismo en México y sus funestas consecuencias

De las cuestiones relacionados con el género que trata Liddell en *La casa de la fuerza*, el machismo y la violencia contra la mujer en México nos impactan de una forma más directa que otras por ser un problema obvio, palpable y medible, un problema comparable a una enfermedad o una guerra, que causa heridas en la carne y muerte de el organismo humano. Y sin embargo, tal como denuncian las actrices de Liddell, no se toman las medidas necesarias para atenuar el sufrimiento femenino en México. Cynthia, María y Perla hablan principalmente de los asesinatos, sin embargo, cualquier estudiosx de cuestiones de género se da cuenta de que los casos del feminicidio son la punta del iceberg del maltrato psíquico y físico a que se somete a miles de mujeres en este país a diario. Tampoco ha ignorado este vínculo El Centro por la Justicia y Derecho Nacional,

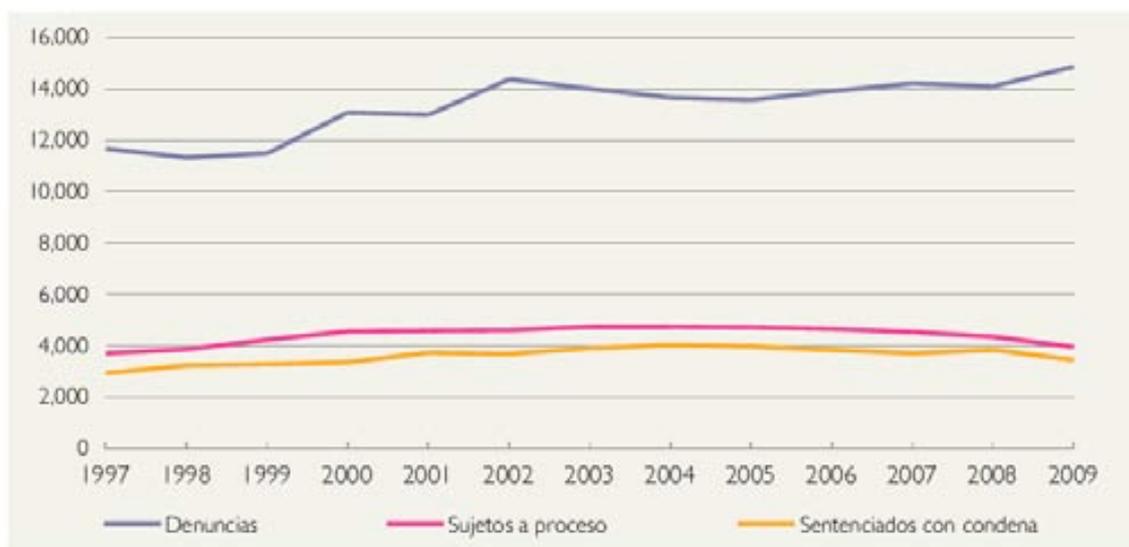
El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

emitiendo en diciembre 2008 una nota de prensa cuyos fragmentos Liddell incluye en el texto de la función:

México ha permitido que los estereotipos de género que propician discriminación y violencia contra la mujer, fundamentados en el machismo, permanezcan hoy en día incluso en las leyes, políticas y prácticas del Estado de Chihuahua donde se han llevado a cabo estos crímenes atroces (*Casa*: 114).

En la función María Sánchez denuncia la persistencia de prácticas que parecen totalmente obsoletas (y sin embargo vigentes en muchos países además de México), tales como atenuar la pena por la violación si se considera que el agresor ha sido provocado o despenalizar el rapto de la mujer si el perpetrador se casa con ella³⁰⁰. Veamos el contexto del que surgen estas quejas. Las tasas de las violaciones en México ponen los pelos de punta: la Secretaría de Salud estima que se cometen alrededor de 120 mil violaciones al año, o sea, que un acto similar ocurre en México cada 4 minutos. La edad de las víctimas suele oscilar entre 10 y 20 años (Norandi 25/04/2010)³⁰¹. Como sucede en tantos otros países, debido al estigma que sigue a la víctima de la violación en una cultura machista, como las ineficientes estructuras médico-policiales, solamente alrededor del 10% de los crímenes sexuales son denunciados, y de este número, tan sólo aproximadamente el 20% acaba en condena, como demuestra el siguiente gráfico:

México: violaciones denunciadas ante el Ministerio Público, presuntos delincuentes sujetos a proceso y sentenciados con sentencias condenatorias, 1997-2009



³⁰⁰ Una práctica común también en algunos lugares del continente europeo, por ejemplo en Daguestán.

³⁰¹ [@]: <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/25/index.php?section=sociedad&article=035n1soc>

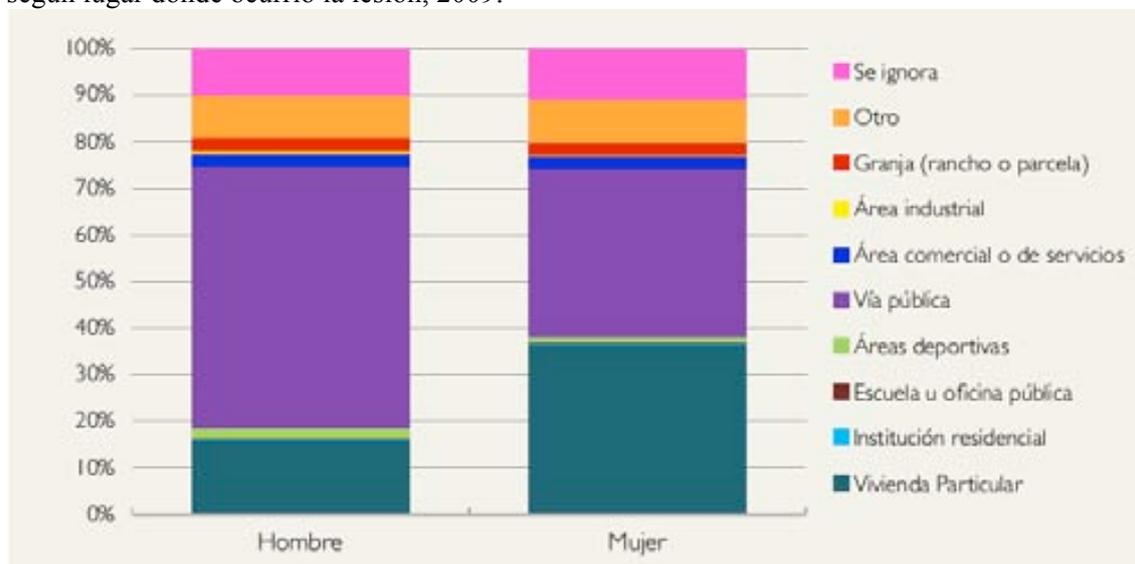
El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Fuente: “Feminicidio en México. Aproximación, tendencias y cambios, 1985-2009”. ONU Mujeres; INMujeres, Instituto Nacional de las Mujeres, México y LXI Legistatura, Cámara de Diputados (2011: 59).

Aunque en el espectáculo se hable principalmente de la violencia cometida contra las mujeres por los desconocidos, alrededor del 70% de las violaciones son cometidas por los parientes o personas con las cuales las víctimas están familiarizadas (Norandi 25/04/2010), los hombres siendo agresores en un 99% de los casos (Zamora Márquez 05/01/2012)³⁰².

Los hombres del ámbito familiar de las mujeres no solamente las violan, sino a menudo también las matan. Los feminicidios de Ciudad Juárez más conocidos, y los que Liddell ha elegido para su espectáculo, fueron perpetrados por agresores ajenos. Sin embargo, el siguiente gráfico demuestra que 36% de las agresiones mortales contra las mujeres se produjeron en la vivienda, demostrando otra vez que el estar en el hogar es garantía de seguridad en menor grado para una mujer que para un hombre:

México: distribución de las defunciones femeninas y masculinas con presunción de homicidio según lugar donde ocurrió la lesión, 2009.



Fuente: “Feminicidio en México. Aproximación, tendencias y cambios, 1985-2009”. ONU Mujeres; INMujeres, Instituto Nacional de las Mujeres, México y LXI Legistatura, Cámara de Diputados (2011: 50).

Sin embargo, es importante destacar que casi la misma proporción de los asesinatos a mujeres acontecieron en el espacio público, lo que atestigua que las mujeres en México no pueden sentirse seguras ni en casa, ni en la calle. El informe del

³⁰² [@]: <http://www.asociacionportimujer.org/2012/01/aumento-perturbador-de-violaciones.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

que extraemos estos datos subraya que tanto en el caso de homicidios femeninos como masculinos no se precisa el lugar de defunción en hasta el 28% de los casos, lo cual es indicio de sólo una de las múltiples irregularidades que suelen producirse en el proceso de la recogida de los datos relativos al crimen de homicidio, y que dificultan o de pleno imposibilitan la detección y convicción de los perpetradores. Varias organizaciones defensoras de los derechos de la mujer, involucradas en la elaboración del documento “Vigencia del drama del feminicidio en México: Misión Internacional Observadora visita el país” (2010) alertan que

[...] la extendida insensibilidad e ineficacia de las autoridades mexicanas encargadas de la procuración de justicia ante las desapariciones, violaciones y asesinatos de niñas, adolescentes y mujeres jóvenes sobre todo de sectores de escasos recursos, continúa obstaculizando el debido proceso, las investigaciones y la justicia para las víctimas y sus familiares. Se ha llegado al caso extremo e inadmisibles de responsabilizar a las víctimas de su muerte y de involucrar a sus familiares a partir de estereotipos sexistas, misóginos y discriminatorios (Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio *et al.* 2010)³⁰³.

Esta constatación corrobora las palabras pronunciadas en el escenario por María Sánchez:

El Centro por la Justicia y el Derecho Internacional acusó al Estado mexicano de no cumplir con sus obligaciones de prevenir y castigar la violencia y discriminación contra las mujeres en Chihuahua. Señala que el Estado mexicano no ha tomado las medidas necesarias para erradicar los estereotipos de género que dominan y persisten en Chihuahua y que han propiciado la impunidad. Consideran que el estereotipo que se ha permeado en los casos de feminicidio ha sido perpetuado a través de una cultura de impunidad alrededor de la posición subordinada de las mujeres, y citan como ejemplo el Código Penal estatal, el cual considera que si hay provocación por parte de una mujer en el delito de la violación, la pena es atenuada [...]. Y señala también cómo estos estereotipos han llevado a culpar a las mujeres de la violencia que es ejercida en su contra, ya sea por su forma de vestir o su comportamiento en la sociedad (*Casa*: 114).

Por otro lado, lxs familiares acusan abiertamente al cuerpo policiaco-judicial de proteger a los asesinos. “Creo que debe haber cohecho, complicidad”, opina la Dra. Julia Monárrez, una de las principales activistas y estudiosas que claman por la justicia para las víctimas de feminicidios en México. “Son gobiernos que no responden y que no han respondido por lo menos a 11 recomendaciones de organismos internacionales de derechos humanos” (Rodríguez 05/10/2008)³⁰⁴.

³⁰³ [@]:

<http://observatoriofemicidiomexico.com/Compromisos%20de%20las%20autoridades%20Mexico.pdf>

³⁰⁴ [@]: <http://www.publico.es/internacional/161673/asesinos-impunes>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

No solamente se encuentran muchos obstáculos intentando identificar a los asesinos, sino también, dada la imprecisión de los datos accesibles, a la hora de establecer el mero número de las víctimas. El ya citado informe sobre el fenómeno de asesinatos de mujeres elaborado por la ONU Mujeres y otras entidades indica que existen casos de erróneamente atribuir al homicidio el carácter de suicidio o accidente, y a falta del examen pericial, calificarlo como tal en el certificado de defunción y en las estadísticas (2011: 31). Por esto mismo, explican los autorxs del informe, analizando los datos relativos a los feminicidios (u homicidios en general) hay que tener presente que la tasa real de este tipo de crímenes supera, y puede que de una forma impresionante³⁰⁵, los datos oficiales.

Sin embargo, incluso el número de los asesinatos femeninos registrados en las Estadísticas Vitales de Mortalidad es desolador. Entre 1985 y 2009 se produjeron 34,176 muertes violentas de mujeres con presunción de homicidio, de las cuales 6,968 en los años 2005-2009. En el gráfico que presento a continuación podemos discernir la repentina alza en las tasas a partir del año 2007, lo cual refleja la vuelta a las altas cifras de feminicidio registradas en los años 80.

³⁰⁵ Un artículo de Alejandro Furlong (09/04/2013) saca a la luz la gran discrepancia entre las estimaciones oficiales y las realizadas por ONGs: “En Ciudad Juárez, de 1993 a la fecha, según cifras oficiales, más de 700 mujeres han sido encontradas muertas, casi la mitad de ellas presentan signos de violencia sexual; no obstante, la cifras oficiales son de carácter sumamente dudoso, la diferencia entre los números arrojados por el gobierno del Estado de Chihuahua y los de ONGs locales son exageradamente desproporcionadas. En el año 2010 una importante red de organizaciones de la sociedad civil aseguró que fueron más de 150 muertas en Ciudad Juárez durante ese año, frente a las apenas 3 registradas durante los primeros seis meses de 2010 de acuerdo a la Procuraduría (Ministerio Fiscal) General del Estado de Chihuahua. Lo que nos pone a pensar en el fabuloso número de muertes y desapariciones de mujeres que se esconde tras la verdad. Las cifras oficiales del número de cuerpos que presentan algún tipo de violencia sexual también deben de ponerse en tela de juicio, ya que muchos de los cuerpos fueron encontrados meses después de que el homicidio fuese perpetrado e, incluso, en algunos casos, hasta años, por lo que los exámenes foráneos realizados a los cuerpos fueron incapaces de identificar nada.”

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

México: evolución de las tasas nacionales de defunciones femeninas con presunción de homicidio según año de ocurrencia, 1985-2009



Fuente: “Feminicidio en México. Aproximación, tendencias y cambios, 1985-2009”. ONU Mujeres; INMujeres, Instituto Nacional de las Mujeres, México y LXI Legislatura, Cámara de Diputados (2011: 33).

Cabe destacar que, aunque las tasas de muertes violentas por mano ajena entre las mujeres están muy por debajo de las de los hombres (285,878 en los años 1995-2009), se rigen por dinámicas bastante diferentes. Las tasas de homicidio femenino se mantienen en niveles mucho más constantes que las de los hombres, lo cual significa que la frecuencia con que se dan no corresponde necesariamente al nivel de la violencia “general” (*ibídem*: 33). Lxs autorxs llaman también la atención sobre un hallazgo funesto y sorprendente: hasta 5.6% de las víctimas femeninas tienen menos de 5 años, mientras que el infanticidio entre los hombres está calculado en 0,83%, o sea, un porcentaje mucho más bajo. Aunque la edad de más riesgo es similar para los dos sexos, y comprende 20-24 años de edad para las mujeres, y 25-29 para los hombres, otra diferencia importante en los patrones según el sexo consiste en que se producen casi dos veces más asesinatos de ancianas que de sus coetáneos masculinos. También, las mujeres suelen ser asesinadas de formas más crueles que los hombres:

Mientras que entre los primeros en dos de cada tres casos se trata de agresiones con arma de fuego, entre las mujeres el porcentaje es significativamente menor (41.8%). En las mujeres es más frecuente el uso de medios más brutales para asesinarlas: ahorcamiento, estrangulamiento, sofocación, ahogamiento e inmersión en 18% de los casos, tres veces más que en los hombres; objetos cortantes en 14.2%; objetos romo o sin filo 1.4%. La proporción de mujeres envenenadas o quemadas triplica a la de los varones (2.7% y 0.9% respectivamente). Cabe destacar que en casi 17% de los casos no

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

hay información sobre el medio utilizado para el asesinato (ONU Mujeres *et al.* 2011: 43).

Los ejemplos de homicidios que Liddell cita en su espectáculo corresponden al patrón trazado en el informe. Cuando María, Perla y Cynthia evocan los asesinatos de los hombres, estos se cometen con “cuernos de chivo, que son las armas largas que usan los narcos” (*Casa*: 100) o granadas (*ibidem*: 101), mientras que a las mujeres se las estrangula, apuñala, quema y antes de la muerte frecuentemente viola, así como se les corta/ arranca partes del cuerpo (*ibidem*: 117). Lagarde de los Ríos denunció que “algunos cuerpos fueron maltratados aún después de haber sido asesinados” (2008:223), lo cual corrobora el testimonio de María Sánchez Portillo de que “[l]as mujeres en México son víctimas hasta después de muertas” (*Casa*: 113).

Obviamente, no todos los cadáveres de las muertas mexicanas presentan signos de violencia sexual y no todos los asesinatos se cometen a raíz del género (aunque entre 60% y 70%, sí)³⁰⁶. Sin embargo, son precisamente éstos los que causan más indignación, ya que, como bien entiende Liddell incorporándolos en un espectáculo que trata de varias formas de discriminación contra la mujer, son expresión de la violencia estructural dirigida por la clase de “amos” hacia la clase de “esclavas”. Así también interpretan estos actos lxs estudiosxs del tema y los legisladores³⁰⁷, que buscan diferenciar el asesinato de la mujer por razones no relacionadas con el género (por

³⁰⁶ En el año 2011 el procurado estatal de Chiapas, Raciél López Salazar, afirmó que “el 60% de las muertes de mujeres se han dado por ‘desencuentro’ entre parejas” (*Pulso* 11/04/2013). Por otro lado, “la Organización Mundial de la Salud reporta, que 70% de los asesinatos de mujeres son perpetrados por sus parejas o ex parejas y es la principal causa de muerte entre las mujeres de entre 16 y 44 años de edad” (Díaz y Olivares 08/03/2012).

³⁰⁷ Para dar un ejemplo, en mayo 2013 una diputada del Estado de Sonora, Hilda Chang, propuso incluir en el Código Penal del Estado una enmienda, cuyo fin sería diferenciar el feminicidio del homicidio. La legisladora presentó la siguiente tipificación del feminicidio: “la persona que realice o ejecute actos de violencia contra persona de género sexo mujer causándole la pérdida de la vida en términos a lo que disponen los artículos 252, 252 Bis, 252 TER, 253 y 254 de este Código Penal, cometerá el delito de feminicidio, cuando concorra cualquiera de las circunstancias siguientes I.- La víctima presente signos de violencia sexual de cualquier tipo, previa o posterior a la privación de la vida.
II.- La víctima se le hayan infligido lesiones o mutilaciones infamantes o degradantes, previas o posteriores a la privación de la vida o actos de necrofilia;
III.- Existan antecedentes o datos de cualquier tipo de violencia, en el ámbito familiar, laboral, escolar, del sujeto activo en contra de la víctima;
IV.- Haya exista o haya existido entre el activo y la víctima una relación sentimental, de parentesco por consanguinidad legal o civil, afinidad de matrimonio, concubinato, noviazgo, cualquier otra relación de hecho y confianza;
V.- Existan datos que establezcan que hubo amenazas relacionadas con el hecho delictuoso, acoso o lesiones del sujeto activo en contra de la víctima;
VI.- La víctima haya sido incomunicada, cualquiera que sea el tiempo previo a la privación de la vida;
VII.- O el cuerpo de la víctima sea expuesto o exhibido en un lugar público (Núñez Esquer 10/05/2013).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

ejemplo, en el atraco a un banco) de los feminicidios, o sea, actos de homicidio cuyo fin es castigar a la mujer por intentar ejercer los mismos derechos a la autonomía de los que goza el hombre de una forma incuestionable (o sea, de caminar solx por la calle, trabajar y ganar su propio dinero, de cambiar de pareja, divorciarse, decidir sobre su dedicación o no a ciertas actividades, también sexuales, salir con amigos etc.). Jane Caputi y Diana Russell (1992: 13-4), conciben el feminicidio como acto de terrorismo sexual, cuyo fin es poner límites a las mujeres (y hacer que ellas mismas se las impongan) inspirando miedo. Cuanto más fuerza las mujeres quieran “usurpar”, tanto más fuertes serán las represalias contra ellas. Caputi y Russell explican:

We see this escalation of violence against females as male backlash against feminism. This doesn't mean this is the *fault* of feminism: patriarchal culture terrorizes women whether we fight back or not. Still, when male supremacy is challenged, that terror is intensified. While many women who stepped out of line in early modern Europe were grotesquely tortured and killed as witches (with estimates ranging from 200,000 to 9 million killed), today such women are regarded as cunts or bitches, deserving whatever happens to them. “Why is it wrong to get rid of some fuckin' cunts?” Kenneth Bianchi, convicted “Hillside Stangler”, demanded (*ibidem*: 17).

Es fácil omitir la relación entre los, cada vez más obvios, intentos de empoderamiento por parte de la mujer mexicana sumergida en una cultura profundamente patriarcal y los feminicidios, porque muchas víctimas, especialmente de Ciudad Juárez, que es donde se concentra el foco de atención de la prensa, provienen de las clases sociales más humildes, o sea, la que menos poder tiene. Como relata Cynthia:

Y pues ellas se arreglan, se maquillan, se ponen muy bonitas para ir a trabajar, porque están en la edad de amar, catorce o quince años, pero pues vienen de las familias muy pobres, y tienen que trabajar, así que van y piden trabajo en las maquilas, que son estas fábricas de trabajo en cadena [...] Y pues muchas de ellas son madres solteras, tienen que mantener un hogar, dejar a sus niños, solos, salir de noche o de madrugada, y como viven en las afueras de la ciudad, en las periferias, tienen que cruzar terrenos baldíos, donde sabemos que es ahí donde las levantan y se las llevan, pero ellas tienen que salir a trabajar, despedirse de sus hijos sin saber si van a regresar, pero si no, ¿qué hacen? ... Es que hay que trabajar, hay que trabajar [...] (*Casa*: 102).

Diana Russell alega, que el trabajo remunerado de la mujer, siendo la principal vía de acceso a más independencia, lógicamente es percibido por la clase dominante de hombres como una amenaza que intentan contrarrestar incrementando el terror. Desde su punto de vista,

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

[m]en are no different form any other ruling class in resisting any threat to their monopoly of power. Just as the whites in South Africa have repeatedly lashed out at black people who undermine the racially based power structure, so have men reacted to women's efforts of liberation. Ironically, as more women succeed in gaining access to power and money, increasing numbers of men are becoming even more violent toward women – although not necessarily toward the particular women who gain this access (Russell 1993: 258).

