

Ayer y hoy de Angélica Liddell

Pedro Víllora

En enero de 1998, cuando Angélica Liddell estrenó *Frankenstein* en la Sala Cuarta Pared, ya había realizado seis espectáculos y no era ninguna desconocida, pero todavía no se había convertido en esa autora importante, y hasta importantísima, que hoy es: «Yo soy Angélica Liddell, y soy una autora importantísima, y me enfado mucho cuando alguien no me considera importante, y odio a todos aquellos que no me consideran una autora importante», dice en *Broken Blossoms* (2004). Parodia, sarcasmo, humor y provocación en una frase expresada por alguien que parece haber hecho cuestión del exceso de importancia y autoindulgencia de los artistas ensimismados.

Desde que en 2003 el Festival Escena Contemporánea le dedicase un ciclo, Angélica no ha parado de recibir premios, homenajes y todo tipo de parabienes. Cuanto más mostraba su rechazo a una sociedad complaciente y aburguesada, tanto más esta ha intentado fagocitarla, amortiguarla, disminuirla, aceptar su diferencia como una excentricidad consentida, convertirla en alimento llamativo para programadores con ínfulas. El mercado la asedia y pretende engullirla, pero ella resiste los embates y sus textos son cada vez más políticos, más explícitos en su rabia cuanto menor espacio deja a la fábula, al desarrollo y explicación de una historia inteligible.

Ese año de 2003 acaso marque el punto de inflexión en la carrera de Angélica Liddell. Es el momento en que culmina una primera fase poética, ritual e intimista para dar paso a otra de mayor descaro político. Para concretar, es cuando cierra la *Trilogía de la aflicción* -*El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once upon a time in West Asphixia* (2002) e *Histerica Passio* (2003)- y abre la trilogía de *Actos de resistencia contra la muerte* -*Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Y como no se*

*podrió: Blancanieves* (2005) y *El año de Ricardo* (2005)-. Atendiendo a las fechas, los textos que se publican en este volumen corresponden a momentos centrales de estas dos fases, puesto que *Frankenstein* se escribe en 1997 y *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006* lleva el año de creación en su título.

Esa casi una década de separación explica las diferencias formales y temáticas de una autora que se deja impregnar por el entorno, que se niega a dar la espalda a la historia y que, tras haber ahondado en las profundidades emocionales y psíquicas del individuo, lleva años apelando a la conciencia social y al compromiso no ya con uno mismo sino con los otros.

Aunque ahora se presente como un libro de poemas o, mejor, como un poema dramático, *Frankenstein* fue en su origen una obra de títeres. Lo curioso es que se suele identificar el títere con lo infantil y, por tanto, con lo instintivo, mientras que *Frankenstein* es una investigación a propósito de la razón, de la construcción de un logos, de un pensamiento racional vinculado a unas pautas de comportamiento, a un crecimiento tanto personal como social. Y todo ello en torno a lo que no deja de ser una fecundación, una cópula científica de la cual nace un monstruo. En su estreno, Angélica González –el apellido diferenciaba a la Angélica Liddell autora de la Angélica González actriz y directora- y su colaborador Gumersindo Puche manipulaban muñecos de aproximadamente un metro de altura en un espacio casi desnudo rodeado por una hilera de velas pequeñas. Era una referencia gótica para una historia que podría haberlo sido pero que, en manos de Angélica, se transformaba en lírica y oscilaba entre la ternura y un suavísimo erotismo: el de la criatura acariciando a la propia manipuladora que, además, era su creadora. Liddell había hecho un objeto con sus manos y lo ofrecía al espectador como algo distinto de ella pero a la vez como parte de ella, como una prolongación de su mismo cuerpo. La identificación con Víctor Frankenstein era

inmediata, pero también con un sistema social generador de monstruos mucho más horribles que el protagonista de esta historia. «La historia no me proporcionaba demasiadas pistas sexuales –me dijo Angélica entonces dentro de una entrevista parcialmente publicada en ABC y Ajoblanco-. Hay un momento que yo destaco, cuando el monstruo reclama una relación sexual con la mujer, porque el monstruo quiere copular en la novela. Pero es un momento en que el monstruo se acerca a la manipuladora y lo acaricia. El sexo es una metáfora de una serie de necesidades: hambre, muerte... Siempre hay una relación entre sexo y muerte en mis obras, y lo he tratado casi siempre de una manera lírica porque me parecía una exaltación hermosa de la pasión. El sexo emociona, hace reflexionar sobre el ser humano y por eso lo utilizaba».