A la luz de esta teoría, las trabajadoras de las maquilas y las niñas de los barrios carcomidos por la pobreza juegan el papel del chivo expiatorio que paga el precio por la cada vez más firme posición de la mujer en la sociedad, aunque, irónicamente, ellas son las que menos aprovechan este avance social.

Para acabar este tema, me gustaría subrayar que a lo largo de la presidencia de Felipe Calderón Hinojosa (entre 1/12/2006 y 30/11/2012) México llegó a contar con 26,567 personas desaparecidas, de las cuales 10,704 eran mujeres. Es importante destacar la relación entre este político y el número de desapariciones, ya que durante su sexenio las cifras se dispararon de una forma inaudita (en el año 2005 hubo 78 desapariciones en todo el país, en 2011 7,827). Y otra vez, los patrones de desaparición difieren mucho entre los sexos, ya que las féminas corren el mayor riesgo teniendo entre 13 y 18 años de edad (929 desaparecidas tenían tan solo 16 años), que sugiere la motivación sexual del rapto, mientras que el riesgo de desapariciones para los hombres se mantiene bastante alto y constante para las edades comprendidas entre 20 y 30 años (con el auge a los 27 años, con 372 desaparecidos a esta edad) (*Univision* 4/06/2013)³⁰⁸, lo cual sugiere la relación entre la desaparición y la involucración en el crimen organizado. Así, las estadísticas confirman la declaración de María que “estas niñas se han robado para violarlas” (*Casa*: 101).

IV.2.3.2 La soledad

“La soledad es un escándalo”, constató Liddell en una entrevista otorgada para *El Periódico* (10/07/2010)³⁰⁹, aludiendo a lo difícil que le resulta aguantar su peso. Parece que el miedo a la soledad es precisamente la causa por la cual muchas mujeres dejan hacerse daño. En *La casa de la fuerza* Lola confiesa:

³⁰⁸ [@]: <http://noticias.univision.com/mexico/openpage/2013-03-15/desaparecidos-del-sexenio-de-felipe>

³⁰⁹ [@]: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20100710/angelica-liddell-trabajo-para-que-gente-vaya-del-teatro/print-379169.shtml>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Hay momentos en los que digo: “Voy a salir a la calle a matarme un poquito”... Son momentos en los que me muero de necesidad, necesidad de que me abracen, de sentir a alguien al lado, de sentir CALOR...

En uno de estos días, estoy con un tío que no conozco, estamos follando y me empieza a follar muy violentamente y me hace mucho daño, MUCHO, y yo llorando le digo que pare, pero no para, me sigue follando, y yo sigo llorando sin ser capaz de decirle que se vaya, porque me siento muy pequeña, con una sensación de soledad inmensa, es como si yo no importara nada, como si yo no fuera persona, como si estuvieran pisando algo muy frágil, es estar sola pero con un tío encima (*Casa*: 42).

El hecho de que Lola pronuncie estas palabras en una posición de indefensión/ derrota, tumbada de espaldas, realza aún el delicado estado mental del que la mujer habla. Habla, al contrario de enseñar: la acción física requiere agencia, fuerza, lo que ultrajaría el mensaje que se nos transmite: en esta imagen la mujer es víctima directamente del hombre, pero indirectamente de sus aspiraciones (al parecer) poco realistas.

El fragmento, que parece ser más la descripción de una violación que de un acto amoroso emprendido con el fin de buscar placer, demuestra las diferentes motivaciones que empujan a los hombres y las mujeres a tener relaciones sexuales casuales. Mientras que la mayoría de los hombres son capaces de mantener relaciones sexuales sin involucrarse emocionalmente, las mujeres actúan precisamente de forma opuesta, buscando la mayoría de las veces por lo menos una sombra del vínculo emocional con la otra persona³¹⁰. Así también lo percibe Liddell, que declara acerca de sus experiencias sexuales con desconocidos por Internet:

Y los tíos se asombraban de que yo hiciera todo eso gratis.
Eso cuesta dinero, decían, eso cuesta dinero.
Por eso se cobra.
Dame tu puto Messenger.
Cuándo quedamos, tía, cuándo quedamos.
Pues mira, sí.
Yo era una puta gratuita,

³¹⁰ Los estudiosos del tema explican, que es una adaptación evolutiva inscrita en nuestros genes, y que va más allá de los modelos culturales que adoptemos. En los experimentos llevados a cabo por John Marshall Townsend en un campus académico se ha descubierto que incluso mujeres muy liberales, que a nivel cognitivo no veían ningún problema en mantener relaciones sexuales sin que exista algún vínculo emocional con la pareja y practicaban sexo con múltiples hombres, en su mayoría, y al contrario que los hombres, experimentaban ansiedad o malestar a raíz de esta falta y abandonaban la relación si “no iba a ninguna parte”. También, las mujeres se sentían mucho más vulnerables que los hombres en las situaciones de sexo casual, y, al contrario de los participantes del sexo opuesto, no desarrollaban indiferencia hacia estas cuestiones: “Seventy-three percent of the females and 37% of the males agreed or strongly agreed that sexual relations made them feel emotionally vulnerable even when they did not want to get emotionally involved [...]; 9% of the females and 27% of the males disagreed or strongly disagreed; the rest were undecided: $\sim 2(4) = 49.52$, $p < 0.0001$. Subjects’ responses to this question were correlated with their total number of sex partners. Females with greater number of sex partners were more likely to report that intercourse made them feel emotionally vulnerable even when they did not want to become emotionally involved. In contrast, males with more partners were more likely to disagree with this proposition [...] (Townsend 1995: 183).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

porque entre una frase guarra y frase guarra
ellos decían cariño, cielo, guapa, preciosa,
y yo me lo creía.
Cuando no tienes amor verdadero,
cualquier gilipollez
la experimentas como un sucedáneo del amor.
Es como si te amaran
cuando no tienes amor verdadero.
Cuando un gilipollas te dice:
te comería entera, preciosa,
lo experimentas como un sucedáneo del amor.
Es como si te amaran.
Me da igual si son viejos, sucios, sucios, sucios, sucios, o feos.
Me da igual.
Si no puedo ser amada, me da igual (*Casa*: 65).

También las dos mujeres reportan sentirse abatidas/deprimidas al emprender las relaciones sexuales, y a través de ellas procuran mejorar su situación emocional. Este tipo de conducta, en que la mujer se entrega al sexo casual a causa de su debilidad, y no por rebosar ganas de gozar de la vida y de su cuerpo, es relativamente común para el sexo femenino. En las conclusiones de un estudio sobre la vida sexual de las universitarias leemos:

The link between casual sex and psychological functioning is one of the most intriguing findings from this study. Females who reported the most depressive symptomatology and males who reported the fewest symptoms were the most likely to engage in casual sex. The association of casual sex and depressive symptoms in females is provocative and worthy of further investigation. Perhaps depressed females may be seeking external validation from sex. They may be maintaining a vicious depressive cycle by unconsciously engaging in sex in doomed relationships [...]. Possibly, these females' negative feelings of self-worth or isolation may increase their desire to be wanted by or intimate with another. Thus, if they sensed a potential romance would result from the encounter, they may have engaged in sexual behaviour with a casual sex partner in an attempt to feel better, at least temporarily. Further, the more depressive symptoms females reported, the more partners they had. We speculate this may be associated with either little sexual satisfaction or increased efforts to fill an internal void. Whatever the specific motivation to engage in casual sex, females who were depressed expressed regretting the casual sex encounter more often than males (Grello, Welsh and Harper 2006: 265).

Aunque ni Lola ni Liddell expresan literalmente su arrepentimiento, sus comunicados transmiten la sensación de sentirse usadas, e incluso abusadas (Liddell se autodenomina una puta gratuita, Lola soporta el dolor físico en silencio) a pesar de acceder al coito sin compromiso por su propia voluntad e iniciativa. Sus sensaciones

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

acuerdan con la teoría evolutiva de inversión parental según los sexos³¹¹, según la cual las mujeres están biológicamente ajustadas para buscar vínculo emocional con el hombre, cuya falta en el caso del embarazo podría haber significado incluso una pena de muerte para ella o/y su bebé en el Paleolítico. Como alega Geoffrey Miller (2001: 179-180, véase la p. 230 de esta tesis), nuestros cerebros se formaron precisamente en aquella época. Adicionalmente, debido a la estructura del cerebro humano y las distancias físicas entre varias partes dentro de éste, los juicios afectivos³¹² (¡paleolíticos!) son más rápidos que los cognitivos, así como muy difíciles de controlar. De ahí que las mujeres que deciden participar en relaciones sexuales fuera de la relación romántica y se sienten explotadas al no recibir cariño, no demuestran tanto “doble moralidad”, sino más bien caen víctimas de su propia estructura cerebral. Adicionalmente, hay que matizar que

[e]ngaging in various forms of coitus with little or no emotional involvement or monogamous commitment did not necessarily produce feelings of guilt, regret, degradation, or exploitation in these [the participants] women. Rather, what produced these feelings was a lack of control over the level of the partner's investment. [...] [A] discrepancy between the desired level of investment-commitment and the man's willingness to invest produced emotional distress. As long as the man was willing to invest at the level the woman felt she was ready for at the moment, the highly charged

³¹¹ “Because women's minimum possible parental investment is vastly greater than men's, selection favored a more selective process of mate evaluation in women with more emphasis on partners' potential for parental investment—social dominance, prowess, nurturance— and less emphasis on physical attributes that serve as cues to fertility [...]. Women's emotional mechanisms should therefore motivate them to seek out and detect partners' ability and willingness to invest, to evaluate the quality of investment, and to espy and counteract shirking and false advertising. Symons (1979) postulated that, when the mechanisms that mediate sexuality are fully identified and understood, some of these mechanisms will be as sexually dimorphic as the external genitalia. [...] Evolutionary researchers propose that, although the emotional mechanisms in both sexes are modifiable by experience, certain cognitive-emotional links are easier to forge than others, and certain critical experiences produce different and even opposite effects on males and females. [...] But an emotional mechanism that was only tied to a cognitive appraisal of investment could be maladaptive because it could fail to function when, in fact, female reproductive risks and opportunities were involved. To be maximally effective, this mechanism must be closer to the genes [...], and, hence, more directly tied to the act that produces female reproductive risks and opportunities, namely, vaginal penetration. Admittedly, many women in this culture are exposed to romantic ideology extolling the raptures of romantic love, and many no doubt absorb this ideology (Ellis and Symons, 1990). But it is also possible that engaging in vaginal intercourse, in and of itself, activates feelings of closeness and vulnerability in women (Bardwick, 1971)” (Townsend 1995: 195-6).

³¹² “Neurophysiologist LeDoux (1989) argued that the amygdala is a principal mediator of human emotions. In cognitive processing, sensory inputs must first be transmitted beyond the sensory cortex to multimodal integrative areas before they reach the hippocampus – one of the most important structures in cognition. In contrast, the amygdala receives inputs directly from the thalamus and association areas of the cortex. Affective judgments thus appear to occur more rapidly than cognitive processing and often operate on the basis of stimulus features rather than recognition of whole objects. Because this mechanism is the precursor of emotional experience, it operates by definition outside of conscious awareness” (Townsend 1995:198).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

feelings of being used, degraded, and disoriented did not emerge (Townsend 1995: 199).

Como explican las dos actrices, su participación en el sexo está principalmente motivada por la necesidad de recibir atención y cariño. Si esperan más de lo que el hombre está dispuesto a dar a cambio de sexo, es totalmente lógico que se sientan amargadas.

La frase “a cambio de sexo” que acabo de usar nos introduce en otra interpretación más de las experiencias que relatan Angélica y Lola, una interpretación económica. Roy F. Baumeister y Kathleen D. Vohs (2004) analizan las relaciones sexuales a la luz de las reglas del intercambio económico, en que los participantes ponen a la venta los recursos que poseen para obtener los recursos que echan en falta. Los autores alegan que en el caso de relaciones heterosexuales, el principal recurso que “vende” la mujer es el sexo, ya que para ellas tiene menos valor que para los hombres³¹³.

Adicionalmente, han sido forzadas a este tipo de “negocio” por circunstancias históricas:

A last perspective on why sex is a female resource would invoke the economic subjugation of women in society. In hunter-gatherer and subsistence farming societies, men and women already had separate roles and spheres of activity, both of which made vital contributions to survival. The development of a broader sphere of economic and political activity occurred mainly from the male sphere, however, and so as wealth and power were created in society, they were created by and owned by men, leaving women at a disadvantage (see Wood & Eagly, 2002). Sex was one of the few resources women had with which to barter for access to these new, social resources (and the material

³¹³ Roy y Vohs explican: “Is it plausible that men desire sex more than women? A literature review recently examined the question of gender differences in sex drive by comparing men and women on behavioral indexes of sex drive (Baumeister, Catanese, & Vohs, 2001). On every measure, men were found to display greater sexual motivation than women. Specifically, men think about sex more often, have more frequent fantasies, are more frequently aroused, desire sex more often (both early and late in relationships and outside of relationships), desire a higher number of sex partners, masturbate more frequently, are less willing to forego sex and are less successful at celibacy (even when celibacy is supported by personal religious commitments), enjoy a greater variety of sexual practices, take more risks and expend more resources to obtain sex, initiate more goal directed behaviour to get sex, refuse sex less often, commence sexual activity sooner after puberty, have more permissive and positive attitudes toward most sexual behaviors, are less prone to report a lack of sexual desire, and rate their sex drives as stronger than women. No findings indicated that women had a stronger sex drive than men on any measure. Although certainly there are some women with high sex drives and some men with relatively low ones, these are exceptions, and moreover these exceptional types do not appear to form mismatched couples very often. Byers and Lewis (1988) found that half of the couples in their large sample disagreed about sex at least once a month, and without exception all of the disagreements involved the man wanting sexual activity while the woman did not. Likewise, a large sample of couples studied by McCabe (1987) found that the category of partnered individuals who wanted sex but were not having it (“reluctant virgins”) consisted almost entirely of men. Thus, the sexual negotiations of couples appear to center around the men’s efforts to induce the women to have sex, and not the reverse” (Baumeister y Vohs 2004: 342).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

resources that often depended on the social resources). The social exchange surrounding sex may therefore be especially associated with cultures and periods in which women lack avenues other than being a supplier of sex for obtaining material and social resources (Baumeister y Vohs 2004:342).

Así, a cambio de sexo, las mujeres reciben recursos que les hacen falta y de los cuales carecen, como afecto, estatus económico y protección. Aunque hoy en día en las sociedades occidentales la mujer tiene más posibilidades de mantenerse a sí misma y a lxs hijxs sin la (exclusiva) ayuda financiera del hombre que antaño, y por lo tanto se ve cada vez menos obligada a intercambiar su cuerpo por bienes materiales, el afecto sigue siendo el recurso que no puede generar sola. Sin embargo, a la luz de la relativamente fácil accesibilidad al cuerpo femenino después de la revolución sexual de los años 60, algunos hombres no están dispuestos a pagar ni siquiera este precio por el servicio sexual, como demuestra el caso de Lola. Contemplando la situación de Lola (o Angélica, porque debido a la falta de las líneas divisorias claras entre lxs personajes no estamos segurxs de quién es este recuerdo) con la frialdad característica de la economía, podemos decir que es totalmente entendible que las mujeres se sientan amargadas y usadas al no recibir el precio que ponen a su cuerpo.

Aceptar que en el marco de una relación sexual, sobre todo casual, la mujer suele jugar el papel de “vendedora” y el hombre del “comprador” puede resultar indignante; sin embargo, las mismas Angélica y Lola hablan abiertamente de adquirir a través del sexo otro recurso que no es sexo (afecto, sucedáneo de amor), y no de experimentar buenas sensaciones físicas (más bien lo contrario). Por otro lado, hay que reconocer la parcial responsabilidad de las propias mujeres por perpetuar este mecanismo de intercambio: Liddell, al rechazar todos los vínculos sociales, crea para sí misma la situación de una soledad perfecta e inaguantable, que le fuerza, a su vez, de convertirse en un objeto a la venta. No obstante, resulta difícil condenar rotundamente este tipo de conductas: al fin y al cabo Angélica eligió este tipo de interacción con los hombres al fracasar en establecer relaciones amorosas más convencionales.

Concluyendo este subcapítulo, me gustaría dar una hipótesis sobre la fuente principal de los problemas de Liddell y muchas otras mujeres que se podrían identificar con la dinámica que describimos más arriba. Las actrices de *La casa de la fuerza* aguantan abuso, o por lo menos se dejan usar como objetos sexuales (se perciben como tales), a causa de una inaguantable soledad vinculada a síntomas depresivos. A su vez, los estudios psicológicos destacan que precisamente la sensación de exclusión

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

emocional y social está marcadamente relacionada con la depresión y la baja autoestima (Jackson y Cochran 1991: 157-162). Por otro lado, muchos estudios sugieren que precisamente la tenue autoestima es el principal factor caracterológico de riesgo de sufrir una depresión³¹⁴. Así, parece que la baja autoestima, puede que parcialmente desarrollada a causa de negativas experiencias sexuales reveladas en *Yo no soy bonita*, constituye el sustrato de múltiples problemas ejemplificados por Liddell, que recordemos, llega a autodenominarse como “basura”. Desgraciadamente, la baja autoestima y la consiguiente vulnerabilidad para el abuso es un problema para muchas mujeres. Primero, los datos del campo de la psicología demuestran que las mujeres no se aprecian tanto como los representantes del sexo opuesto (Kling *et al.* 1999); segundo, precisamente la falta de respeto por sí misma es un predicador del aumento de riesgo de sostener el abuso sexual. Sin embargo, es también el predicador de infligirlo³¹⁵, independientemente del sexo (Burke, Stets y Pirog-Good 1988), lo que nos lleva a preguntarnos si a los esquemas blancos y negros que aparentemente propone Liddell no deberíamos añadirles algunos grises.

IV.2.3.3 La fuerza y la debilidad

A primera vista, en *La casa de la fuerza* las líneas divisorias son bastante claras: las mujeres son las inocentes e indefensas víctimas de los fuertes y crueles hombres. Si concluyendo *Yo no soy bonita* Liddell combatía esta dicotomía convirtiéndose en un hombre e implícitamente proponiendo que el asumir de las cualidades masculinas es la única vía de defenderse del maltrato mental y físico, al final de *La casa de la fuerza* escapa hacia otro extremo, elogiando en esta imagen poética la debilidad y la impotencia (intrínsecamente) femeninas como el antídoto contra la violencia:

Y copularé con todos mis hijos para convertirlos en hombres débiles.

³¹⁴ James Battle (1978: 745) afirma: “Clinicians generally agree that depression tends to be associated with low self-esteem. For instance, Beck and Beamesderfer (1974) suggest that characteristics of depression include pessimism, sense of failure, self-dislike, social withdrawal, and somatic preoccupation. Coopersmith (1967) states that individuals who possess low self-esteem tend to experience feelings of distress, self-hatred, psychosomatic symptoms, and feelings of depression.” Los niveles altos y estables de autoestima protegen de la depresión, mientras que los niveles bajos predisponen tanto a caer en este trastorno mental (Kernis, Grannemann y Mathis 1991), como a desarrollar problemas somáticos (Trzesniewski *et al.* 2006).

³¹⁵ Sin embargo, tengamos en cuenta que el abuso sexual perpetrado por el hombre casi siempre conlleva mayores daños debido a su superior fuerza física, la posibilidad de penetrar a la mujer y dejarla embarazada.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Daré inicio de este modo a una estirpe de incapaces.
Ninguno de ellos ejercerá más violencia que la que se emplea para respirar.
La guerra tiene lugar para oponerse a la muerte.
Con mi incesto doy el primer paso para oponerme a la fuerza.
[...]
Mi mano en el Mauser.
Mis hijos amados, mi Mauser.
[...]
Después de salir cada noche de mi cuerpo
mis hijos asombrarán al mundo de los hombres fuertes.
Con su inconmesurable bondad,
con su inconmesurable anemia,
con su inconmesurable pereza,
haré de la insignificancia un valor.
Mis hijos serán hombres buenos que no sirvan para nada.
[...]
Vosotros,
cerdos egoístas de dientes blancos,
seréis vencidos por unos niños apáticos y temblorosos (*Casa*: 119-121).

¿A quién le resulta creíble esta visión de convertir la debilidad e impotencia en un mérito? Seguramente no a la misma Liddell, que justo después del monólogo pronunciado por María (cuya participación en el espectáculo podría ser interpretada como una ironía bastante cruel por parte de Liddell, dado que la actriz es madre de un niño discapacitado) sale con un rifle³¹⁶ y se pone a reventar a balazos globos de colores (que asociamos sobre todo con la infancia) colgados en una cruz roja. La ambigua relación de la creadora con la fuerza y su uso salta a la vista en muchos momentos de la obra. Por uno lado, reproduciendo actos de debilidad como tumbarse en el suelo o desarmar el violonchelo con flores, intenta aceptar, apropiarse de la debilidad y hacer de ella su refugio; por otro lado y no obstante, aspira constantemente a la fuerza, levantando pesas, adoptando las conductas de “los machos” como beber de una forma grosera o disparar un rifle. La debilidad a nivel cognitivo puede parecer noble, pero la fuerza, la salud y la agencia es lo que realmente resulta irresistible a los animales, también a los animales *homo sapiens*, como podemos deducir de este monólogo, pronunciado por Lola:

Lo sé por tus hombros,
por tus deltoides y tus bíceps
y también por tus abdominales oblicuos
tan bonitos,
por todo eso tan bonito sé que te voy a querer siempre, cabrón,

³¹⁶ La artista recurre a las armas con cierta frecuencia. Aparte de la obra que analizamos ahora, blande un rifle en *Te haré invencible con mi derrota* o *Perro muerto en tintorería*, donde también luce un hacha.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

porque descansas como Dios después de levantar 100 kilos,
porque hay que descansar después de crear el mundo,
harías que las cabezas cortadas volvieran a sus cuerpos,
ésa es la categoría de tu fuerza, hijo de puta,
porque cuando te quedas a solas con tu fuerza eres precioso,
porque cuando te quedas a solas con tu reposo eres precioso,
sentado en ese banco negro,
tan serio, tan callado, tan triste,
eres serio, solitario callado y triste como las pesas,
y tan guapo que podrían matarte dos veces
y caminas de una manera que hasta el trigo pierde la paz,
puedo decirte que la baldosa que pisaste es una maravilla
y por eso te doy las cuatro esquinas de mi manta,
cavaré mi tumba a escondidas, te lo prometo.
No te asustes. Todo lo hago para verte mejor. Sólo eso.
Eres mi manera de estar en el mundo (*Casa*: 92-3).

Obviamente ningún hombre real es tan maravilloso. Al menos que se ponga frente al espejo aumentador, del que ya habló Virginia Woolf en *A Room of One's Own*:

Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. The glories of all our wars would be unknown. We should still be scratching the outlines of deer on the remains of mutton bones and bartering flints for sheep skins or whatever simple ornament took our unsophisticated taste. Supermen and Fingers of Destiny would never have existed. The Czar and the Kaiser would never have worn crowns or lost them. Whatever may be their use in civilized societies, mirrors are essential to all violent and heroic action (Woolf 1989: 35-6).

La pregunta que surge es ¿por qué los hombres deberían prescindir de la fuerza (e implícitamente su uso) si las mujeres la admiran?³¹⁷ ¿Si a pesar del daño que puede causar y ha causado la siguen admirando?

Liddell se queja de ser tratada como basura pero parece no ver como ella misma se quita la dignidad (y encima ofrece un pésimo modelo a otras mujeres) al declarar en su obra que la mujer vive principalmente para reflejar a un hombre perfecto (él es su manera de estar en el mundo) y que ella misma es tan insignificante que su muerte debe pasar desapercibida. Resulta muy tentador tratar instrumentalmente a alguien que se rinde fácilmente al rol de objeto. Y aquí volvemos otra vez a la cuestión de la

³¹⁷ También Joshua S. Goldstein, autor del famoso libro *War and Gender* observa que las mujeres aúpan las conductas agresivas de los hombres: “Women often participate actively as codependants, so to speak, facilitating men’s militarized masculinity” (2006: 306).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

autoestima, que, como afirmamos en la página anteriormente, protege tanto de recibir como de infligir abuso.

En este caso podríamos preguntar por qué esta regla no parece aplicarse al hombre que describe irónicamente Liddell:

Te meteré el brazo por el culo.
Trituraré a polvos tu puto culo muerto con mi brazo.
Así sabrás lo que es el amor.
[...]
Vas a probar la felicidad de mi brazo rosa todavía vivo.
Todavía me chupan la polla.
Todavía tengo ganas de mear.
Todavía me gustan los culos.
Entonces todavía vivo.
Y no te voy a meter un brazo por el culo.
Te voy a meter los dos brazos por el culo
para joderte.
[...]
Y meterte los dos brazos por tu culo estrecho
En mi búsqueda individual de placer y felicidad³¹⁸.
[...]
Puedo joderte y quedarme tan ancho en nombre de la felicidad.
Te joderé en el paraíso.
Y luego te dejaré tirada como a una colilla.
Y pensar que no soy así cuando viajo en tren.
Y pensar que no soy así cuando paseo a mi perro.
Sólo doy así cuando escucho cantatas de Bach.
Escucho a Bach³¹⁹ y al instante ya tengo ganas de follar culos³²⁰.
Empezar y acabar

³¹⁸ Curiosamente, en la entrada fechada en el día 15.04.2012 Fernández sube a su blog la foto de una escena SM, en que un hombre le mete a la mujer los dos brazos (sic) por el ano.

³¹⁹ El compositor predilecto de Fernández, acerca del cual confiesa en una entrevista del año 2011: “ He estado, como trece o catorce años escuchando a Bach, y sobre todo estos seis últimos años trabajando mucho con él, era mi comida, mi alimento, lo que me hacía descansar, lo que hacía despertar y lo que me daba fuerza” (Osinaga 2011).

³²⁰ Que, juzgando por las entradas en el blog de Fernández del 08/10/2010 (una foto de las nalgas desnudas de su amante) o la del 31/03/2011 son la parte del cuerpo femenino que Fernández admira en particular (ortografía original): “el avión se ha roto. yo iba directo, con escala en amsterdam, hacia tu culo perfecto negro y respingón. pero ahora m (eme) aquí en un hotel de amsterdam en medio de la nada... leyendo mails de gente que me congratula por haber dejado de gritar y de maldecir en mis obras, mientras que otros echan de menos aquel grito, pues era el suyo y yo les daba voz. pero a mí ahora solo me importa tu culo, negra. me tienes loco recorriéndome medio mundo (guantánamo, roma, parís, la habana, nueva york, montreal, los ángeles?) para conseguir cita con él. tu culo es la trinchera perfecta (de guerras fraticidas y también de las mundiales) donde guarnecerme y avituallarme. en él cabemos todos, pero yo lo quiero solo para mí. y es que cuando acabe con él, subiré un poco más arriba y allí estará tu boca, y en el camino tu piel perfecta. y tu boca y tus abrazos me perdonarán tanto miedo y tanta cobardía. me perdonarán tantas cosas que yo mismo no me perdono. y sobre todo me perdonarán el ser un hombre. un asqueroso hombre adorador de culos. y así podré descansar un poco mientras lloro en tu pecho y mis manos buscan tus glúteos firmes y salvadores. y junto a tus orejitas, también preciosas, pronunciaré tu nombre como un secreto entre dos niños”. Aparte de la admiración insólita por los traseros femeninos, podemos aquí notar el arrepentimiento del hombre por el tratamiento tan instrumental de la mujer. Sin embargo, dado el contexto y frases como “glúteos salvadores”, la pena de Fernández no suena muy convincente.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

Empezar y acabar
y volver a empezar.
Eso es todo.
Que te sientes sola, triste, jodida,
Me da igual.
El amor no existe.
Así que me da igual.
Bienvenida a la vida.
[...]
Bésame el culo
es una frase de color rosa.
Bésame el puto culo.
Rosa cerdo feliz.
Le he jodido la vida a unas cuantas tías, ¿y qué?
Me las he follado y luego las he estrangulado, ¿y qué?
¿No te parece de color rosa?
Y por eso te digo que me beses el culo.
Quiero que para ti
La vida no sea más que un beso en mi puto culo.
Mi culo es el fin último de todo esfuerzo humano.
[...] (*Casa*:74-7).

Fijémos que en este fragmento, lleno de violencia tanto a nivel verbal (palabrotas), como conceptual (evocación del estrangulamiento, el desgarrar el ano), pero no extento de cierta dosis de humor (la imagen de besar el trasero en un gesto servil), Liddell ha optado por la narración en primera persona. Esta táctica realza la veracidad del discurso; de hecho, lxs espectadorxs pueden hasta llevarse la impresión que se trata de una carta real de Fernández, hipótesis que queda confirmada por Ana Vidal (2010:508). Desgraciadamente, yo misma no dispongo de información para verificar esta constatación.

Independientemente de que el (¿auto?) retrato que ofrece Liddell esté basado en una carta real o producto de su talento artístico, el ex amante aparenta ser una persona tremendamente segura de su propio valor. En este caso, si queremos ser consistentes con lo anteriormente dicho, ¿no debería ser naturalmente más generoso con otros seres humanos? A estas alturas parece útil introducir la distinción entre la autoestima y el narcisismo, que intenta encubrir la inseguridad que experimentan las personas que sufren de él. A diferencia de la autoestima “normativa”, que se construye sobre todo a base de las relaciones con otrxs, por lo cual exige de unx mantener buenas relaciones con ellxs con el fin de obtener reacciones/valoraciones positivas, el narcisismo es sostenido por el autoconcepto de grandiosidad que excluye a otras personas. Como explican Raskin, Rovacek y Hogan:

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

[...] the data show that grandiosity rather than social desirability is the defensive process associated with narcissism. This suggests that grandiose self-conceptualization rather than the need to present oneself in a favourable light is the mechanism involved in narcissistic self-esteem regulation. This highlights the distinction between needing and seeking approval and needing and seeking admiration. In particular, narcissists seek attention through exhibitionistic display, and seem unconcerned with gaining social approval. Accordingly, their attention-seeking behaviour seems to be aimed at winning admiration. Admiration reinforces the narcissist's sense of self-importance, and that, in turn, enhances his or her self-esteem (1991: 33).

Además, las personas que demuestran características narcisistas, suelen poseer la autoestima explícita (o sea, consciente y expresa) alta, pero baja autoestima implícita (están llenos de inseguridades y dudas al nivel del subconsciente), lo cual les hace más sensibles a la crítica y más defensivos/agresivos ante ella (Jordan *et al.* 2003). David Fernández, descrito por Liddell como un narcisista por excelencia, desvela en su blog (mostrando, por cierto, una buena dosis de autoconciencia) cómo funcionan estos mecanismos en su caso:

hace³²¹ un par de semanas me preguntaba una mujer que por qué cojones no permitía comentarios en esta web. le dije que paso del rollo patio de vecinos, que basta con leer los comentarios de cualquier web para ver que son todos puro chismorreo. el 80% de la gente escribe comentarios para insultarse unos a otros y decir paridas. para eso ya tienen los putos concursos de la tele y las webs 2.0. que yo no soy. eso por un lado. pero la verdad es que me moriría. yo no podría vivir con eso. me afectaría demasiado. tendría un buen o un muy mal día dependiendo de lo que hubiera leído (si es que me atreviera). demasiado para mí. por eso me dedico al teatro. porque la comunicación es unidireccional. tu interlocutor carece de réplica, y eso te salva de su juicio. un poco (Fernández, Blog, 09/03/2011)³²².

³²¹ Ortografía original en todo el fragmento.

³²² Otro ejemplo curioso del autoanálisis de Fernández lo encontramos en la entrada de su blog del día 10/02/2012 (ortografía original): “la timidez es simple y llanamente un acto de tacañería hacia el otro, y no voy a decir el prójimo, porque el otro siempre está demasiado lejos como para ser un “semejante”, es inalcanzable y nunca podremos identificarnos con él más que utilizando grandes dosis de imaginación. yo soy tímido, uno de esos tímidos que luego se pone en pelotas delante de 500 personas. conozco a grandes tímidos que actúan de igual forma. que en el fondo son grandes tacaños, como yo. la timidez es la tacañería del alma, en grado extremo. porque el tímido es un agarrao a la hora de darse a los demás. porque abrirse al otro, preguntar e interesarse por el otro, conlleva un esfuerzo natural... es un acto de gratitud y de bondad (sí, quizá el tímido sea malo). cuando nos interesamos por un “otro” al que estamos conociendo estamos dándole un “voto de confianza”, pero esto es algo que el tímido niega de primeras. se sitúa siempre por encima, o por debajo... entonces, para colmo, el tímido, se, muestra, así, mismo, como, v,í,c,t,i,m,a. no de los demás... si no de su propia timidez. así se centra en el sufrimiento que su propia tacañería le provoca a sí mismo. obviando el hecho de que esta tacañería priva a los demás de ese voto de confianza (ahora sin comillas), de que es hacia el otro a quien su timidez va lanzada como un cuchillo. el tímido se ve a sí mismo como un tesoro que no quiere compartir, es demasiado valioso para que los demás lo disfruten; sin habérselo ganado. es el otro el que tiene que hacer el esfuerzo por vencer esa timidez ajena, y ganarse el privilegio de la normalidad. el tímido es un ultra-perezoso que siempre está más pendiente de sí mismo que del que tiene delante, es incapaz –quizá esta sea la base de la timidez– de dejar de darse importancia y dársela al otro, por puro terror mismo a dejar de ser... levantarse de la silla y que al volver a ella haya alguien más sentado... pero el tímido también sufre, claro que sufre. sufre a causa de su orgullo insuperable.”

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

En la lucha contra su ex amante Liddell ha recurrido al arma que él parece temer más: criticar y ridiculizarlo en público. Si damos fe a Gavin de Becker³²³, un estudioso de los mecanismos de la violencia, es un tipo de agresión que los hombres temen más que la violencia física. Su ego es demasiado frágil para soportar esta humillación. En el caso del ex-amante de Liddell también es demasiado frágil para soportar el posible rechazo, por lo cual prefiere asegurarse de rechazar él primero y no exponerse al daño³²⁴. Aunque Liddell no reconozca explícitamente esta dinámica con referencia a Fernández, la podemos deducir de la siguiente confesión:

Y cuando yo estaba dispuesta a darle todo,
esta persona a la que amaba con locura
empezó a tratarme como a una mierda.³²⁵
O siempre me trató como a una mierda y yo no me daba cuenta.
Me machacaba sin parar.
[...]
No podía hablarle del amor porque me caía una hostia.
Sólo podía tocarle si él me daba permiso.
Decía que el cariño no estaba bien, que hacía daño (*Casa*: 52-3).

Obviamente, el cariño sólo nos puede hacer daño si nos aterroriza la perspectiva de volvernos vulnerables frente a otra persona, porque nuestro ego es demasiado débil

La pregunta que viene a la mente después de leer las dos entradas es ¿por qué al “tesoro” le aterroriza dejar que otros opinen acerca de él? Si su valor es real y objetivo, será difícil de ultrajarlo, así que a la larga la crítica no le puede causar mucho daño. ¿Le inspirará miedo la perspectiva de que se descubra que vale menos que presumía, que es una especie de impostor? Aunque Fernández afirma estar muy seguro de que su existencia es un don para los demás, si nos fijamos en la última frase, concluimos que en el fondo teme que no tenga suficiente (talento, inteligencia, grandeza moral) bien para ser generoso, bien para realmente ser una bendición para la humanidad. En la situación de abundancia no es lógico temer la escasez. Un “yo” fuerte no necesita afirmarse a cada paso.

³²³ “I don’t remember when I first heard this simple description of one dramatic contrast between the genders, but it is strikingly accurate: At core, men are afraid women will laugh at them, while at core, women are afraid men will kill them” (Becker de 1998: 77). El autor parafrasea la afirmación de Margaret Atwood (Caputi and Russell 1992:13).

³²⁴ En el libro *Narcissism and Intimacy: Love and Marriage in the Age of Confusion* (1992: 63-79, 113-125) Marion F. Salomon explica que los narcisistas suelen construir barreras contra la intimidad y rechazar primero a la potencial pareja para protegerse del posible daño. El mecanismo tiene sus raíces en las experiencias de la infancia. Una dinámica similar observamos también al nivel de la violencia física: “[W]eaker parties sometimes engage in preemptive attacks to deter or incapacitate more powerful adversaries whom they expect will become aggressive [...] These preemptive attacks are sometimes attempts to communicate an unwillingness to give in to intimidation [...] or tactical maneuvers designed to take advantage of surprise. During a violent incident, antagonists may kill more dangerous adversaries in a preemptive attack in the belief that they must ‘kill or be killed’ (Felson and Messner, 1996)” (Felson 2002: 55).

³²⁵ En la entrada en el blog del día 20/08/2011 Fernández recuerda su relación con Liddell en términos similares (ortografía original): “y aangélica, que me lo ofreció todo, y a la cual se lo quité todo”.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

para exponerse y aceptar lo que viene (sobre todo el posible abandono). Keith Campbell resume del siguiente modo el funcionamiento del narcisista en una pareja romántica:

First, narcissistic relationships are in the service of self-enhancement. Second, narcissists lack the ability to experience genuine intimacy. This is the result of two related forces: a view of interpersonal relationships primarily as a source of self-enhancement and a fear of abandonment. Third, self-enhancement in narcissistic relationships is likely to take two channels: (a) seeking admiration from others (Kohut's, 1977, mirroring) and (b) associating the self with idealized others [...] (Campbell 1999: 1255).

Dada la admiración que Liddell sigue expresando para el hombre que le hizo, como confiesa, más daño que nadie en el mundo, en el caso de su relación podemos apostar por la opción a.

Resumiendo, en *La casa de la fuerza* por un lado tenemos a una mujer que cree en el fondo que no merece el amor³²⁶ y que está dispuesta a entregarse por completo (o sea, prescindiendo de su “yo”, que igual no aprecia) al servicio de otra persona, y por otro lado un hombre que, a consecuencia de su frágil ego, necesita continuamente admiración, y como ésta no le basta, agranda su autoconfianza a base de la humillación de la pareja³²⁷. Aunque parezca que el amante de la artista, o, pensando en la tercera parte de la obra, los agresivos mejicanos, vencen en esta lucha de sexos, cabe recordar las palabras de Hannah Ardent: “Generally speaking, violence always arises out of impotence. It is the hope of those who have no power” (Yount-Bruehl 1982: 413-4).

IV.2.4 Palabras finales

El día en que sea posible a la mujer amar desde su fuerza, no desde su debilidad, no para huir de sí, sino para encontrarse, no para abandonarse, sino para afirmarse, entonces el amor será para ella como para el hombre fuente de la vida y no peligro mortal. Simone de Beauvoir (2005 :837).

La casa de la fuerza es un espectáculo poblado por seres débiles: víctimas que se quejan, pero no muestran la indignación y determinación necesarias para defenderse, y

³²⁶ Que puede ser consecuencia de la falta del amor materno de la que habla en *Anfaegtelse* (11): “Mi madre nunca me ha querido”.

³²⁷ Que es otra conducta típicamente narcisita: “Several Studies have reported a relation between narcissism and the willingness to enhance the self at the cost of diminishing others” (Campbell 1999: 1255).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

agresores que usan la violencia psíquica o física por sentirse inseguros y amenazados en su posición privilegiada, por no saber infundir respeto, admiración o incluso ganar el acceso al cuerpo femenino por otros medios que recurriendo al abuso. El remedio parece obvio: tal como propugnaba Nietzsche, criar a hombres y mujeres fuertes, que, gracias a recibir amor en la tierna infancia, se aman a sí mismxs y son capaces de expandir estos sentimientos a otrxs seres humanxs. La generosidad para con el/ la otrx puede brotar solamente desde la abundancia, nunca desde la escasez. En *La casa de la fuerza*, paradójicamente, observamos a seres débiles, que bien buscan una dependencia enfermiza por no poder mantenerse en sus propios pies, bien maltratan por el miedo a perder el control a que su débil ego se agarra como a un escudo. En esta obra Liddell describe la superficie, las cosas tal como parecen. Rechazando en un acto simbólico la psicología (me refiero a las fotos en las que orina sobre las obras de Freud), refuta la posibilidad de buscar motivos menos obvios tanto de su propia conducta, como la de su ex amante. Adoptando en cierta forma el cómodo rol de víctima (Perni Llorente [2012: 226-227] percibe el mártirio de Liddell en esta obra como la prolongación del tópico de Ofelia), desecha por completo su responsabilidad por dejarse “arrastrar por unas escaleras suplicando amor” (*Anfaeg*: 13). No obstante, sin un autoanálisis sincero, todo el intento de empoderarse de sí misma, de ganar en los ojos de una la posición de sujeto en vez de objeto, tiene que fallar. Obviamente, existen numerosas circunstancias externas que determinan los sucesos de nuestra vida. Una pobre mexicana de 14 años, tanto por su inmadurez, como por falta de educación y apoyo, tiene muy limitadas posibilidades de escapar de la senda por la que la guían las circunstancias. Y por eso mismo me atreveré a decir que las mujeres como Liddell, cuyas capacidades intelectuales y cuya formación sobrepasan, como mínimo, las del 90% de la población femenina mundial, pueden, e incluso deben usar los recursos a los que tienen tan fácil acceso para salir del rol de la eterna víctima, mejorando la posición de ellas mismas y, de modo más indirecto, de todas nosotras³²⁸. Está bien señalar lxs culpables, incluso está bien castigarles, lo que Liddell evidentemente hace tanto en *Anfaegtelse*, donde ajusta las cuentas con su madre, como en *La casa de la fuerza*. Pero estancarse en esta etapa significa retroceder, no solamente como persona, sino también como artista, tendencia

³²⁸ Aunque en los últimos tiempos Liddell, al parecer, renegó completamente del sentimiento de solidaridad y asimismo, de los valores que le parecían importantes hace un par de años, encerrándose en su pequeño mundo egoísta y proclamando en los periódicos: “Sin embargo, yo desprecio todo aquello que tiene que ver con el sentimiento de “comunidad”. Me repele todo lo que aspira a la superioridad moral, todo lo que propone una línea de perfección a seguir, un ideario, sea una religión, un partido o un colectivo”. http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/32292/Angelica_Liddell

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

que, según mi parecer, se puede notar en las obras de Liddell posteriores a 2009, como *Maldito sea el hombre que confía en otro hombre*, y especialmente *Ping Pang Qiu*.

Sin embargo, a pesar de que a *La casa de la fuerza* le falte la constructiva autocrítica y por consiguiente la esperanza de cambio (al menos, contamos con *Deus ex machina*) sin duda sigue siendo un espectáculo maestro. Liddell vuelve a enseñar su destreza no solamente con la palabra, sino también con la imagen, impresionándonos a cada rato con insólitas y metafóricas acciones que añaden nuevos contenidos a los expresados por medio del verbo. La inusual extensión del espectáculo, el (mayoritariamente) lento ritmo de las escenas y el melancólico acompañamiento musical armonizan con la tristeza y la (lo que parece interminable) agonía de las mujeres que observamos, mientras que los pocos fragmentos dinámicos (como el de las canciones rock o disparar contra los globos) permiten a Liddell dar salida a su rabia impotente, demasiado impotente como para inspirar un verdadero odio y motivarla a hacer un espectáculo “de guerra”, de empoderamiento, en vez de uno de derrota y pasividad de un cuerpo arrojado en el suelo o de las figuritas de plastilina.

Con todo, “El público lo [el espectáculo] recibió agradecido, y muy emocionado, y así lo demostró en una ovación larga y ensordecedora. Y sales sabiendo que tardarás mucho en volver al teatro, la mejor prueba de que vuelves a casa lleno” (Pijuan 2011)³²⁹.