Si en la historia no hay pistas sexuales, lo que sí hay es un recurso al mito como fuerza primigenia y carnal: «Ya en *Leda* (1993) hay una copulación en el surgimiento de ese huevo, de ese mito. Me parecía que había que tratar a Zeus como un hombre que fecunda, sin sublimarlo, sino haciéndolo real, cometiendo un acto humano. Los mitos van surgiendo de una gran explosión sexual, de eyaculaciones de la cabeza o de las manos, no necesariamente del glande. Los mitos provienen de una explosión seminal de la que surgen fantasmas y seres poderosos que sin la explosión no tendrían esa fuerza. Uno de esos seres es el monstruo de Frankenstein, si bien aquí entra el componente científico, que no deja de ser una fecundación pero desde una vertiente más intelectual. Uno se plantea normalmente con este monstruo que la ciencia se revuelve contra el que la utiliza, contra el que crea un producto que va a causar daños a la sociedad, y así todo se racionaliza mucho más».

En sus obras anteriores, el planteamiento racional estaba menos desarrollado que en *Frankenstein*. Parten de una sexualidad y una potencialidad basadas en el instinto,

mientras que aquí el instinto pierde parte de su presencia en virtud de la razón, del nacimiento de un logos, como si Angélica hubiese transitado del mito al logos: «*Frankenstein* se distancia del resto de mi trabajo –decía en 1998– porque aquí se trataba de reflexionar sobre una serie de actos de estos personajes en su condición de seres universales. Había que racionalizar y desprenderse del instinto, situarlos, criticarlos, someterlos a un diálogo. No dejó pasar sus actitudes, no apoyo sus posturas, no los defiende, sino que estoy cuestionando lo que están haciendo».

«*Frankenstein* ha sido una identificación más que una recreación. Me interesa el ser vapuleado y que se siente horrible, y es que en algún momento todos nos sentimos como el monstruo. De los varios temas de la novela, ese es el que prefiero», confesaba una autora que en su revisión del texto de Mary Shelley ha dejado aparte el terror e incidido en la ternura porque prefería «la dimensión más cotidiana o más terrena de los personajes». De ahí que en la puesta en escena hubiese optado por muñecos y no por actores: «Aportan más credibilidad a la hora de tratar al monstruo. Es una forma de expresión muy hermosa que encaja con la propuesta lírica que pretendo. Son seres creados con nuestras manos, y en cierto modo reproducíamos la historia de Víctor Frankenstein al dar forma a nuevas criaturas. Así podíamos sentirnos creadores en el sentido más primordial y literal».

Por una parte, la obra estimulaba al lector y espectador «a ponerse de parte del que sufre, que en este caso no es sólo el monstruo sino también Víctor. Esa es la lectura fundamental». Por otra, está la certeza de que este «es un mundo de rebeldes, de pasiones desatadas, de acciones incontrolables en las que el destino llega irremediablemente sin que el propio destino lo pueda parar. Es una época de muerte. Me dejó llevar por ese flujo y me veo monstruosa, me siento horrible; de ahí la identificación con el monstruo, porque no me siento a gusto en medio de lo que me

rodea. Hay que ir en contra, hacer las cosas con rabia, cultivar la ira, la rabia, alimentarla, ir en contra de las cosas para que la reacción y el choque se haga con fuerza. Hay que protestar. No hay mayor protesta que la honestidad, mi aspiración artística. Me siento protestona y rabiosa contra la comodidad, la falta de riesgo sobre lo que debería cambiar el alma humana. El arte debería cambiar a los hombres, y es la mejor pantalla donde uno debe aprender de sí mismo, y ya no sirve para nada lo que hagamos o digamos. La gente no se transforma ni reflexiona, y le importa un pimiento. El monstruo está aprendiendo unos valores humanos, y la paradoja es que él, que es diferente, quiere ser igual. Rebeldía al pacto social».

Leemos estas declaraciones y comprendemos que sí, que la autora de *Frankenstein* es la misma que la de *La historia es la domadora del sufrimiento: 2006* y que la diferencia es su renuncia a imágenes que puedan ser entendidas de manera poética –en el peor sentido de la palabra– cuando su intención y su denuncia es clara y contundente. En 2006, Angélica estrenaba *El año de Ricardo* y escribía *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Casi un mes de repaso del horror sirve de puente entre dos historias de genocidas y totalitarismos con cuestionamiento del caprichoso –o no– intervencionismo europeo. Si su poemario anterior, *Los deseos en Amherst* –escrito en 2002 aunque publicado en 2007–, se relaciona con sus primeras obras en el rechazo de la procreación como expresión de una concepción política del cuerpo, se diría que aquí nos muestra la degradación y el crimen de un mundo que no vale la pena perpetuar diseminando la semilla y nutriéndolo de hijos. Un texto directo y sin ambigüedades, propio de alguien que no es sólo importantísima como autora, sino también un referente moral como individuo.