³²⁹ [@] : <http://www.koult.es/2011/02/la-casa-de-la-fuerza-el-odio-infinito-de-angelica-liddell/>

CONCLUSIONS

a. Sexuality (and its “sublimated” form, romantic love) is the most pervasive topic in Liddell’s work. However, it is never a source of positive experiences, such as joy or emotional fulfilment. Rather, it is an instinctive, uncontrollable force that prompts humans to engage in base, abusive and socially unacceptable actions.

b. In Liddell’s plays sex is always linked to violence and abuse, whether physical or emotional. The connection is portrayed in its multiple variations: intra and extra familiar sexual abuse of children, unequal marital and romantic relations, wartime rape of women and girls, war and peacetime prostitution, as well as rape and sexual murder in Mexico.

c. If children appear in Liddell’s plays, they do not fulfil Rousseau’s fantasy of mild and naturally good creatures, but rather are presented as corrupted and corruptible sexual and often violent beings, that come to this world as an intended remedy for their parents’ unhappiness and end up equally or even more unhappy than their procreator.

d. Both men and women are capable of primitive, animalistic and morally outrageous behaviour. In the plays comprehended in *The Triptych of Affliction*, women are both victims and aggressors. However, in later plays, the weight of guilt is shifting towards the male, and women are depicted as impotent victims of men’s desire for sex and power (whose main objective is to have access to and control over sexual commerce).

e. Although Liddell rebels against the feminine position of inferiority, on a closer look her plays do not offer any plan or much hope for change. The artist condemns contemporary reality in which women are used and abused as sexual objects and are valued by society mainly and often exclusively as such (whether in the role of a romantic lover, mother, or whore), but she fails to propose any guidelines women could apply to their lives to change this unbearable situation.

f. Liddell is a trained psychologist, although she has never worked as such. However, her education undoubtedly influenced her writing to a great extent, helping her to

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

expose less obvious and definitely dishonourable motivations beyond people's actions. The current that seems to have influenced her most is psychoanalysis (although in 2010 the artist uploaded to her blog a series of pictures on which she urinates on the collection of Freud's works). Thus, such psychoanalytical notions as Oedipal complex, incest, sadism, masochism, and sexuality that underlies nearly all human actions are crucial for understanding *The Triptych of Affliction*, and useful while analysing some fragments of Liddell's later plays.

g. Not only does Liddell draw on psychological findings and comment on the nature of individual human beings, but she is well informed about the socio-political processes that take place in the contemporary world, and takes a stance with respect to them in many of her plays. To give a few examples, we can mention *Belgrade* and the post-Yugoslav wars the play is inscribed in, the siege of the Beslan school in 2004 alluded to in *Snow White*, or the third part of *The House of Force*, in which Liddell criticizes heavily Mexican authorities for allowing sexual and non-sexual violence to devastate their country.

h. Given the author's broad scope of inspirations and her extensive (both self- and institutional) education, in order to gain a comprehensive understanding of her plays, it is necessary to analyse them in a broad context. Thus, in case of each play I have offered the reader a wider background against which to compare the claims Liddell makes on stage, citing numerous authors and specialists from both humanities and natural sciences.

i. In the plays we see a clear progression from a more classical conception of theatre, in which there are characters who enact (what could be classified as) a plot, to a personal, biographical theatre, sitting well outside a classical framework. The text of *I'm not pretty* and *The House of Force* consists mainly of the artists(s)' confessions and reflections concerning her (their) real-world experiences.

j. Given the extent to which Liddell draws on her biography in the construction of the two above mentioned plays (as well as the most recent ones, not included in this dissertation), their analysis often borders on psychological study. Although such an approach may seem an intrusion on the artist's privacy, the fact that Liddell makes her

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

sexual, romantic, and emotional life public may be interpreted as an invitation to focus equally or even more on Liddell as a person than Liddell as an artist.

k. Although the first four plays analysed in this thesis are not directly autobiographical, they still resound with echoes of Liddell's personal views and experiences, such as sexual abuse, a complicated relationship with her mother, longing for redeeming love or total disillusion with the human kind, especially its male part. The artist admits: "All plays are a prolongation of my life, I cannot evade myself, I cannot escape from myself. Even when I use fiction, I use myself, I abuse my thoughts, my emotions. I do pornography of the soul, of my soul [...]"³³⁰ (Leguina 2007)³³¹.

l. Both characters and persons in Liddell's shows usually do not engage in dialogues, but rather pronounce monologues linked to the topic tackled in a given moment. This deepens the impression of solitude and abandonment Liddell's art is permeated by.

m. Liddell is a very meticulous artist, and she is well aware of that, perceiving herself as a perfectionist (Navarro 2013)³³². For that reason, she picks the names of the characters very carefully, and an attentive reader (most probably these details will escape our attention when watching a live performance) will find in them/ through them enriching contents that wait to be discovered.

n. Likewise, the choice of music is visibly deliberative. Liddell has gone so far as to refer to the soundtrack as to one of the characters of the play (Leguina 2007). The artist does not use original music, but "invites" mostly famous composers (especially baroque) and groups to "participate" in her shows, building a "hypercultural" construct and adding yet another layer of meaning to the whole.

o. The visual level of the performance, as often happens in the post-dramatic theatre, does not merely illustrate the words, but conveys important messages not included in the text to a far greater extent than happens in classical theatre. That it is why limiting the analysis of Liddell's plays to the script would strip her art of half of its value. Being

³³⁰Translation mine.

³³¹[@]: <http://old.revistametal.com/media/i14-7-angelica-liddell.html>

³³²[@]: <http://www.mujerhoy.com/Hoy/mujeres-hoy/Angelica-Liddell-Quiero-contar-711916012013.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

aware of the crucial role of images, I have dedicated extensive passages to the stage movement and decoration.

p. Liddell evokes in her plays hard, even horrifying issues, and oftentimes so are the images she creates. Especially the staging of the *Triptych of Affliction* and *And as She did not Rot... Snow White* include very disconcerting and cruel decorative elements (such as children's heads hanging from a tree or the floor full of dismembered baby dolls), that by themselves produce certain uneasiness in the spectators, which is bound to mount as the action progresses.

q. The stage movement is equally designed to elicit strong reactions from the audience and convince it of the existence of an intrinsic human potential for corruption. Among the most disturbing moments is the "birthday cake" scene in *The Palavrakis Marriage*, which is likely to stay in the spectator's memories for years.

r. Making use of her psychological (whether studied or intuitive, as the artist claims she learned nothing useful from her degree course) knowledge, which helps her to understand the reactions of the mind and the body, Liddell devises her productions with great skill. Thus her and other artists' (mainly Puche's) bodily reactions are presented (in the plays in which we can talk about acting without hesitation) in a very convincing manner, which helps the audience to empathize with the victimized characters (or persons), and as a result sympathize with Liddell's cause.

s. Since Liddell did not bring on stage *Belgrade. Let the Tongue Sing the Mystery of the Glorious Body*, it is the only play in this dissertation whose analysis is limited to the text. The play was produced by the RESAD (dir. Alfonso Ramos) in 2009, although my attempts to obtain a video of this show have, to date, not yielded fruit.

t. Obviously, the type of words Liddell uses to describe the savageness of people is not accidental. Frequent swearwords and generally strong language enhance the atmosphere of roughness and aggression.

u. The artist plays with the contrast between nature and culture, or what we hold for it, that is a certain civility and sophistication. The first paradox she offers to the spectator

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

is that we go to the theatre, a place associated with higher society and the intellectual elite, to talk about the basest human crimes, actions, and thoughts, such as smelling a schoolgirl's knickers or chopping children's limbs off. Then, in the very plays, the artist juxtaposes beautiful pieces of classical music, performed by the most dexterous interpreters at the best concert halls, with rapes, murder, lascivious desires and in general huge amount of perversity and cruelty. Also, for much unwilling as we might be to admit it, there is some kind of surrealist, onirical beauty in the onstage images. All these games serve to show us how transparent and insufficient is in the end the cloak of culture under which we try to hide our true selves, whose core (often unconscious) fascination and goal is sex. Liddell shows us that oftentimes we are willing and ready to shed this uncomfortable cloak if it prevents us from running faster after our sexual prey.

v. Liddell shows greater steadfastness in her belief in biological determinism than many researchers of evolutionary processes. The point of view she presents in her plays (and interviews, as well) is that there is little, or nothing to a human being besides a body. This assumption entails that everybody (and women especially, since they usually cannot make up for their faults with wealth or social position) is judged by their attractiveness and (implicitly) reproductive capacities.

w. Although biological determinism in natural sciences does not exclude the possibility for change, in general Liddell does. As a consequence, she limits herself to depicting and criticising the present situation of human kind and women in particular, but logically (since nothing will change anyhow) does not offer any prompts about how to ameliorate it.

x. However, she does propose a way of defending oneself from harm: we are safer simply staying out the harm's way by excluding ourselves from normal life and relationships. Also, in such a way we avoid inflicting harm. However, the most efficient method of stopping human suffering is, according to the artist, cessation of reproduction, which she implements in her own life.

y. Such a withdrawal from the society and halting of procreation, if possible on an individual level, is of course unthinkable and unrealistic on a massive scale. Liddell's dream of a world of impotent weaklings expressed in *The House of Force* is likewise

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

unrealistic (although it does not aspire to be so, since the artist does not want to offer any prescriptions). Moreover, it is important to stress that being weak does not equal by no means being good or at least harmless, as demonstrated by research within the area of psychology.

z. My criticism of *The House of Force* consists mainly of the reproach that Liddell fails to see how important is women's liberation from the mentality of victims for their real liberation. Of course, we do not always get what (we think) we deserve, but having high expectations (which are a natural consequence of high self-esteem) in any area of life definitely help us to achieve more in that particular field.

aa. *The House of Force*, thanks to its presence at the Festival d'Avignon, was Liddell's first internationally acclaimed play, which meant that the image of the interhuman, and especially male-female relationships it exposed, was presented to more spectators than of any other play staged before 2009. Thus Liddell replicated a picture of an aging, and therefore worthless woman ("rubbish") and an abusive and sex-driven male throughout many countries, paradoxically consolidating the harmful stereotypes (which according to the sociological data are true, but not necessarily unmodifiable) that are detrimental to herself and to all of us.

bb. In both *I am not pretty* and *The House of Force*, as well as other post-2008 productions, Liddell resorts to deliberate self-harm, cutting her flesh with razors. The artists claims that these actions have nothing to do with performative practices of The Viennese Actionism (Pacheco 2011), but they are inspired by love. According to my interpretation, they are to a certain extent motivated by love, but in a masochistic (as conceived in psychoanalysis) sense: by injuring herself Liddell tries to gain control over the uncontrollable pain inflicted by her ex-lover.

cc. Among the most important cultural referents directly detectable in the plays analyzed in this dissertation we can enumerate: the Bible, Greek tragedy, Scandinavian mythology, Sigmund Freud, Johann Sebastian Bach, sacral music and catholic Breviary, Sarah Kane (selection of similar topics), Francis Ford Coppola, Anton Chéjov, Marcel Proust, and numerous rock, indie rock, poetry and country singers. Liddell always chooses pieces of music and writing that stress the tragic dimensions of human

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

condition, avoiding frivolity, humour, and irony (which e.g. in Bernhard's case works as a counterbalance of the serious claims he makes) and the slightest trace of optimism.

dd. Liddell is a very original artist, whose work has no easily identifiable model for comparison. However, if we look for categories by way of which she may be classified, I would propose post-dramatism (with the echo's of Antonin Artaud's Theatre of Cruelty), in-her-face theatre, and art therapy (where she is at the same time a patient and an instructor) Also, an extra-theatrical category of *écriture féminine* may be applied.

ee. Liddell's shows are not directed at spectators who look mainly for entertainment or pleasurable oblivion. Rather, their ambition is to inspire (or even force) the audience to carry out a sincere auto-analysis, as well as look more sharply at wider reality. However, as far as most recent shows are concerned, it seems that the usual dynamic between the performer and the spectator has been modified, so that we wonder with greater intensity than usual if the artist is there for us, or rather we are there for her, and who needs whom more.

ANEXO

Abreviaturas de los títulos de las obras de Liddell

Anfaeg: *Anfaegtelse*

Bel: *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*

Blanc: *Y como no se pudo... Blancanieves*

Casa: *La casa de la fuerza*

El año: *El año de Ricardo*

Hyster: *Hysterica Passio*

Les: *Lesiones incompatibles con la vida*

Mal: *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un proyecto de alfabetización*

Once: *Once Upon a Time in West Asphixia*

Pal: *El Matrimonio Palavrakis*

Peces: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*

Rel: *Mi relación con la comida*

Traducción del resumen (summary).

El auge de Angélica Liddell hacia una (relativa) fama en los últimos años (proceso que empezó en el 2000 y que llegó a su cima sobre el 2008/2009), ha tenido como consecuencia que sean publicados muchos artículos sobre su teatro, a parte de un significativo número de entrevistas, que dio para la prensa española e internacional. Hay también una tesis doctoral de Ana Vidal Egea sobre el trabajo de *Atra Bilis* (el nombre de la compañía de Liddell). Sin embargo, no existe ningún estudio dedicado a un análisis detallado de los montajes teatrales de la artista, enfocado especialmente en el tema más importante y recurrente de su trabajo, que es la sexualidad y su inmediata conexión con la violencia.

Para explorar esta conexión desde varios ángulos, pero al mismo tiempo con la correspondiente precisión, he elegido siete obras de Liddell de entre las más ricas literariamente. Las obras comprendidas en la serie *Tríptico de la Aflicción*, que son *El Matrimonio Palavrakis*, *Once upon a Time in West Asphixia* e *Hysterica Passio*, exploran las perversidades y los abusos que tienen lugar dentro de las familias, con el incesto y el asesinato sexual como *Leitmotifs*. Estas obras estuvieron visiblemente inspiradas por el psicoanálisis, por lo que dedico extensos pasajes en demostrar los nexos entre los dos. Más tarde, paso al estudio del abuso sexual en la guerra como se explicita en *Y como no se pudo ser Blancanieves y Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, para acabar la disertación con un capítulo sobre las abiertamente autobiográficas *Yo no soy bonita* y *La casa de la fuerza*.

Dado que todas las obras de Liddell incluyen, ya sea narrados directamente o transformados en ficción, elementos de su vida personal, en el primer capítulo, he ofrecido al lector un resumen más sistematizado de la biografía de la artista. También he dedicado algunos párrafos a las premisas que la guían en su trabajo y a los rasgos posdramáticos que rebosan en las obras de Liddell.

Aparte de encajar en la categoría del posdramatismo, los montajes de Liddell pueden ser clasificados como teatro in-yer-face, así como arte terapia. He propuesto la última etiqueta porque Liddell aparentemente encuentra alivio en volver a procesar sus experiencias personales sobre la escena, pero al mismo tiempo ofrece un tipo de terapia

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

colectiva: insiste en identificar y revelar el muy a menudo silenciado y por esta razón descartado, sufrimiento de las víctimas de la violencia sexual y el abuso psicológico.

Liddell habla sobre cuestiones muy importantes de desequilibrio de poder entre hombres, mujeres y niños y el consiguiente abuso, pero no ofrece ninguna solución realista al problema.

Sin embargo, esta falta de esperanza en el cambio es congruente con el alcance del determinismo biológico que la artista profesa, el cual, me atrevería a decir, es más grande que el de muchos científicos. Liddell concibe los seres humanos como animales con comportamientos que no varían mucho de los de nuestros primos los chimpancés, siendo la cultura, sólo una confortable tapadera bajo la cual ocultar nuestros más bajos instintos, deseos y acciones. Como en la moderna ciencia evolutiva, en el arte de Liddell todo está dirigido por el ansia de tener contactos sexuales (y en algunos casos, inevitablemente procrear). Según Liddell, nuestra civilización no ha alterado significativamente este principio animal del ser humano (y de todas las especies).

Traducción de las conclusiones (conclusions).

a. La sexualidad (y su forma “sublimada”, el amor romántico) es el tema más recurrente en el trabajo de Liddell. Sin embargo, nunca aparece como fuente de experiencias positivas, como el placer o la satisfacción emocional, sino más bien como una fuerza instintiva e incontrolable que provoca que lxs humanxs participen en acciones básicas, ofensivas y socialmente inaceptables.

b. En las obras de Liddell el sexo está siempre relacionado con la violencia y el maltrato, ya sea físico o emocional, y esta conexión está retratada de muy diferentes formas: abuso sexual de niñxs dentro y fuera de la familia, relaciones románticas y maritales en desigualdad, violaciones de mujeres adultas y chicas en la guerra, prostitución en tiempos de guerra como de paz, así como violaciones y asesinatos sexuales en México.

c. Si aparecen ninxs en las obras de Liddell, no es para cumplir con la fantasía de lxs tiernxs y naturalmente buenxs niñxs de Rousseau, sino que más bien son presentadx como seres sexualmente corruptos, corruptores y a menudo violentos, que llegan a este mundo como una cura para la infelicidad de sus padres y acaban igual o incluso más infelices que sus progenitores.

d. Tanto los hombres como las mujeres son capaces de tener comportamientos primitivos, animales y moralmente intolerables. En las obras que comprenden el *Tríptico de la aflicción*, las mujeres son tanto víctimas como agresoras. Sin embargo, en las obras posteriores, el peso de la culpa se desplaza hacia el hombre y las mujeres son mostradas como víctimas impotentes del deseo sexual y de poder de los hombres (cuyo objetivo principal es el de tener acceso a, y controlar el comercio sexual)

e. Aunque Liddell se rebela contra la posición de inferioridad femenina, si miramos detenidamente, sus obras no ofrecen ninguna salida o demasiada esperanza en un cambio. La artista condena la realidad de nuestros días, donde las mujeres son usadas y se abusa de ellas como objetos sexuales, así como son valoradas por la sociedad principalmente y a menudo exclusivamente como tales (ya sea en el rol de amante

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

romántica, de madre o de puta), pero no propone ninguna línea de acción que las mujeres puedan aplicar en sus vidas para cambiar esta situación insufrible.

f. Liddell tiene una formación de psicóloga, a pesar de que nunca ha trabajado como tal. Sin embargo, su educación ha influido indudablemente en sus escritos, ayudándola a exponer las motivaciones menos evidentes y definitivamente poco respetables que hay detrás de las acciones de la gente. La corriente que parece haberle influenciado más es el psicoanálisis (aunque en el 2010, la artista colgara en su blog una serie de fotografías donde orina sobre una colección de las obras de Freud). Así, nociones psicoanalíticas como el complejo de Edipo, el incesto, el sadismo, el masoquismo y la sexualidad que subyace en casi todas las acciones humanas, son cruciales para entender el *Tríptico de la aflicción*, y muy útiles al analizar algunos fragmentos de las últimas obras de Liddell.

g. Liddell no sólo recurre a los descubrimientos de la psicología y comenta sobre la naturaleza de los individuos, sino también está bien informada sobre los procesos sociopolíticos que tienen lugar en el mundo contemporáneo y se posiciona respecto a ellos en muchas de sus obras. Como ejemplos, podríamos mencionar *Belgrado* y las guerras post-Yugoslavia en las que la obra se sitúa, la toma de la escuela en Beslán en el 2004 a la que se alude en *Blancanieves* o la tercera parte de *La casa de la fuerza*, donde Liddell critica duramente a las autoridades mexicanas por permitir que la violencia tanto sexual como no sexual devaste el país.

h. Dado el amplio espectro de inspiraciones de la autora y su extensa formación (tanto propia como institucional), para conseguir una comprensión global de sus obras, es necesario analizarlas en un contexto también amplio. Así, en el caso de cada obra he ofrecido al/la lector/a un holgado sustrato con el que comparar las reivindicaciones que Liddell hace en escena, citando numerosos autorxs y especialistas tanto de las humanidades como de las ciencias naturales.

i. En las obras percibimos una clara evolución desde una concepción más clásica del teatro, donde hay personajes que representan (lo que podría ser identificado como) una trama, hasta un teatro más biográfico, más personal. El texto de *Yo no soy bonita* y el de *La casa de la fuerza* consisten esencialmente en las confesiones y reflexiones del/la/las artista/s respecto a su/s experiencias en el mundo real.

j. Dada la extensión del uso que hace Liddell de su biografía en la construcción de las dos obras mencionadas arriba (así como en las más recientes, que no han sido incluidas en esta disertación), sus análisis a menudo limitan con el estudio psicológico. Aunque un acercamiento de estas características podría parecer una intrusión en la vida privada de la artista, el hecho de que Liddell haga pública su vida sexual, romántica y emocional podría ser interpretado como una invitación a focalizar de la misma manera o incluso más en Liddell como persona que como artista.

k. Aunque las primeras cuatro obras analizadas en esta tesis no son estrictamente autobiográficas, siguen resonando ecos de las visiones y experiencias personales de Liddell, como el abuso sexual, una complicada relación con su madre, el anhelo por el amor redentor o la total desilusión con el género humano, especialmente con su parte masculina. La artista admite: “Todas las obras son una prolongación de mi vida, no puedo evadirme, no puedo escaparme de mí misma. Incluso cuando utilizo la ficción, me utilizo a mí misma, abuso de mis pensamientos, de mis sentimientos... Hago pornografía del alma, de mi alma, una de mis consignas es la impudicia. [...]” (*Metal* 14³³³/2007).

l. Tanto los personajes como las personas en las obras de Liddell no establecen normalmente diálogos, sino que pronuncian monólogos relacionados con el tema abordado en un momento dado, lo que ahonda en la impresión de soledad y abandono de la que el arte de Liddell está impregnado.

m. Liddell es una artista muy meticulosa y es bien consciente de ello, considerándose a sí misma como una perfeccionista (Navarro 2013)³³⁴. Por esta razón, escoge los nombres de los personajes con mucho cuidado, y un lector/a atento/a (lo más probable es que estos detalles escaparán de nuestra atención viendo una obra en directo) encontrará en ellos/as través de ellos contenidos enriquecedores que esperan ser descubiertos.

³³³ [@] : <http://old.revistametal.com/media/i14-7-angelica-liddell.html>

³³⁴ [@] : <http://www.mujerhoy.com/Hoy/mujeres-hoy/Angelica-Liddell-Quiero-contar-711916012013.html>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

n. Asimismo, la elección de la música es visiblemente deliberada. Liddell ha ido tan lejos como para tachar la banda sonora de “un personaje más en las obras” (*Metal* 14/2007). La artista no emplea música original, pero “invita” a compositorxs famosxs (especialmente barrocos) y a grupos, a “participar” en sus espectáculos, levantando un constructo “hipercultural” y añadiendo además, otro estrato de significación a la totalidad de la obra.

o. El nivel visual de la representación, como pasa normalmente en el teatro posdramático, no ilustra meramente las palabras, sino que transmite mensajes importantes no incluidos en el texto, que amplían el alcance de la obra, cosa que no sucede en el teatro clásico. Es por lo que limitar el análisis de las obras de Liddell al texto, reduciría a la mitad su valor. Siendo consciente del papel crucial de las imágenes, he dedicado extensos pasajes al movimiento escénico y la escenografía.

p. Liddell evoca en sus obras duros e incluso horribles temas, y a menudo también lo son las imágenes que crea. Especialmente la puesta en escena del *Tríptico de la aflicción* y de *Y cómo no se pudo...Blancanieves* incluyen elementos decorativos perturbadores y crueles (como cabezas de niños colgadas de un árbol o el suelo cubierto con muñecas-bebé desmembradas), que por sí solos producen en lxs espectadorxs cierto desasosiego, destinado a crecer a medida que la acción progresa.

q. El movimiento escénico está igualmente diseñado para provocar fuertes reacciones en la audiencia y convencerle de la existencia del intrínseco potencial humano para la corrupción. Entre muchos de los momentos más perturbadores está la escena del “pastel de cumpleaños” en *El matrimonio Palavrakis*, que probablemente permanezca en la memoria del/la espectador/a durante años.

r. Haciendo uso de su conocimiento en psicología (ya sea intuitivo o estudiado, ya que la artista manifiesta que no aprendió nada útil haciendo la carrera), que le ayuda a entender las reacciones de la mente y el cuerpo, Liddell concibe las producciones con mucha habilidad. Así, las reacciones físicas tanto de ella como las de otrxs artistas (principalmente las de Puche) son presentadas (en las obras en las que podemos hablar de interpretación sin lugar a dudas) de forma muy convincente, lo que ayuda al público a empatizar con los personajes (o personas) y como resultado, con la causa de Liddell.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

s. Como Liddell no llevó a escena *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, es la única obra en esta disertación donde el análisis se limita al texto. La obra fue montada por la RESAD (dirigida por Alfonso Ramos) en el 2009, pero mis intentos por obtener un video de este espectáculo resultaron inútiles.

t. Obviamente, el tipo de vocabulario que Liddell usa para describir la brutalidad de la gente no es accidental. Los frecuentes tacos y el lenguaje generalmente ordinario realzan la atmósfera de violencia y agresividad.

u. La artista juega con el contraste entre naturaleza y cultura, o lo que entendemos por ésta, o sea una cierta educación y sofisticación. La primera paradoja que ofrece al/la espectador/a es que vamos al teatro, un lugar asociado con la clase alta y la élite intelectual, para hablar de los más bajos crímenes, acciones y pensamientos humanos, como oler las bragas de una escolar o desmembrar las extremidades de un/a niñx. Luego, en la mayoría de las obras, la artista yuxtapone preciosas piezas de música clásica, tocadas por lxs más diestrxs intérpretes en las mejores salas de conciertos, a violaciones, deseos criminales y lascivos, y en general, una gran cantidad de perversión y crueldad. También, por muy reticentes que seamos a admitirlo, hay una cierta belleza surrealista y onírica en las imágenes escénicas. Todos estos juegos sirven para mostrarnos lo transparente e insuficiente que es al fin y al cabo la capa de la cultura, bajo la que intentamos esconder nuestros verdaderos yos, cuya fascinación principal y meta (a menudo inconsciente) es el sexo. Liddell nos muestra que frecuentemente estamos dispuestos y preparados para quitarnos esta capa incómoda si eso puede agilizar nuestra persecución de la presa sexual.

v. Liddell demuestra un mayor alcance del determinismo biológico que muchos investigadores de los procesos evolutivos. El punto de vista que presenta en sus obras (y también en las entrevistas) es que hay poco o nada en un ser humano más allá de su cuerpo. Esta premisa implica que todxs (y especialmente las mujeres, dado que no pueden normalmente compensar sus carencias con riquezas o una elevada posición social) son juzgadxs por su atractivo físico e (implícitamente) por sus capacidades reproductivas.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

w. Aunque el determinismo biológico en las ciencias naturales no excluye la posibilidad de cambio, Liddell, en general, lo hace. Como consecuencia, se limita a describir y criticar la situación actual del género humano y de la mujer en particular, pero lógicamente (dado que nada va a cambiar) no ofrece ninguna clave sobre cómo mejorarla.

x. Sin embargo, propone una manera de defendernos del daño: estamos más a salvo simplemente permaneciendo fuera del alcance del daño, excluyéndonos de la vida normal y de las relaciones. También así evitamos infligirlo. Con todo, el método más eficiente para acabar con el sufrimiento humano es, de acuerdo con la artista, el cese de la reproducción, por lo que ella apuesta en su propia vida.

y. Esta exclusión de la vida social y el cese de la procreación, si bien es posible a un nivel individual, es por supuesto impensable e irreal a gran escala. El sueño de Liddell de un mundo de impotentes débiles expresado en *La casa de la fuerza*, es asimismo irreal (aunque no aspira a serlo del todo, puesto que la artista no quiere ofrecer ninguna instrucción). Además, es importante acentuar que ser débil no es lo mismo que ser bueno o al menos inofensivo, como han demostrado lxs investigadorxs del campo de la psicología.

z. Mi crítica a *La casa de la fuerza* consiste principalmente en el reproche de que Liddell falla en ver lo importante que es la liberación de las mujeres desde la mentalidad de la víctima para su verdadera liberación. Por supuesto, no siempre obtenemos lo que (pensamos que) merecemos, pero tener altas expectativas (lo que es consecuencia de una alta autoestima) en cualquier área de nuestra vida, nos ayuda claramente a tener más éxito en ese campo en particular.

aa. *La casa de la fuerza*, gracias a haber sido presentada en el Festival de Aviñón, fue la primera obra de Liddell aclamada internacionalmente, lo que significa que la imagen de las relaciones interhumanas, y especialmente las femino-masculinas que expone, fue presentada a más espectadorxs que ninguna otra obra llevada a la escena antes del 2009. Así, Liddell reproduce un retrato de una mujer mayor y por ello sin valor (“basura”) y de un hombre abusador y dominador sexual a través de muchos países, paradójicamente, consolidando los estereotipos (que de acuerdo con los datos

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

sociológicos son ciertos, pero no necesariamente inmodificables) dañinos, que le perjudican a ella misma y a todxs nosotrxs.

bb. Tanto en *Yo no soy bonita*, como en *La casa de la fuerza*, así como en otros montajes posteriores al 2008, Liddell recurre a la autolesión, cortando su carne con cuchillas. La artista arguye que estas acciones no tienen nada que ver con las prácticas performativas del Accionismo Vienés (Pacheco 2011), sino que están inspiradas por el amor. Según mi propia interpretación, están hasta cierto punto motivadas por el amor, pero en un sentido masoquista (tal como se concibe en el psicoanálisis): hiriéndose, Liddell intenta ganar el control sobre el incontrolable dolor que le ha infligido su ex amante.

cc. Entre los más importantes referentes culturales directamente detectables en las obras analizadas en esta disertación, podemos enumerar: la Biblia, la tragedia griega, la mitología escandinava, Sigmund Freud, Johann Sebastian Bach, música sacra y breviario católico, Sarah Kane (similar temática), Francis Ford Coppola, Antón Chéjov, Marcel Proust y numerosxs cantantes de country, rock, indie rock, así como cantautorxs. Liddell siempre escoge piezas de música y escritos que tensan las dimensiones trágicas de la condición humana, evitando la frivolidad, el humor y la ironía (lo que por ejemplo en el caso de Bernhard funciona como contrapeso de las serias afirmaciones que hace) y el más mínimo atisbo de optimismo.

dd. Liddell es una artista muy original, cuyo trabajo no se puede comparar fácilmente a otro modelo. Sin embargo, si buscamos categorías donde clasificarla, propondría el posdramatismo (con los ecos al Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud), el teatro in-yer-face y el arte terapia (donde Liddell sería al mismo tiempo paciente e instructora). También se podría hacer uso de una categoría extra-teatral de *écriture féminine*.

ee. Los espectáculos de Liddell no están dirigidos a espectadorxs que busquen principalmente entretenimiento u olvido placentero. Más bien, su ambición es inspirar (o incluso forzar) al público a llevar a cabo un sincero autoanálisis, al mismo tiempo que mirar más atentamente la realidad que nos rodea. Sin embargo, en lo que concierne a los últimos espectáculos, parece que la dinámica habitual entre el/la performer y el/la espectador/a ha sido modificada, con lo que nos preguntamos con mayor intensidad de

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

lo normal si la artista está ahí para nosotrxs o más bien estamos nosotrxs para ella, y quién necesita más a quién.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DE LA AUTORÍA DE ANGÉLICA LIDDELL/ATRA BILIS

Textos de creación:

- (1988 redacción): *Greta quiere suicidarse*. Inédito.
- (1990 redacción): *La condesa y la importancia de las matemáticas*. Inédito.
- (1990b redacción): *La condesa y la importancia de las matemáticas*. Inédito.
- (1993 publicación): *Leda*. Madrid: Centro Nacional Nuevas tendencias Escénicas.
- (1993b estreno): *El jardín de las mandrágoras*. Inédito.
- (1994 redacción): *El amor no se atreve a decir su nombre*. Inédito.
- (1994 estreno): *Dolorosa*. [@]:
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/174/Angelica%20Liddell-Dolorosa.pdf, fecha acceso 11/09/2013.
- (1995 redacción): *En el suspiro*. Inédito.
- (1996 estreno): *La cuarta rosa*. Inédito.
- (1996b redacción): *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas*.
[@]:<http://www.fundaciromea.com/files/upload/trenzas.pdf>, fecha acceso 11/09/2013.
- (1998 estreno): *Frankenstein*. [@]:
<http://es.scribd.com/doc/12925887/FRANKENSTEIN-de-ANGELICA-LIDDELL>,
fecha acceso 21/09/2013.
- (1998 redacción): *El lucernario embozado*. Inédito.
- (1999 redacción): *Camisones para morir*. León: Ayuntamiento de León, Certamen de los relatos breves “Imágenes de la mujer”.
- (2000 estreno): *La falsa suicida*. [@]:
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/175/Angelica%20Liddell-La%20falsa%20suicida.pdf, fecha acceso 11/09/2013.
- (2001 publicación): *Haemorroísa y Haemorroísa hacia el polo norte*. En: *Ofelia*, no. 5, 2001.
- (2002 publicación): *Suicidio por un difunto desconocido*. Trad. H. Chaves, Lisboa: Tema & Teatro da Trindade.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- (2004 publicación): *Tríptico de la aflicción*. Contiene: *El matrimonio Palavrakis, Once Upon a Time in West Asphixia o los hijos mirando al infierno, Hysterica passio*. Acotaciones, vol. 1, nº 12, enero-junio 2004, pp. 67-170.
- (2005 publicación): *Mi relación con la comida*. Madrid: SGAE Fundación Autor.
- (2006 estreno): *Boxeo para células y planetas*. [@]:
http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/242/angelicaliddell_boxeocelulas.pdf, fecha acceso 11/09/2013.
- (2007 estreno): *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. [@]:
http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/241/Angelica%20Liddell%20-%20Perro%20muerto%20en%20tintoreria.pdf, fecha acceso 11/09/2013.
- (2008 publicación): *La desobediencia. Hágase en mi vientre*. Contiene: *Lesiones incompatibles con la vida, Broken Blossoms, Yo no soy bonita, Enero, Ni siquiera el fuego goza de salud*. Colección *Pliegos de teatro y danza*, no. 26, Madrid: Aflera Producciones.
- (2008b publicación): *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Bilbao: Artezblai.
- (2008c publicación): *Los deseos en Amherst*. Valencia: Ediciones Trashumantes.
- (2009 publicación): *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y extinción*. Bilbao: Artezblai.
- (2009b 2007 publicación): *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*. Contiene: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como no se pudo... Blancanieves, El año de Ricardo*. Bilbao: Artezblai.
- (2009): *Venecia*. Inédita, incorporada en *La casa de la fuerza*.
- (2010 2008 publicación) *Savannah y Maurice*. En: *Ars Dramática*, no. 3. 2010, pp. 65-67.
- (2010b publicación): *Antes de los trece años ya habré leído a Wittgenstein*. En: *Ars Dramática*, no. 3. 2010, pp. 68-72.
- (2011 publicación): *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtse*. Segovia: La Uña Rota.
- (2011b publicación): *“Maldito sea el hombre que confía en el hombre”: un projet d’alphabetisation*. Bilbao: Artezblai.
- (2011c publicación): *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert*. [@]:
<http://www.dramangular.com/textosteatrals/Le%20jour%20que%20je%20suis%20tomb>

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

[%C3%A9e%20amoureuse%20de%20la%20voix%20de%20Pascal%20Rambert.pdf](#) ,

fecha acceso 11/09/2013.

— (2011c estreno): *San Jerónimo*. Inédito.

— (2012 estreno): *Ping Pang Qiu*. Inédito.

— (2013): *Todo el cielo sobre la tierra. El síndrome de Wendy*. Inédito.

Textos teóricos:

— (1998): “Una reflexión dramática del presente”. En: *Primer Acto*, no. 272, enero 1998, p. 43.

— (2002): “Llaga de nueve agujeros”. En: *Primer Acto*, no. 295, abril 2002, pp. 132-137.

— (2003): “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”. En: *Primer Acto*, no. 300, abril 2003, pp. 103-108.

— (2005): “Un minuto dura tres campos de exterminio. La desaparición del espacio y del tiempo”. En: *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo: actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid: UNED, pp. 67-76.

— (2007): “El sobrino de Rameu visita las cuevas rupestres”. En: *Primer Acto*, no. 321, mayo 2007, pp. 9-19.

— (2008): “Algunas respuestas”. En: *Documents de dansa i teatre*, no. 11, abril 2008, pp. 186-190.

— (2011): “Abraham y el sacrificio dramático”. En: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, M. Bellisco, M.J. Cifuentes, A. Écija (eds.), Murcia: Centro Párraga, pp. 243-262.

Vídeos:

— *El matrimonio Palavrakis*, 24/02/2001 Sala Pradillo, grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral.

— *Hysterica Passio*, 02/2003 Sala Pradillo. Video cortesía de Atra Bilis.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- *La casa de la fuerza*, 10/ 2009 Teatro de la Laboral en Gijón. Video cortesía de Atra Bilis.
- *Once Upon a Time in West Asphixia*, 2002 Sala Pradillo, grabación realizada por Buonafedes. Video cortesía de Atra Bilis.
- *Y como no se pudo... Blancanieves*, 18/02/2005, La Casa Encendida, grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral, cámara Javier Serrano.
- *Yo no soy bonita*, 08/2007 Festival CITEMOR en Portugal. Video cortesía de Atra Bilis.

2. ARTÍCULOS SOBRE Y ENTREVISTAS A LIDDELL

- AECID (2013): “Angélica Liddell recoge un León de Plata en la 42 Bienal de Venecia de Teatro”. [@] : <http://www.aecid.es/es/noticias/2013/08-2013/2013-08-01-Bienal-teatro.html> , fecha acceso: 12/09/2013.
- ARTES ESCÉNICAS (s/f): *Angélica Liddell*. [@] : <http://artesesenticas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=33> , fecha acceso: 12/05/2013.
- ARTEZ (2008): “Algunas obras me surgen de una intensa necesidad interior de confesar una experiencia personal”. En: *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, junio 2008, [@] : <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm> , fecha acceso: 12/04/2013.
- ÁVALOS, Almudena y Rinciari, Francesa (2013): “Angélica Liddell. ‘Soy una hooligan, una salvaje’ ”. En: *El País (S moda)*, 27/07/2013, [@] : <http://smoda.elpais.com/articulos/angelica-liddell-en-el-escenario-rompo-el-pacto-de-la-hipocresia/3671> , fecha acceso: 22/08/2013.
- BATALLA, Vincenç (2010): “Angélica Liddell: ‘No trabajo para que la gente se vaya del teatro’ ”. En: *El Periódico.com*, 10/07/2010, [@] : <http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20100710/angelica-liddell-trabajo-para-que-gente-vaya-del-teatro/379169.shtml> , fecha acceso: 12/05/2013.
- CANALE, Marco (2005): “Forma y política en el teatro de Angélica Liddell”. En: [*Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI, Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y*](#)

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- [Nuevas Tecnologías, Madrid, UNED, 27 al 29 de Junio de 2005](#): Universidad Nacional de Educación a Distancia (España), Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías Seminario Internacional 15º 2005 Madrid, [J.N. Romera Castillo](#) (coord.), 2005, pp. 369-382.
- CARUANA, Pablo (2001): “Laila Ripoll y Angélica Liddell. Desde dos lados sombríos”. En: *Primer Acto*, no. 288, 2001, pp. 132-134.
- CHECA PUERTA, Julio (2011): “Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)”. En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 36, no. 2, 2011, pp. 85-112.
- CMC (2009): “Notas sobre ‘La casa de la fuerza’ de Angélica Liddell”. En: *Teatron*, 18/11/2009, [a]: <http://www.tea-tron.com/cmc/blog/2009/11/18/hello-world/> , fecha acceso: 12/05/2013.
- CREMADES, Jacinta (2013): “Angélica Liddell: *Ping Pang Qiu* y los premios de la Berlinale”. En: *El Impracial*, 23/02/2013, [a]: http://www.elimparcial.es/cronica_cultural/angelica-liddell-ping-pang-qui-y-los-premios-de-la-berlinale-118746.html , fecha acceso 09/05/2013.
- CORNAGO, OSCAR (2005): *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos.
- (2005b): “La poesía escénica de Angélica Liddell: el rito de la perversión”. En: *Salina, Revista de Lletres*, vol. 19, 2005, pp. 125-137.
- (2011): “Epílogo”. En: *La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*, Segovia: La Uña Rota.
- (2012): “Reflexiones sobre violencia y sociedad. A partir de *San Jerónimo*, e Angélica Liddell”. En: *Afuera. Estudios de crítica cultura*, no. 12, junio 2012, [a]: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=261&nro=12> , fecha acceso 10/09/2013.
- DARGE, Fabienne (2013): “Angélica Liddell, une rage inentamée”. En: *Le Monde*, 08/07/2013, [a]: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/08/angelica-liddell-une-rage-inentamee_3443901_3246.html , fecha acceso 09/07/2013.
- DIOS de, Eloísa (2001): “*El Matrimonio Palavrakis*, en la Pradillo”. En: *El Cultural*, 21/02/2001, [a]: http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/13209/El_matrimonio_Palavrakis_en_la_Pradillo , fecha acceso 09/05/2013.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- EGUÍA ARMENTEROS, Jesús (2007): “Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia”. En: *Teatr@. Revista de Estudios Escénicos*, no. 21, 2007, pp. 213-250.
- (2008): “Denis Diderot / Angélica Liddell, *El sobrino de Rameau / Perro muerto en tintorería: los fuertes*”. En: *ibidem*, no. 22, 2008 pp. 338-340.
- (2009): “Tiempo y espacio en *Hysterica passió* de Angélica Liddell”. En: *Voz y letra. Revista de literatura*, vol. 20, no. 1, 2009, pp. 91-114.
- EL PERIÓDICO (2010): “Angélica Liddell: ‘¡No trabajo para que la gente se vaya del teatro!’”. En: *El Periódico.com*, 10/07/2010, [@]:<http://www.elperiodico.com/es/noticias/cultura-y-espectaculos/20100710/angelica-liddell-trabajo-para-que-gente-vaya-del-teatro/print-379169.shtml> , fecha acceso: 12/05/2013.
- EUROPA PRESS (2007): “El CDN estrena el último montaje de Angélica Liddell, una función sobre los problemas de un teórico "mundo perfecto"”. 06/11/2007, [@]:<http://noticias.interbusca.com/cultura/estrena-%FAltimo-montaje-Ang%E9lica-Liddell-funci%F3n-sobre-problemas-te%F3rico-%22mundo-perfecto%22-20071106152920.html> , fecha acceso: 20/ 01/2013.
- FESTIVAL DE AVIÑON (2010): “Angélica Liddell pour ‘El año de Ricardo’ (L'Année de Richard)”. Rudea de prensa 15/07/2013, [@] :<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-14-juillet-1826> , fecha acceso: 02/05/2013.
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2004): “Teatro, inmigración y género: La identidad del otro en *Víctor Bevch*, de Laila Ripoll, e *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell”. En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 32, no. 2, 2011, pp. 113-149.
- GENDRICH, Cynthia y Leonard, Candyce (2004): “February in Madrid. Contemporary Politics and Theatre”. En: *A Journal of Performance and Art*, vol. 26, no. 1, enero 2004, pp. 71-80.
- GIL ZAMORA, Carlos (2008): “*Boxeo para células y planetas*. Opinión”. En: *Artezballi*, 21/04/2008, [@]:<http://www.artezblai.com/artezblai/200804218113/boxeo-para-celulas-y-planetas-angelica-liddell.html> , fecha acceso: 30/12/2011.
- GIMÉNEZ, Celso (2007): “Soy Angélica Liddell”. En: *Matador*, no. 12, 2007, pp. 42-43.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2010): “La deconstrucción de los “mitos” en el teatro de A. Liddell”. En: *Tejiendo el mito*, coord. por [M. A. Boix](#), [H. Guzmán](#)

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- [García, B. Leguen Peres, M. Sanfilippo](#), Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 69-90.
- HARTWIG, Susanne (2003): “La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García)”. En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 28. no. 2, 2003, pp. 35-60.
- HENRÍQUEZ, José (2007): “Entramos a vivir y morir en el escenario”. En: *Primer Acto*, no. 321, mayo 2007, pp. 21-30.
- LADRA, David (2009): “Angélica Liddell en el Matadero”. En: *Artez*, Críticas de espectáculos, 19/11/2009, [a]: <http://www.artezblai.com/artezblai/la-casa-de-la-fuerza-angelica-liddell-festival-de-otono-2009.html> , fecha acceso: 12/05/2013.
- LEGUINA, Leire (2007): “Angélica Liddell. Pornografía del alma”. En: *Metal*, no.14, 2007, [a]: <http://old.revistametal.com/media/i14-7-angelica-liddell.html> , fecha acceso: 11/06/2012.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2003): “*Tríptico de la Aflicción*. Retrato irascible de la familia”, en *Reseña* no. 348, pp.12-13.
- LOPEZ REJAS, Javier (2013): “Angélica Liddell. ‘No es más combativo hablar de China que de la tristeza’ ”. En: *El Cultural*, 08/02/2013, pp. 36-38.
- MANZANO FRANCO, Javier (2011): “Análisis de *El Matrimonio Palavrakis*”. En: *ActivArte*, vol.2 no. 4. octubre 2011, pp. 44-58.
- MAXI DE LA PEÑA (2008): “Angélica Liddell. Actriz, directora y autora. [«Ponerse de parte de los débiles es una forma de hacer política»](#)”. En: *El Diario Montañés*, 18/12/2008, [a]: <http://www.eldiariomontanes.es/20081218/cultura/teatro/ponerse-parte-debiles-forma-20081218.html> , fecha acceso: 11/06/2012.
- MAYO, José María S. (2007): “Angélica Liddell y su irritante experimento escénico”. En: *El confidencial*, 24/11/2007, [a]: http://www.elconfidencial.com/cache/2007/11/24/10_irritante_experimento_escenico.html , fecha acceso: 11/06/2012.
- MICU, Andrea (2005): “Angélica Liddell: el teatro, la violencia y la lucidez”. En: *Primer Acto*, no. 308, 2005, pp. 123-125.
- MIRANDA, Alberto Augusto (2003): “Angélica Liddell, Antígona en el siglo XXI”. 30/05/2003, [a]

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- [:http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2003/2003cuart/varios/ant30-5pl.asp](http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2003/2003cuart/varios/ant30-5pl.asp)
, fecha acceso 09/05/2013.
- MOLINA, Margot (2004): “Angélica Liddell critica en una obra la indiferencia ante la tragedia del Estrecho”. En: *El País*, 02/12/2004, [@]:
http://elpais.com/diario/2004/12/02/andalucia/1101943350_850215.html , fecha acceso: 30/07/2012.
- MONTERO, Javier (2008): “A partir de ahora”. En: *Letras Libres*, marzo 2008, [@]:
<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/partir-de-ahora> , fecha acceso: 30/07/2012.
- MUÑOZ, Rosa Ana (2010): “Angélica Liddell”. En: *Ars Dramática*, no. 3, 2010, pp. 63-64.
- NAVARRO, Isabel (2013): “Angélica Liddell: ‘Quiero contar historias de amor, pero acabo hablando de lo que odio’ ”. En: *MujerHoy.com*, 02/02/2013, [@]:
<http://www.mujerhoy.com/Hoy/mujeres-hoy/Angelica-Liddell-Quiero-contar-711916012013.html> , fecha acceso: 04/05/2013.
- PACHECO, Jana (2011): “Entrevista a Angélica Liddell en el Festival Internacional de Buenos Aires”. En: *Culturamas*, 2/11/2011, [@]:
<http://www.culturamas.es/blog/2011/11/02/entrevista-a-angelica-liddell-en-el-festival-internacional-de-buenos-aires/> , fecha acceso 26/01/2013.
- PALCAT, Pawel (2013): “Nieświadomość konia”. En: Blog de de Bartłomiej Miernik, 21/10/2013, [@]: <http://miernikteatru.blogspot.com/2013/10/festiwal-dialog-wrocaw-pawe-palcat.html> , fecha acceso: 22/10/2013.
- PARNASEO (s/f): *La Falsa suicida*, [@]:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/lafalsa/portada.htm> ,
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/lafalsa/imagenes/imagen1.htm> , fecha acceso: 30/10/2012.
- PERALES, Liz (2011): “Funciono por oposición. Es mi motorcito”. En: *El Cultural*, 13/05/2011, [@]:
http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/29186/Angelica_Liddell-Funciono_por_oposicion_es_mi_motorcito , fecha acceso: 30/07/2012.
- PERNI LLORENTE, Remedios (2012): “Despedazar la melancolía. Ofelia en la obra de Angélica Liddell”. En: *Arte y políticas de identidad. Revista de investigación*, vol. 6, junio 2012, pp. 215-230.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- PIJUAN, Albert (2011): “*La casa de la fuerza*, el odio infinito de Angélica Liddell”.
En: *Koult*, 23/02/2011, [@]: <http://www.koult.es/2011/02/la-casa-de-la-fuerza-el-odio-infinito-de-angelica-liddell/> , fecha acceso 03/05/2013.
- PRIETO NADAL, Ana (2013): “El horror invisible y el horror en escena. La pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se pudo...* *Blancanieves*, de Angélica Liddell”: En: *Revista Signa*, no. 22, 2013, pp. 595-619.
- PROGRAMA XXVI FESTIVAL DE OTOÑO DE LA COMUNIDAD DE MADRID,
[@]: http://www.madrid.org/fo/2009/es/prensa/pdf/dossier_completo.pdf , fecha acceso: 12/05/2013.
- PROGRAMA DE MANO *BROKEN BLOSSOMS* (2004). [@]:
[http://www.lacasaencendida.es/LCE/IceCruce/0,0,73537_0_73531_9506\\$P1=16,00.html](http://www.lacasaencendida.es/LCE/IceCruce/0,0,73537_0_73531_9506$P1=16,00.html), fecha acceso 12/12/2011.
- PUIGPELAT MARTÍN, Ana (2007): “La poética del fracaso”. En: *Primer Acto*, no. 321, mayo 2007, pp. 19-20.
- RAMOS, Alfonso (2009): *Belgrado*, trailer, [@]:
<http://www.resad.es/media/belgrado.htm> , fecha acceso: 11/04/2012.
- RIANO, Peio H. (2011): “Vamos por la vida como si Dostoievski no existiera”. En: *Público*, 5/05/2011, [@]: <http://www.publico.es/culturas/374414/vamos-por-la-vida-como-si-dostoievski-no-existiera> , fecha acceso: 30/11/2012.
- RIGOLA, Alex (2008): “Alex Rigola propone a Angélica Liddell”. En: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 13/08/2008, [@]:
<http://www.uimp.es/culturales/ciclo-la-alternativa.html> , fecha acceso: 11/04/2012.
- RUIZ-GÁLVEZ, Juan José Mateo (2007): “El teatro es lo que me impide pegarme un tiro”. En: *El País*, 27/12/2007, [@]:
http://elpais.com/diario/2007/12/27/ultima/1198710002_850215.html , fecha acceso: 30/07/2012.
- RUIZ DE VIÑASPRE, Nuria. “La casa de Angélica”, Blog *El Rascacielos*, 6/11/2009, [@]: http://rasca-cielos.blogspot.com/2009/11/la-casa-de-angelica_06.html , fecha acceso: 31/07/2012.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2010): “Es normal en el mundo del teatro y detestarlo”. En: *El País*, 7/11/2010, [@]:

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- http://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114813_850215.html , fecha acceso: 30/07/2012.
- SALAS, Roger (2008): “Cuatro rostros para ‘Nubila’ ”. En: *El País*, 19/03/2008, [@]: http://elpais.com/diario/2008/03/19/madrid/1205929469_850215.html , fecha acceso: 7/12/2011.
- SIMÓN, Adolfo (2010): “Festival de Otoño. Peligro en la escena”. En: *La Ratonera, Revista asturiana de teatro*, no. 28, enero 2010, [@]: http://www.la-ratonera.net/numero28/n28_festival.html , fecha acceso: 7/12/2011.
- SAN JERÓNIMO, programa de mano (2011): Temporada Alta, Girona, [@]: http://www.temporada-alta.net/docs/San_Jeronimo_Dossier.pdf , fecha acceso: 7/12/2011.
- TOPOLSKA, Ewelina (2011): “La hija de la enfermedad: Angélica Liddell”. En: *La piel en la palestra. Estudios corporales II*. A. del Pozo y A. Serrano (eds.), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Editorial UOC, pp. 293-299.
- (2013): “Angélica Liddell – hiszpańska mistrzyni teatru prowokacji”. En: *Skandal w tekstach kultury*, vol. II, M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibinska (eds.), Warszawa: DiG, pp. 495-508.
- TORRES, Rosana: “Angélica Liddell. Premio Nacional de la Literatura Dramática”. En: *El País (Cultura)*, [@]: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352121683_617064.html , fecha acceso: 30/07/2012.
- VALLEJO, Javier (2002): “Ingenuidad Tenebrosa”. En: *El País de las Tentaciones*, 20/09/2002, no. 279, [@]: <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell/westasphixia/prensa/prensa1.htm> , fecha acceso: 30/07/2012.
- (2009): “Por las revueltas de Angélica Liddell”. En: *El País*, 17/10/2009, [@]: http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html , fecha acceso: 30/07/2012.
- VIDAL EGEA, ANA (2010): *El teatro de Angélica Liddell*. Tesis doctoral por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. [@]: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA VIDAL SOBRE LIDDELL.pdf , fecha acceso: 30/07/2013.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- VILCHES- DE FRUTAS, Francisca (2009): “Representaciones de género en las artes escénicas: Angélica Liddell y el discurso de la transgresión”. En: *Transmission/transgression. Culture hispanique contemporaine. Hispanística XX*, no. 27, 2009, Bourgogne: Université de Bourgogne, pp. 261-276.
- VÍLLORA, Pedro Manuel (2004): “El dolor de ser Angélica (Liddell)”. En: *Acotaciones*, vol. 1,no. 12, pp. 47-66.

3. OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOVASIO, James M.; Soffer Olga y Page Jake (2007): *The Invisible Sex: Uncovering the True Roles of Women in Prehistory*. New York: Harper Collins Publishers.
- ALBAIGÉS Olivart, José María (1993): *Diccionario de nombres de personas*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- “ALFONSO X EL SABIO”, grupo de música (1996): *Ritual Carolingio. Oficio de Difuntos* (álbum). Sony "Hispánica".
- (1992): *Música litúrgica en la España de Colón. Cancionero de Segovia* (álbum). Decca.
- ALLAN, Keith y Burrige, Kate (2009 2006): *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALONSO, José Manuel y Asun Val (2000): Falsas creencias sobre el abuso sexual infantil u otros malos tratos infantiles”. En: *Abuso sexual infantil: manual de profesionales*, pp.21-24
- [@]:<http://www.savethechildren.es/docs/Ficheros/91/Manual.pdf> , fecha acceso: 20/12/2012.
- ÁLVAREZ ANTÚNEZ, Belén María (2009): *Folklore popular*. Jaén: Itakus.
- AMNESTY INTERNATIONAL (2009): “Bosnia and Herzegovina: No Justice for Rape Victims”, 21/07/2009, [@]: <http://www.amnesty.org/en/for-media/press-releases/bosnia-and-herzegovina-no-justice-rape-victims-20090721> , fecha acceso: 12/06/2012.
- ANISSIMOV, Myriam (2001 1996): *Primo Levi o la tragedia de un optimista*. Trad. T. Garín Sanz de Bremond, Madrid: Editorial Complutense.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- ARIÉS, Philippe (1987 1973): *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Trad. N.G. Guadilla, Madrid: Taurus Ediciones.
- ARTAUD, Antonin (2006 1938): *El Teatro y su doble*. Trad. E. Alonso y F. Abelenda. Barcelona: Edhasa.
- ARTCYCLOPEDIA (s/f): *El columpio* (reproducción).
[@]:http://www.artcyclopedia.com/artists/detail/Detail_fragonard_jean-honore.html?noframe , fecha acceso: 06/11/2012.
- AURORA SURGIT, coro (1995): *Paschale Mysterium: Gregorian Chant for Easter* (album), Naxos.
- AZRA, Bosnian Genocide 1992-1995 (2011): “Testimonies: Mass Rape of Bosnian Muslim Women”, 31/03/2011, [@]:
<http://bosniansgenocide.wordpress.com/2011/03/31/testimonies-mass-rape-of-bosnian-muslim-women/> , fecha acceso: 12/06/2012.
- BANGO TOSRVISIO, Isidro y Marías, Fernando (1982): *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Vitoria: Silex.
- BATESON, Patrick (2005): “Inbreeding Avoidance and Incest Taboos”, en: *Inbreeding, Incest and the Incest Taboo: The State of Knowledge at the Turn of the Century*, ed. A.P. Wolf y W.H. Durham, Stanford: Stanford University Press, pp. 24-37.
- BATTLE, James (1978): “Relationship between Self-esteem and Depression”. En: *Psychological Reports*, vol.42, no.3, junio 1978, pp. 745-746.
- BAUMEISTER, Roy F. y Vohs, Kathleen D. (2004): “Sexual Economics: Sex as Femal Resource for Social Exchange in Heterosexual Interactions”. En: *Personality and Social Psychology Review*, vol 8, no. 4, noviembre 2004, pp. 339-363.
- BBC Mundo (2010): “¿Eran infanticidas los romanos?”, 25/06/2010, [@]:
http://www.bbc.co.uk/mundo/ciencia_tecnologia/2010/06/100625_romanos_infanticidio_men.shtml , fecha acceso: 20/12/2012.
- BBC NEWS (2000): “Kosovo: Is Nato Guilty of War Crimes?”, 12/06/2000, [@]:
http://news.bbc.co.uk/2/hi/talking_point/781165.stm , fecha acceso: 15/03/2012.
- BEAUVOIR, Simone de (2005 1949): *El Segundo Sexo*. Trad. A. Martorell, Madrid: Cátedra.
- BECKER de, Gavin (1998): *The Gift of Fear and Other Survival Signals that Protect Us from Violence*. New York: Dell.
- BELTING, Hans (2009 2002): *Hieronymus Bosch. El jardín de las delicias*. Trad. J. Chamorro, Madrid: ABADA Editores.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- BERMEJO, Romualdo y Gutiérrez Espada, Cesáreo (2007): *La disolución de Yugoslavia*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- BIBLIA, la. Versión Reina-Valera 1960.
- BILGEN, Arda (2012): “[Trafficking of Women in the Balkans: A Modern-Day Slavery](#)”. En: *The European Strategist*, 25/03/2012, [@]: <http://www.europeanstrategist.eu/2012/03/trafficking-of-women-in-the-balkans-a-modern-day-slavery/#fnref-1090-11> , fecha acceso: 18/05/2012.
- BINDEL, Julie (2010): “The truth about the porn industry”, en *The Guardian* UK, [@]: <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2010/jul/02/gail-dines-pornography> 2/07/2010, fecha acceso: 20/12/2012.
- BITTLES, Alan H. (2005): “Genetic Aspects of Inbreeding and Incest”. En: *Inbreeding, Incest and the Incest Taboo: The State of Knowledge at the Turn of the Century*, ed. A.P. Wolf y W.H. Durham, Stanford: Stanford University Press, pp. 38- 60.
- BLACKER, Terence: “Kristin Scott Thomas, Embrace Your New Role as the Invisible Woman – we all disappear as we age”. En: *The Independent*, 29/97/2013, [@]: <http://www.independent.co.uk/voices/comment/kristin-scott-thomas-embrace-your-new-role-as-the-invisible-woman--we-all-disappear-as-we-age-8736607.html> , fecha acceso: 29/97/2013.
- BOSWELL, John Eastburn (1984): “*Expositio and Oblatio: The Abandonment of Children and the Ancient and Medieval Family*”, en: *The American Historical Review*, Vol. 89, No. 1, Feb., 1984, pp. 10-33.
- BRIZENDINE, Louann (2010 2006): *El cerebro femenino*. Trad. M. J. Buxó, Barcelona: RBA Libros.
- BUREAU OF JUSTICE, Statistics (2001): “Infanticide”, 22/12/2012, [@]: <http://bjs.ojp.usdoj.gov/content/homicide/children.cfm> , fecha acceso: 20/12/2012.
- BURG, Steven L. y Shoup, Paul S. (1999): *The War in Bosnia-Herzegovina: Ethnic Conflict and International Intervention*. Nueva York: M.E. Sharpe.
- BURKE, Peter J.; Stets, Jan E. y Pirog-Good, Maureen A. (1988): “Gender Identity, Self-Esteem, and Physical and Sexual Abuse in Dating Relationships.” En: *Social Psychology Quarterly*, vol. 51, no. 3, septiembre 1988), pp. 272-285.
- BUTLER, Judith (1993): *Bodies That Matter: on the Discursive Limits of ‘Sex’*. Great Britain: Routledge.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- CALDICOTT, Helen (1985): *Missile Envy: the Arms Race and Nuclear War*. New York *et al.*: Bentam Books.
- CAMPBELL, Keith W. (1999): “Narcissism and Romantic Attraction”. En: *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 77, no. 6, diciembre 1999, pp. 1254-1270.
- CAMPO ALGODONERO s/f. [@]: <http://www.campoalgodonero.org.mx/condena> , fecha acceso: 12/05/2013.
- CAPUTI, Jane y Russell, Diana (1992): “Femicide: Sexist Terrorism against Women”. En: *Femicide. The Politics of Woman Killing*. J. Radford y D. Russell (eds.). New York: Twayne Publishers, pp. 13-23.
- CARUANA, Pablo (2008): “El teatro no es mi casa, soy y me siento extranjero”. En: *El Público*, 09/07/2008, [@]: <http://www.publico.es/culturas/133317/el-teatro-no-es-mi-casa-soy-y-me-siento-extranjero> , fecha acceso: 09/05/2013.
- CASA RUSIA (2004): “El himno de la URSS, el himno de Rusia”. 02/08/2004, [@]: <http://casarusia.com/2004/08/especial-el-himno-de-la-urss-el-himno-de-rusia.html> , fecha acceso: 09/05/2013.
- CASCANTE, Manuel M. (2011): “Doce de las cincuenta ciudades más peligrosas del mundo están en Méjico”. En: *ABC.es Internacional*, 17/01/2011, [@]: <http://www.abc.es/20110113/internacional/abci-mexico-muertes-201101131451.html> , fecha acceso: 12/05/2013.
- CATOLISCOPIO (2009): “Significado de las siete palabras de Jesús en la Cruz”, 8/04/2009, [@]: <http://parroquiaicm.wordpress.com/2009/04/08/significado-de-las-siete-palabras-de-jesus-en-la-cruz/> , fecha acceso: 15/03/2012.
- CELDRÁN, Adolfo (1997): *Canciones de amor y esperanza* (álbum). Fonomusic. Contiene la canción “Bella Ciao”. [@]: <http://www.adolfoeldran.com/discos/camoryesperanza/discocamoryesperanza.html> , fecha acceso: 15/07/2012.
- CEREZO MORENO, Marta (2010): “El canon literario y sus efectos sobre la construcción cultural de la violencia de género: los casos de Chaucer y Shakespeare”. En: *El sustrato cultural de la violencia de género*, A. de la Concha (coord.), Madrid: Síntesis, pp. 19-44.
- CIA (1992): “Ethnic Map of Balkans”. En: Wiki Commons tras University of Texas Libraries, [@]:

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Balkans_ethnic_map.jpg , fecha acceso: 17/07/2012.

- CIORAN, Emil Michel (1983 1979): *Desgarradura*. Trad. M.D. Aguilera, Barcelona: Montesinos.
- (1986 1949): *Breviario de podredumbre*. Trad. F. Savater, Madrid: Taurus.
- CIXOUS, Hélène (1995 1979-1992): *La risa de la medusa*. Trad. A.M. Moix, Barcelona: Anthropos.
- CHAMPÉ, Diana (2006): “Prostitution and Child Abuse Survivors”, 6/04/2006, [@]: <http://www.wearesurvivors.org/?p=298> , fecha acceso: 20/12/2012.
- CHOSSUDOVSKY, Michel (1999): “Kosovo "freedom fighters" financed by organised crime”, 10/04/1999, [@]: <http://www.wsws.org/articles/1999/apr1999/kla-a10.shtml> , fecha acceso: 15/03/2012.
- CLARCK, ARCADI Adam y Wrangham, W. Richard (1999): “Infanticide in Chimpanzees: Review of Cases and a New Within-group Observation from the Kanyawara Study Group in Kibale National Park”, en: *Primates*, vol. 40, no. 2, abril 1999, pp. 337-351.
- CLEMENTS, Ben (2012): “Men and Women’s Support for War: Accounting for the gender Gap in Public Opinion”, 10/01/2012, [@]: <http://www.e-ir.info/2012/01/19/men-and-womens-support-for-war-accounting-for-the-gender-gap-in-public-opinion/> , fecha acceso: 15/07/2012.
- COHEN, Morton N. (1995): *Lewis Carroll: A Biography*. New York: Knopf.
- COHN, Carol (1987): “Sex and Death in the Rational World of the Defense Intellectuals.” En: *Signs*, “Within and Without: Women, Gender, and Theory”, vol. 12, no. 4, verano 1987, pp. 687-718.
- COLLON, Michel (1999): *El juego de la mentira : las grandes potencias, Yugoslavia, la OTAN y las próximas guerras*. Trad. E. Sastre Forest , Hondarribia: Hiru.
- CONCHA, de la, Ángeles (2010): “En el umbral de una nueva poética: cambios en la representación literaria de la violencia de género”. En: *El sustrato cultural de la violencia de género*, A. de la Concha (coord.), Madrid: Síntesis, pp. 143-172.
- COULTER, Chris (2009): *Bush Wives and Girl Soldiers. Women’s Life through War and Peace in Sierra Leone*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CREMPIEN, Carla y Martínez, Vania (2010): “El sentimiento de vergüenza en mujeres sobrevivientes de abuso sexual infantil: implicaciones clínicas.” En: *Revista Argentina de Clínica Psicológica*, vol. 19, no. 13, 11/2010, pp. 272-246.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- DAGG, Anne Innis (1998): “Infanticide by Male Lions Hypothesis: A Fallacy Influencing Research into Human Behavior”, en: *American Anthropologist*, New Series, vol. 100. no. 4, diciembre 1998, pp. 940-950.
- (2000): “The Infanticide Hypothesis: A Response to the Response”, en: *American Anthropologist*, New Series, vol. 102, no.4, diciembre 2000, pp. 831-834.
- DAWKINS, Richard (2004 2003): *A Devi's Chaplain*. Nueva York: Mariner Books.
- DELEUZE, Gilles (2003 1981): *Francis Bacon. The logic of sensation*. Trad. D. W. Smith, Londres: Continuum.
- (1995) *Conversaciones 1972-1990*. Ytrad. J.I. Pardo, Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Felix (1985 1972): *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. F. Monge, Barcelona: Paidós Ibérica.
- DEPARTMENT OF JUSTICE, Canada (2010): “Criminal Code”, C-46, enmendado 6/10/20120, [@]:<http://laws-lois.justice.gc.ca/Search/Search.aspx?txtS3archA11=incest&txtT1tl3=%22Criminal+Code%22&h1ts0n1y=0&ddC0nt3ntTyp3=Acts> , fecha acceso: 20/12/2012.
- DÍAZ, Ariane y Olivares, Emir (2012): “Viven en México 57.5 millones de mujeres; la mitad tienen menos de 26 años”. En: *Sociedad y justicia*, 08/03/2012, [@]:<http://www.jornada.unam.mx/2012/03/08/sociedad/047n1soc> , fecha acceso: 22/05/2013.
- DÍAZ MADERUELO, R., García Campillo J.M., Wagner, Carlos G. (2012): “Infanticidio”, 16/02/2012, [@]:<http://moreprod.blogspot.com/2007/09/infanticidio.html> , fecha acceso: 20/12/2012.
- DIKEN, Bülent y Laustsen, Carsten Bagge (2005): “Becoming Abject: Rape as a Weapon of War”. En *Body and Society*, vol.11. no.1, London and New Dehli: SAGE Publications, pp.11-128.
- DISNEY, Walt (1973): *Blancanieves y los siete enanitos*, película.
- DOR, Joël (2000 1985): *Introducción a la Lectura de Lacan: el inconsciente estructurado como lenguaje*, trad. M. Mizraji, Barcelona: Gedisa.
- DOYLE, Leonard (1993): “Bosnia rapes 'horrifying' says Amnesty”. En: *The Independent*, 22/01/1993, [@]:<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/bosnia-rapes-horrifying-says-amnesty-1479956.html> , fecha acceso: 15/03/2012.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- DUKEHART, Coburn (2011): “The secret world of child brides”. En: *NPR*, 08/06/2011, [@]: <http://www.npr.org/blogs/pictureshow/2011/06/29/137059781/the-secret-world-of-child-brides> , fecha acceso: 15/05/2012.
- DUNDES, Alan (1982): “ ‘To Love My Father All’: A Psychoanalytic Study of the Folktale Source of *King Lear*.”. En: *Cinderella, a casebook*, ed. Alan Dundes, E.E.U.U.: Garland Publishing, pp. 229- 244.
- DWORKIN, Andrea (1981): *Pornography: Men Possessing Women*, London: The Women’s Press Ltd.
- (1997): *Life and Death. Unapologetic Writings on the Continuing War Against Women*. Nueva York, Londres *et.al.*: The Free Press.
- ECHEBURÚA, Enrique y Guerricaechevarría Cristina (2000): *Abuso sexual en la infancia: víctimas y agresores*, Barcelona: Ariel.
- ECPAT Internacional (2006): “Report on the status of action against commercial sexual exploitation of children. Serbia”. [@]: http://www.ecpat.net/A4A_2005/PDF/Europe/Global_Monitoring_Report-SERBIA.pdf , fecha acceso: 11/04/2012.
- EFE (2006): “El cadáver de Milosevic queda expuesto en el Museo de la Revolución de Belgrado”. En: *El País*, 16/03/2006, [@]: http://internacional.elpais.com/internacional/2006/03/16/actualidad/1142463609_850215.html , fecha acceso: 11/04/2012.
- (2008): “España es el segundo país del mundo en visitas a webs de pornografía infantil”, en: *La Voz de Galicia*, 15/04/2008, [@]: <http://www.lavozdeg Galicia.es/tecnologia/2008/04/10/00031207842209244176854.htm> , fecha acceso: 20/12/2012.
- EL DEPARTAMENTO DE ESTADO DE LOS ESTADOS UNIDOS (2011): “2011 Trafficking in Persons Report - Serbia,” 27/06/2011, [@]: <http://www.unhcr.org/refworld/docid/4e12ee4ec.html> , fecha acceso: 18/05/2012.
- ELZO IMAZ, Javier (2009): “¿Son los jóvenes españoles diferentes?: comparación de algunos valores de lo jóvenes españoles con los de los jóvenes europeos”. En: *Quaderns de la Mediterrània*, no. 11, pp. 239-244.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- EROSKI CONSUMER (2005): “Más de 50.000 galgos son ahorcados, quemados o torturados en España al acabar cada temporada de caza”. 15/12/2005, [@]: http://www.consumer.es/web/es/medio_ambiente/2005/12/15/147785.php , fecha acceso: 30/07/2012.
- ETCOFF, Nancy (1999): *Survival of the Prettiest: The Science of Beauty*. New York: Doubleday.
- EURÍPIDES (2000): “Hipólito”. En: *Tragedias*, trad. A. Medina González y J.A. López Férrez, Madrid: Gredos, pp. 171-236.
- EXSULTEMUS ET LEATEMUR, anónimo. Correspondencia privada con Luis Lozano Virumbrales (6/07/2012). Fuente original moderna del texto: *Variae preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae. Editio quinta. Impromé en France. Solesmis e tipographeo Sancti Patri, 1901.*
- FABIANI, L.P. (2011): “El villancico más antiguo del mundo”, 22/12/2011, [@]: <http://lp.fabiani.es/2011/12/el-villancico-mas-antiguo-del-mundo.html> , fecha acceso: 11/06/2012.
- FARLEY, Melissa y Barkan, Howard (1998): “Prostitution, Violence Against Women, and Posttraumatic Stress Disorder”, en *Women & Health*, vol. 27, no. 3, Agosto 1998, pp. 37-49.
- FARRINGTON, David P. (1991): “Childhood Aggression and Adult Violence: Early precursors and Later Life Outcomes”. En: *The Development and Treatment of Childhood Aggression*, D. Pepler, K. Rubin (eds.), New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 5-28.
- FELSON, Richard B. (2002): *Violence and Gender Reexamined*. Washington: American Psychological Association.
- FERNÁNDEZ, David (s/f): Blog. [@]: <http://davidfernandez.org/> , fecha acceso: 17/05/2013.
- FINKLEHOR, Dawid y Ormrod, Richard: (2001): “Homicides of Children and Youth”, *Juvenile Justice Bulletin*, Octubre 2001, [@]: <http://www.unh.edu/ccrc/pdf/jvq/CV34.pdf> , fecha acceso: 20/12/2012.
- FOUCAULT, Michel (2003 1975): *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- (2005 1976): *Historia de la sexualidad. Vol. 1 La voluntad de saber*. Trad. U. Guiñazú, Madrid: Siglo XXI.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- FOX, Kenneth R. (2000): “The Effects of Exercise on Self-perceptions and Self-esteem”. En: *Physical Activity and Psychological Well-Being*, Stuart J. H. Biddle, Kenneth R. Fox, Stephen Hugh Boutcher (eds.), London: Routledge, pp. 88-117.
- FREUD, Sigmund (1930): *Civilization and Its Discontents*. Trad. J. Riviere, Nueva York: Jonathan Cape y Harrison Smith.
- (1988): “Tótem y tabú (1913)” en: *Obras completas* vol. 13. Trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 1-164.
- (1988b): “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna(1908)”, en *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*, Trad. L. López – Ballesteros y de Torres, Madrid: Alianza Editorial, pp. 19-44.
- (1989a): “El yo y el ello (1923)” en: *Obras completas* vol. 19. Trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 1-66.
- (1989b): “El problema económico del masoquismo” (1924)” en: *Obras completas* vol. 19. Trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 161- 176.
- (1989c) : “Mas allá del principio de placer (1920)” en: *Obras completas* vol. 18. Trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 1-62.
- (1992): “Tres ensayos para una teoría sexual”. En: : *Obras completas* vol. 7, Trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 109-224.
- (1992a): “El malestar en la cultura”. En : *Obras completas* vol. 21. Trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 57-140.
- (1992b): “Sobre la sexualidad femenina”. En: *Obras completas* vol. 21. Trad. J.L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 224-244.
- (2011 1913): *Tótem y tabu*, Trad. L. López – Ballesteros y de Torres, Madrid: Alianza Editorial.
- FRONDA (2012): “Propria – teksty własne Mszy Świętej na Niedzielę Siedemdziesiątnicy”, [@]: http://www.fronda.gliwice.pl/do_pobrania/Msza/70-tnica.pdf , fecha acceso: 11/04/2012.
- FUNDACIÓN AMPARO (2008): “Indicadores de abuso sexual infantil”, 2/03/2008, [@]: http://www.fundacionamparo.org.ar/Ind_abuso.htm , fecha acceso: 20/12/2012.
- FURLONG, Alejandro (2013): “19 años de feminicidio en México”. En: *LasVocesdelMundo.com*, 09/04/2013, [@]:

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- <http://www.lasvocesdelmundo.com/19-anos-de-feminicidio-en-mexico/> , fecha acceso: 12/05/2013.
- GALTUNG, Johan (1969): “Violence, Peace and Peace Research”. En: *Journal of Peace Research*, vol. 3, no. 6, 09/1969, pp.167-191.
- GARCÍA CAMPILLO, G.M., (2012): “Datos entográficos y entohistóricos sobre el infanticidio en sociedades tradicionales”, 16/02/2012, [@]:
<http://moreprod.blogspot.com/2007/09/datos-etnograficos-y-etnohistoricos-sobre.html> , fecha acceso: 20/12/2012.
- GARCÍA, Rodrigo (2009): “Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba”. En *Cenizas escogidas 1986 – 2009*, Segovia: La Uña Rota.
- GARRIDO, Vicente (2001): *Amores que matan*. Alzira: Algar.
- GIRARD, René (2005 1988): *Violence and The Sacred*, trad. P. Gregory, London, New York: Continuum.
- GOLDSTEIN, Joshua S. (2006 2001): *War and Gender*. New York: Cambridge University Press.
- GRAETZ, Naomi (1998): “Judaism Confronts Wife-Beating”. En: *Women in Judaism*, vol.1. no. 2, 1998, [@]:
<http://wjudaism.library.utoronto.ca/index.php/wjudaism/article/view/172/205> , fecha acceso: 11/07/2012.
- GREENAWAY, Peter (1985): *A Zed & Two Noughts* (película).
[Holland, Norman Norwood \(1966\): Psychoanalysis and Shakespeare](#). New York et al: McGraw-Hill Book.
- GRELLO, Catherine M.; Welsh, Deborah P. y Harper, Melinda S.: “No Strings Attached: the Nature of Casual Sex in College Students”. En: *The Journal of Sex Research*, vol. 43, no. 3, agosto 2006, pp. 255-267.
- GROSZ, Elizabeth (1990): *Jaques Lacan. A Feminist Introduction*, Londres y Nueva York: Routledge.
- GUERRERO RUIZ, Pedro y López Valero, Amando (1996): *Poesía popular murciana*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GUILLÉN, Nicolás (1967): “Guitarra en duelo mayor” (“Soldadito boliviano”), [@]:
<http://www.illari.org/guillen/poemas.htm> , fecha acceso: 11/06/2012.
- HELSINKI COMMITTEE FOR HUMAN RIGHTS IN SERBIA (2009): “Conflict in Numbers. Causalities of the 1990s Wars in the Former Yugoslavia (1991-1999)”. Ewa Tabeau (ed.), Belgrado: Zagorac.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- HEWITT, Marta (1994): "Introduction". En Raskovic, S. "Serbian Women as Victims of War", Informe, Toronto 1994, [@]:
<http://www.ess.uwe.ac.uk/documents/repjug2.htm> , fecha acceso: 11/04/2012.
- HOPKINS, Jerry (1969): "Jim Morrison". En *The Rolling Stone Interviews* (2007), J. Wenner y J. Levy (eds.), Nueva York: Back Bay Books, pp. 15-23.
- HOY CINEMA (2006): "Mercedes Sampietro lamenta que no haya guiones para mujeres de su edad." 16/12/2006,
[@]:<http://www.hoycinema.com/actualidad/noticias/22973-mercedes-sampietro-lamenta-haya-guiones.html> , fecha acceso: 12/04/2013.
- HUELGAS ENSEMBLE (1992): *Codex Las Huelgas* (álbum), Sony Classic.
- INTERNATIONAL CENTRE FOR TRANSITIONAL JUSTICE (2009): "Transitional Justice in the Former Yugoslavia", [@]: <http://ictj.org/sites/default/files/ICTJ-FormerYugoslavia-Justice-Facts-2009-English.pdf> , fecha acceso: 02/05/2013.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (2012): "Nota de Prensa. Censo de Población y Viviendas 2011". [@]: <http://www.ine.es/prensa/np756.pdf> ,
14/12/2013, fecha acceso: 12/04/2013.
- (2013): "Censos de Población y Viviendas 2011". [@]:
http://www.ine.es/censos2011_datos/cen11_datos_inicio.htm , fecha acceso:
12/04/2013.
- ITAR-TASS (2011): "Strasbourg court orders 1.3 mln euros to relatives of Dubrovka victims", 20/12/2011, [@]: <http://www.itar-tass.com/en/c32/302342.html> , fecha acceso: 11/04/2012.
- JACKSON, Judy y Cochran, Susan D. (1991): "Loneliness and Psychological Distress". En: *The Journal of Psychology*, vol. 125, no. 3, mayo 1991, pp. 257-262.
- JEWISH VIRTUAL LIBRARY (2012): "Estimated number of Jews killed in the Final Solution". A base de Anti-Defamation League (1997): *Holocaust Denial: a Pocket. Guide*. [@]:
<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/killedtable.html> , fecha acceso: 06/11/2012.
- JOHNSTON, Victor S. (2000): "Female Facial Beauty: The Fertility Hypothesis". En: *Pragmatics & Cognition*, vol. 8, no. 1. 01/ 2000, pp. 107-122.
- JOPLIN, Janis (1971): "Cry Baby" (canción). En: *Pearl* (álbum), Discográfica Columbia, 1971.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- JORDAN, Christian H.; Spencer, Steven J; Zanna ,Mark P.; Hoshino-Browne, Etsuko y Correll, Joshua (2003): “Secure and Defensive High Self-Esteem”. En: *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 85, no. 5, noviembre 2003, pp. 969–978.
- JUDAH, Tim (1997): *The Serbs. History, Myth and the Destruction of Yugoslavia*. New Haven and London: Yale University Press.
- HAMPSON, Elizabeth; van Anders Sari M.; Mullin Lucy I. (2006): “A Female Advantage in the Recognition of Emotional Facial Expressions: Test of an Evolutionary Hypothesis”. En: *Evolution and Human Behaviour*, vol. 27, no.6, 11/2006, pp. 401-416.
- HARRIS, Jay E. y Pontius, Anneliese A. (1975): “Dismemberment Murder: in Search of The Object”, en: *Journal of Psychiatry and Law*, vol. 3, no. 1, Primavera 1975, pp. 7-24.
- KAFKA, Franz (2000 1917): “Informe para una academia”. En: *Cuentos completos*, trad. R. Hernández Arias Madrid: Valdemar, pp. 274-283.
- KAHN, Coppelia (1993): “The Absent Mother in King Lear”. En: *King Lear*, W. Shakespeare, ed. K. Ryan, Macmillan: London y Basingstoke, pp. 92-113.
- KENRICK, Douglas T.; Sadalla, Edgard K.; Groth, Gary y Trost , Melanie R. (1990): “Evolution, Traits and the Stages of Human Courtship: Qualifying the Parental Investment Model. En *Journal of Personality*, vol. 58, no. 1, 03/1990, pp. 97-116.
- KERNIS, Michael H.; Grannemann, Bruce D. y Mathis Lynda C. (1991): “Stability of Self-esteem as a Moderator of the Relation Between Level of Self-Esteem and Depression”. En: *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 61, no.1, julio 1991, pp. 80-84.
- KLAPPER, Bradley (2012): “Clinton fears efforts to ‘re-Sovietize’ in Europe”. En: *Yahoo News*, 06/12/2012, [@]: <http://news.yahoo.com/clinton-fears-efforts-sovietize-europe-111645250--politics.html> , fecha acceso 03/05/2013.
- KLING, Kristen C.; Hyde, Janet Shibley; Showers, Carolin J.; Buswell, Brenda N. (1999): “Gender Differences in Self-esteem: a Meta-analysis.” En: *Psychological Bulletin*, vol. 125, no. 4, julio 1999, pp. 470-500.
- KUBRICK, Stanley (1987): *Full Metal Jacket* (película). Warner Bros Pictures.
- LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA, Hespèrion XXI, Jordi Savall (2000): *Carlos V* (álbum), producción [Alia Vox / The Orchard](#).

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- LACAN, Jacques (1954): *Seminario 2. Psicología y Metapsicología*,
[@]:<http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/10513/Seminario-2-Psicologia-y-Metapsicologia.htm> , fecha acceso 20.01.2012
- (1978 1938): *La Familia*, trad. V. Fishman, Buenos Aires y Barcelona: Argonauta.
- (1985 1966): *Escritos*, vol. 1, trad. T. Segovia, Argentina: Siglo Veintiuno.
- (1985b 1966): *Escritos*, vol. 2, trad. T. Segovia, Argentina: Siglo Veintiuno.
- (1995): *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, 1954-1955. Seminario 2*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. I. Agoff, Barcelona: Paidós.
- (2003): *La transferencia. Seminario 8*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. I. Agoff, Barcelona: Paidós.
- LAGARDE DE LOS RÍOS, Marcela: “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres”. En: *Retos teóricos y nuevas prácticas*, Actas del XI Congreso de Antropología, M. Bullen y C. Diez Mintengui (coord.), Donostia-San Sebastián: Ankulegi, pp. 210-239,
[@]:<http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0008Lagarde.pdf> , fecha acceso: 12/04/2013.
- LAZARI, Andrzej de y Riabov, Oleg (2010): “The ‘Russian Bear’ in Polish Caricature of the Interwar Period (1919–1939)”. En: *Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe*, D. Demski, K. Baraniecka-Olszewska (eds.), Varsovia: Instituto de Etnología y Arqueología, PAN, pp. 318-337.
- LE CHOEUR MONASTIQUE DE L’ABBAYE DE TRIORS (2004): *De l’Hiver au Printemps* (álbum), [@]:http://nd.triors.pagesperso-orange.fr/gregorien_bmt07.html , fecha acceso: 11/05/2012.
- LEHMANN, Hans-Thies (2010 2006): *Postramatic Theatre*. Trad. K. Jurs-Munby, Londres y Nueva York: Routledge.
- LEONE, Sergio (1968): *Once Upon a Time in the West* (película), Paramount Pictures.
- LESLIE, Marina (1998): “Incest, Incorporation, and *King Lear* in Jane Smiley’s *A Thousand Acres*.” En: *College English*, vol.60, no.1, 01.1998, pp. 31-51.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1981 1949): *Las estructuras elementales del parentesco*. Trad. M.T. Cevaso, Barcelona: Paidós Ibérica.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- (1987 1956): “La Familia”. Trad. J.R. Llobera, en: *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*, rev. J.R. Llobera, Barcelona: Editorial Anagrama.
- LITE, Antonio (2004): “El himno de la USSR, el himno de Rusia” [@]:
<http://www.casarusia.com/archives/31-ESPECIAL-El-himno-de-la-URSS,-el-himno-de-Rusia.html> , fecha acceso: 11/04/2012.
- LIVINGSTONE, SMITH David (2011): *Less Than Human: Why We Demean, Enslave and Exterminate Others*. New York: St. Martin's Press.
- LOWEN, Linda: “Prostitution Statistics and Rape” – Physical Abuse of Prostitutes Common”,
[@]:<http://womensissues.about.com/od/rapesexualassault/a/Wuornos.htm> , fecha acceso: 20/12/2012.
- MAKHMALBAF, Samira (1998): *La Manzana (The Apple)*, película). Coproducción Irán-Francia, Hubert Bals Fund.
- MALCOLM, Noel (1998): *Kosovo. A Short History*. Oxford: Pan Books (Macmillan).
- MASOTTA, Oscar (1970): *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires: Proteo.
- MARTIN, Michael (2011): *Treasury of Latin Prayers, “O Gloriosa Domina”*,
[@]:<http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/OGloriosa.html> , fecha acceso: 11/05/2012.
- “Gloria, laus et honor”, [@] : <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/GloriaLaus.html> , fecha acceso: 11/06/2012.
- “Vexilla Regis”, [@] : <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/Vexilla.html> , fecha acceso: 11/06/2012.
- MATERSKI, Wojciech y Szarota, Tomasz (2009): *Polska 1939–1945. Straty osobowe i ofiary represji pod dwiema okupacjami*. Varsovia: Instituto de Memoria Nacional (Instytut Pamięci Narodowej).
- MATTHEWS, Albert (1901): *The Term Indian Summer...* Michigan: University of Michigan.
- MAUSS, Marcel (2009 1925): *Ensayo sobre el don*. Trad. J. Bucci, Madrid: Katz Conocimiento.
- MERA, Pilar (2009): “La vida de las mujeres en Juárez no vale nada, es un ciudad sin ley”. En: *Faro de Vigo*, 17/05/2009, [@] :
<http://www.farodevigo.es/galicia/2009/05/17/vida-mujeres-juarez-vale-ciudad-ley/327906.html> , fecha acceso: 12/05/2013.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- MIGRATION NEWS (1999): “Kosovar Refugees”, vol. 5, no. 5, 05/1999, [@]:
http://migration.ucdavis.edu/mn/more.php?id=1801_0_4_0 , fecha acceso:
11/05/2012.
- MIJALKÓV, Sérgei (1977): Letra del *Himno estatal de la Federación Rusa*, [@]:
<http://www.casarusia.com/archives/31-ESPECIAL-El-himno-de-la-URSS,-el-himno-de-Rusia.html> , fecha acceso: 11/04/2012.
- MILLER, Geoffrey (2001 2000): *The Mating Mind*. Londres: Vintage.
- MINISTERIO DE JUSTICIA, España (2009): “Código penal”, actualizado 3/06/2009,
[@]:<http://abogadospenal.fullblog.com.ar/codigo-penal-espanol---texto-integro-actualizado-2-121244071996.html> , fecha acceso: 20/12/2012.
- MINISTERIO DE SANIDAD Y CONSUMO (2008): *Guía de Práctica Clínica sobre el Manejo de la Depresión Mayor en el Adulto*, [@]:
http://www.guiasalud.es/GPC/GPC_424_Dep_Adult_compl.pdf , fecha acceso:
10/11/2012.
- MINISTRY OF JUSTICE AND THE POLICE, Norway (2005): “The General Civil Penal Code”, enmendado 21/12/2005,
[@]:<http://legislationline.org/documents/section/criminal-codes> , fecha acceso:
20/12/2012.
- MONJES BENEDICIONOS DE SANTO DOMINGO DE SILOS (s/f): “*Christus natus es nobis*”, [@]: <http://www.goear.com/listen/e8bda83/christus-natus-est-nobis-monjes-benedictinos-de-santo-domingo-de-silos> , fecha acceso:
11/06/2012.
- MONJES DEL MONASTERIO DE SILOS (1993): *Las mejores obras del canto gregoriano* (álbum), vol. 1, EMI Odeón SA.
- MOORE, Tristana (2007): “Couple stand by forbidden love”, 7/03/2007 [@]:
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/6424937.stm>, fecha acceso: 12/02/2012.
- MOSHER, Dave (2008): “Incest not so Taboo in Nature”, 16/01/2008 [@]:
<http://www.livescience.com/2226-incest-taboo-nature.html>, fecha acceso:
12/02/2012.
- MUSEO DEL PRADO (s/f): Reproducciones de los cuadros de Hieronymus Bosch.
[@]: <http://www.museodelprado.es/> , fecha acceso: 30/07/2012.
- MYERS, Steven Lee (2005): “Russian Report Faults Rescue Efforts in Beslan”. En :
The New York Times, 29/11/2005, [@]:

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- http://www.nytimes.com/2005/11/29/international/europe/29cnd-russia.html?_r=1 , fecha acceso: 11/04/2012.
- NATIONAL HEALTH SERVICE (2011): “Exercise for depression”. 21/08/2011, [@]: <http://www.nhs.uk/Conditions/stress-anxiety-depression/Pages/Exercise-for-depression.aspx> , fecha acceso: 12/05/2013.
- NATO (2000): “The conduct of the air campaign”. En: *Kosovo crisis one year on*, [@]: <http://www.nato.int/kosovo/repo2000/conduct.htm#TopOfPage> , fecha acceso: 12/05/2013.
- NIEDZIELA (2011): “Kalendarz Liturgiczny”, 25/12/2011, [@]: <http://www.niedziela.pl/index/liturgia/liturgia1.php?data=2011-12-25> , fecha acceso: 11/06/2012.
- NIETZSCHE, Friedrich (2006 1988): *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza Editorial.
- NOGUEIRAS, Belén et al. (1994): “Introducción: los abusos sexuales y el incesto. Una cuestión pendiente para el feminismo”, en: *Después del incesto. Apoyo para la elaboración de las experiencias de incesto*, dir. M. Bofill Abelló, España: Horas y Horas.
- NORANDI, Mariana (2010): “Ocurre en México una violación cada 4 minutos, dice la SSA”. En: *Sociedad y Justicia*, 25/04/2010, [@]: <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/25/index.php?section=sociedad&article=035n1soc> , fecha acceso: 12/05/2013.
- NORDSTROM, Carolyn (2004 1997): “Girls and Warzones: Troubling Questions”. Uppsala: Life and Peace Institute.
- NSPCC (2012): “Child homicide statistics”, Enero 2012, [@]: http://www.nspcc.org.uk/inform/research/statistics/child_homicide_statistics_wd_a48747.html , fecha acceso: 20/12/2012.
- NUÑEZ ESQUER, Silvia (2013): “Buscan tipificar feminicidio en Sonora”. En *Observatorio Feminicidio Sonora*, 10/05/2013, [@]: <http://observatoriofeminicidio.wordpress.com/notas-periodisticas/> , fecha acceso: 12/05/2013.
- NUT de, Pau (s/f): “Orejas que hablan”, blog. [@]: <http://www.paudenut.blogspot.com/p/orejas-que-hablan.html> , fecha acceso: 12/05/2013.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- OSERVATORIO CIUDADANO NACIONAL DE FEMINICIDIO *et al.* (2010):
“Vigencia del drama del feminicidio en México: Misión Internacional Observadora visita el país”. 7-9/11/2009, [@]:
<http://observatoriofemicidiomexico.com/Compromisos%20de%20las%20autoridades%20Mexico.pdf> , fecha acceso: 12/05/2013.
- ONU MUJERES ; INMujeres, Instituto Nacional de las Mujeres, México y LXI Legistatura, Cámara de Diputados (2011): “Feminicidio en México. Aproximación, tendencias y cambios, 1985-2009”. [@]:
<http://www.unifemweb.org.mx/documents/actividades/feminicidios/libro.pdf> , fecha acceso: 19/05/2013.
- OSINGA, Machús (2011): “*No se calle el silencio* de David Fernández”, reportaje. [@]:
http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=6Ve91nJARNs , fecha acceso: 12/05/2013.
- PACKER, Craig and Pusey, Anne E. (1983): “Adaptations of female lions to infanticide by incoming males”, en *The American Naturalist*, vol. 121, no. 5, mayo 1983, pp. 716-128.
- PATTERSON, I.A. P.; Reid, R.J.; Wilson, B.; Grellier, K.; Ross, H.M. y Thompson, P.M. (1998): “Evidence for infanticide in bottlenose dolphins: an explanation for violent interactions with harbour porpoises?”, en: *Proceedings of The Royal Society B*, vol. 265 no. 1402, julio 1998, pp. 1167-1170.
- PAVIS, Patrice (1998 1988): *Diccionario del teatro*. Trad. J. Melendres, Barcelona: Paidós Comunicación.
- PELCHAT, Marcia L. (2002): “Of human bondage: Food craving, obsession, compulsion, and addiction”, en: *Physiology & Behavior*, vol.76, no. 3, julio 2002, pp. 347-352.
- PELÍCULAS PORNO, guerra en Serbia [@]: http://www.heavy-r.com/free_porn/serbian-war.html , fecha acceso: 11/07/2012.
- PINKER, Steven (2003 2002): *La Tabla Rasa: la negación moderna de la naturaleza humana*, trad. Roc F. Escolà, Barcelona: Paidós.
- POLITKÓVSKAYA, Anna (2004): “Poisoned by Putin”. En: *The Guardian*, 9/09/2004, [@]: <http://www.guardian.co.uk/world/2004/sep/09/russia.media> , fecha acceso: 11/04/2012.
- (2003 2001): *Una guerra sucia*. Trad. C. Martínez, Barcelona: RBA.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- POWELL, Michael G (1996): "Definitions for Medieval Christian Liturgy *Agnus dei*", [@]: http://www.yale.edu/adhoc/research_resources/liturgy/d_agnus.html , fecha acceso: 11/04/2012.
- PROUST, Marcel (1996 1919-1927): *En busca de tiempo perdido. 4. Sodoma y Gomorra*. Trad. C. Berges, Madrid: Alianza Editorial.
- PULSO (2013): "Tasa de feminicidios en México se dispara". En: *Pulso Nacional*, 22/04/2013, [@]: <http://pulsoslp.com.mx/2013/04/22/tasa-de-feminicidios-en-mexico-se-dispara/> , fecha acceso: 02/06/2013.
- PUSEY, Anne (2005): "Inbreeding Avoidance in Primates", en: *Inbreeding, Incest and the Incest Taboo: The State of Knowledge at the Turn of the Century*, ed. A.P. Wolf y W.H. Durham, Stanford: Stanford University Press, pp. 61-75.
- QUIÑONES de, Balthassare, fr (ed). (1797): *Officium Hebdomadae Sanctae Juxta Ritum*, Roma. Biblioteca de la Universidad de Valladolid.
- RASKIN, Robert; Novacek, Jill y Hogan, Robert (1991): "Narcissism, Self-esteem and Defensive Self-enhancement". En: *Journal of Personality*, vol. 59, no. 1, marzo 1991, pp. 19-38.
- RAHMAN, Qazi y Anchassi, Tarek (2012): "Men Appear More Laterlized When Noticing Emotion in Male Faces". En: *Emotion*, vol. 12, no.1, 02/2012, pp. 174-179.
- RANTALA, Markus J. y Marcinkowska, Urszula M. (2011): "The Role of Sexual Imprinting and the Westermarck Effect in Mate Choice in Humans", en: *Behavioural Ecology and Sociobiology*, vol. 65, no. 5, Mayo 2011, pp. 859-873.
- REDONDO FIGUERO C. y Ortiz Otero M.R: 2005: "El abuso sexual infantil", en: *Boletín de la Sociedad de Pediatría de Asturias, Cantabria, Castilla y León*, vol. 45, no. 191, 1/2005, pp. 3-16.
- RIFFLET- LEMAIRE, Anika (1971 1970): *Lacan*, trad. F.J. Millet, Barcelona: Edhasa.
- ROBERTS, Edgard A. y Pastor, Bárbara (1996 1966): *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ, Sergio (2008): "Asesinos impunes". En: *Público.es*, 05/10/2008, [@]: <http://www.publico.es/internacional/161673/asesinos-impunes> , fecha acceso: 02/05/2013.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (2010): “Bilis negra”. En: *El País*, 3/03/2010, [@]: http://elpais.com/diario/2010/03/03/cultura/1267570805_850215.html , fecha acceso: 31/07/2012.
- ROJAS, Enrique (1998 1997): *El Hombre Light*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.
- RUDMAN, Laurie A., & Mescher, Kris (2012): “Of Animals and Objects: Men’s Implicit Dehumanization of Women and Male Sexual Aggression”. En: *Personality and Social Psychology Bulletin*, 11/05/2012, vol. 38 no. 6, pp. 734-746.
- SALOMON, Marion F. (1992): *Narcissism and Intimacy: Love and Marriage in the Age of Confusion*. Nueva York: Norton.
- SALZMAN, Todd A. (1998): “Rape Camps as a Means of Ethnic Cleansing: Religious, Cultural, and Ethical Responses to Rape Victims in the Former Yugoslavia”. En: *Human Rights Quarterly*, vol. 20, no. 2, mayo 1998, pp. 348-378.
- SCHAEFER, Bradley E. (1990): “Lunar Visibility and the Crucifixion”. En: *Quarterly Journal of the Royal Astronomical Society*, vol.31, no. 1 03/1990, pp. 53-67.
- SCHOLA CANTORUM BOGOTENSIS (2002): “Cuaresma-Pascua. *Vexilla Regis*”, [@]: http://interletras.com/canticum/traducc_cuares_pasc.html , fecha acceso: 17/06/2012.
- SCHWARM, Betsy (2011): *Classical Music Insights: Understanding and Enjoying Great Music*. E.E. U.U.: Trafford.
- SHEARER, Mark S. (1983): “[The Cry of Birth: King Lear’s Hysterica Passio](#)”. En: *Papers from the 1981 and 1982 PAC conferences*, vol. I, ed. C. M. Smith, Winthrop University, pp. 60-66.
- SIERZ, Aleks (2001 2000): *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Londres: Faber and Faber.
- SISODIA, Rajeshree (2010): “Bosnia’s Rape Victims Struggle On”, En: *Le Monde Diplomatique*, English ed., 09/03/2010, [@]: <http://mondediplo.com/2010/03/09bosnia> , fecha acceso: 11/04/2012.
- SMITH, Stacey L.; Choueiti, Marc; Gall, Stephanie (2010): “Gender Inequality in Popular Films: Examining On Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2009”. Annenberg School of Communication and Journalism, [@]: <http://annenberg.usc.edu/Faculty/Communication%20and%20Journalism/~medi a/4F2F5F5CD74C43948A7D245CC421714B.ashx> , fecha acceso 26/01/2013.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- SMITH, Zadie (2005): *On Beauty*. New York: The Penguin Press.
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Trad. A Major, Madrid: Santillana.
- STANFORD UNIVERSITY (s/f): “On the Liturgy. Pange Lingua. Thomas Aquinas”. En: *Bartholemew’s World*, [@]: <http://bartholomew.stanford.edu/welcome.html> , fecha acceso: 11/10/2013.
- STIGLMAYER, Alexandra (1994): “The rapes in Bosnia-Herzegovina”. En: *Mass Rape. The War Against Women in Bosnia-Herzegovina*. A. Stiglmyer (ed.), trad. M. Faber, Lincoln y London: University of Nebraska Press, pp. 82-70.
- RAY, Jeanne (2012): *Calling Invisible Women*, Nueva York: Crown Publishers.
- REUTERS (1990): “La flota británica utiliza condones para proteger sus armas”. En: *El País*, 27/09/1990, [@]: http://elpais.com/diario/1990/09/27/internacional/654386413_850215.html , fecha acceso: 11/10/2013.
- RUSSEL, Diana (1993): “From Witches to Bitches: Sexual Terrorism Begets Thelma nad Louise”. En: *Making Violence Sexy: Feminist Views On Pornography*, Diana Russell (ed.), New York: Twayne Publishers, pp. 254-270.
- (1999 1986): *The Secret Trauma: Incest in the Lives of Girls and Women*, New York: Basic Books.
- SEKULES, Kate (2002 2000): *The Boxer’s Heart. Lessons from the Ring*. Nueva York: Seal Press.
- SIETEIGLESIAS, Esther S. (2011): “Mataba a los galgos para no abandonarlos”. En: *La Razón*, 11/03/2011, [@]: <http://www.larazon.es/noticia/3601-mataba-a-los-galgos-para-no-abandonarlos> , fecha acceso: 01/08/2012.
- SCHLESINGER, Louis B. (2008): “Compulsive- Repetitive Offenders: *Behavioural Patterns, Motivational Dynamics*”, en: *Serial Murder and the Psychology of Violent Crimes*, ed. Richard N. Kocsis, New York: Humana Press, pp. 15-33.
- SCARRY, Elaine (1985): *The Body in Pain*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- SCHWARM, Betsy (2011): *Classical Music Insights: Understanding and Enjoying Great Music*. Estados Unidos de América: Trafford.
- SCOTT, Jill (2005): *Electra after Freud: myth and culture*. United States of America: Cornell University Press.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- SCULLY, Deirdre; Kremer, John; Meade, Mary M.; Graham, Rodger; Dudgeon, Katrin (1998): "Physical exercise and psychological well being: a critical review". En: *British Journal of Sports Medicine*, vol. 32, no. 2, junio 1998, pp. 111-120.
- SHAKESPEARE, William (1980): *King Lear*. G.K. Hunter (ed.), Gran Bretaña: Penguin Books.
- (2008) *Richard III*. B. Ruffel (ed.), New Haven: Yale University Press.
- SONSTROEM, Robert J. y Morgan, William P. (1989): Exercise and Self-esteem: Rationale and Model. En: *Medicine & Science in Sports & Exercise*, vol. 21, no. 3, junio 1989, pp. 329-337.
- SPANO, Linda (2001): "The relationship between exercise and anxiety, obsessive-compulsiveness, and narcissism." En: *Personality and Individual Differences*, vol. 30, no. 1, 01/2001, pp. 87-93.
- STANFORD ENCYCLOPEADIA OF PHILOSOPHY (2010): "Jean Jacques Rousseau", 27/09/2010, [@]: <http://plato.stanford.edu/entries/rousseau/> , fecha acceso: 20/12/2012.
- STOKOE, Elizabeth (2010): " 'I'm not gonna hit a lady': conversation analysis, membership categorization and men's denials of violence towards women". En: *Discourse and Society*, vol. 21, no.1, enero 2010, pp. 59-82.
- TAIBO, Carlos (2000): *El conflicto en Chechenia: una guía introductoria*. Madrid: Libros de la Catarata.
- (2011): "El Conflicto de Chechenia". [@] : <http://www.upf.edu/iuhjvv/pdf/arrels/dossier/taibo/taibo.pdf> , fecha acceso: 12/06/2012.
- THE CARDINALL'S MUSICK (2011): *Allegri: Miserere & the music of Rome* (album), Hyperion.
- THE CLERCK'S GROUP (2002): *Josquin des Prez* (album), ASV/Gaudeamus.
- THE DANNISH HISTORY, Book II (s/f). En: The Online Medieval and Classical Library, [@] : <http://omacl.org/DanishHistory/book2.html> , fecha acceso: 7/11/2012.
- THE DOORS (1967): "The End" (canción). En *The Doors* (álbum), Sunset Sun Recorders.
- (1970): "Indian Summer" (canción). En *Morrison Hotel* (album), Elektra.
- THE POCKET OXFORD LATIN DICTIONARY (2003): James Morwood (ed.), Oxford: Oxford University Press, [@] :

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

http://www.oxfordreference.com/views/SEARCH_RESULTS.html?y=14&q=agnus&category=t131b&x=15&ssid=626733391&scope=book&time=0.71834305217223 , fecha acceso: 11/04/2012.

THE ROMAN BREVIARY, restored by the Sacred Council of Trent, published by order of the Supreme Pontiff Saint Pius V, and carefully revised by other Popes, reformed by order of Pope Saint Pius X (s/f): “Christmas Day. *Psalmus 94.*”
[@]: <http://www.breviary.net/propseason/christmas/propseasonchri1225.htm> ,
fecha acceso: 11/07/2012.

THOMPSON, Clara (1966): “ ‘Penis Envy’ in Women”. En: *Psychoanalysis and Female Sexuality*, Ruitenbeek, Hendrik M. (ed.), New Haven: United Printing Services, pp. 246- 252.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA (s/f): “Textos”; [@]:
<http://www.uma.es/victoria/textos.html#lamentaciones> , fecha acceso:
20/12/2012.

TOWNSEND, John Marshall (1995): “Sex Without Emotional Involvement: An Evolutionary Interpretation of Sex Differences”. En: *Archives of Sexual Behavior*, vol. 24, no. 2, abril 1995, pp. 173-206.

TRZESNIEWSKI, Kali H.; Moffitt, Terrie E.; Pulton, Richie; Donnellan, Brent M.; Robins, Richard, W.; Caspi, Avshalom (2006): “Low Self-Esteem During Adolescence Predicts Poor Health, Criminal Behavior, and Limited Economic Prospects During Adulthood.” En: *Developmental Psychology*: vol.42, no.2, marzo 2006, pp. 381-390.

UN WOMEN (s/f): “Facts and Figures on Peace and Security”, [@]:
http://www.unifem.org/gender_issues/women_war_peace/facts_figures.php ,
fecha acceso: 19/07/2012.

UNICEF (2006): “Child Marriage”, Mayo 2006,
[@]:http://www.unicef.org/protection/files/Child_Marriage.pdf , fecha acceso:
20/12/2012.

UNITED NATIONS OFFICE ON DRUGS AND CRIME (2010): “Trafficking in Person to Europe for Sexual Exploitation”, [@]:
http://www.unodc.org/documents/publications/TiP_Europe_EN_LORES.pdf ,
fecha acceso: 11/04/2012.

UNIVISION (2013): “Quiénes son los desaparecidos del sexenio de Felipe Calderón?”
En: *UnivisionNoticias.com* , 04/06/2013, [@]:

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

- <http://noticias.univision.com/mexico/openpage/2013-03-15/desaparecidos-del-sexenio-de-felipe> , fecha acceso: 05/06/2013.
- URRA, Javier (2000): “Ojos de Lluvia”, en: Echeburúa, Enrique y Guerricaechevarría Cristina (2000): *Abuso sexual en la infancia: víctimas y agresores*, Barcelona: Ariel, pp. 149-175.
- VARGAS, Pedro (2004 1988): “Mi despedida”. En: *Lo mejor de Pedro Vargas* (álbum). OK Records.
- “VARIEDADES Y CRUZAMIENTOS DE LAS ROSAS”(s/f). [@]:
<http://blogjardineria.com/rosas-y-flores/> , fecha acceso: 30.01.2012.
- VEGA, Juan (2009): “[Manipulación y periodismo en la cínica historia de la ‘Matanza de Racak’](http://www.elcomentario.tv/juanvega/index.php/2009/10/manipulacion-y-periodismo-en-la-cinica-historia-de-la-matanza-de-racak-como-justificacion-de-la-guerra-de-la-otan-contra-serbia/), justificación mediática de la guerra de la OTAN contra Serbia”, [@]:
<http://www.elcomentario.tv/juanvega/index.php/2009/10/manipulacion-y-periodismo-en-la-cinica-historia-de-la-matanza-de-racak-como-justificacion-de-la-guerra-de-la-otan-contra-serbia/> , 3/10/2009, fecha acceso: 11/04/2012.
- VIGARELLO, Georges (2005): *Historia de la belleza: el cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- VITE PÉREZ, Miguel Ángel (2005): “Chechenia y su conflicto. Una reflexión general”. En: *El Cotidiano*, vol, 21, no. 133, septiembre-octubre 2005, pp. 96-108.
- VOSS, Katrina (2010): “La petunia y la auto-incompatibilidad”. Trad. I. Morana, [@]:<http://science.psu.edu/news-and-events/research-news/research-stories-in-spanish/noticias-en-espanol/la-petunia-y-la-auto-incompatibilidad> , fecha acceso: 30.01.2012.
- WAVERLY CONSORT (2003): *A Waverly Consort Christmas* (album), Virgin.
- WIKI COMMONS (s/f): Imagen de *Ofelia* de John Everett Millais.
[@]:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg , fecha acceso: 06/05/2013.
- (2008): “Demographic History of Kosovo in 20th Century”.
[@]:<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Demographic-history-of-Kosovo-in-20th-century.png> , fecha acceso: 02/05/2013.
- WITHYCOMBE, Elizabeth G. (1993 1945): *The Oxford Dictionary of English Christian Names*.
- WOLF, Arthur P. (1995): *Sexual attraction and childhood association: a Chinese brief for Edward Westermarck*, Stanford: Stanford University Press.
- WOOLF, Virginia (1983 1938): *Tres guineas*. Trad. A. Bosch, Barcelona: Lumen.

El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell

—— (1989 1921): *A Room of One's Own*. Orlando: Harcourt.

WORLD HEALTH ORGANIZATION (2002): *World Report on Violence and Health*.

E.G. Krug, L.L. Dahlberg, J.A. Mercy, A.B. Zwi, R. Lozano (eds.), Geneva: WHO.

WYLER, William (1959): *Ben Hur* (película).

YOUNT-BRUEHL, Elisabeth (1982): *Hannah Arendt: For Love of the World*. New Haven y Londres: Yale University Press.

ZAMORA MÁRQUEZ, Anaiz (2012): “Aumento ‘perturbador’ de las violaciones sexuales en México”. En: *Por ti mujer*, 05/01/2012, [@]:

<http://www.asociacionportimujer.org/2012/01/aumento-perturbador-de-violaciones.html>

, fecha acceso: 12/05/2013.

ZURCHER, Christoph (2007): “Post-Soviet Wars: Rebellion, Ethnic Conflict, and Nationhood in the Caucasus”, New York: NYU Press.