

El dolor de ser Angélica (Liddell)

Pedro Víllora

Cuando, en febrero de 2003, el Festival Alternativo de las Artes Escénicas de Madrid, Escena Contemporánea, dedicaba a Angélica Liddell (Figueras, 1966) un ciclo en el Teatro Pradillo con la programación del *Tríptico de la Aflicción*, no se hacía más que constatar la necesidad de reconocer el talento, la personalidad y el arrojo de una creadora que para entonces llevaba al menos quince años de dedicación a la escena desde casi todos los ámbitos posibles; y es que Angélica no es sólo escritora, sino también actriz, directora, escenógrafa y productora de sus propios espectáculos. Angélica es eso que a veces se denomina *artista total*, como si el ejercicio –y, en su caso, dominio- de numerosas disciplinas garantizase algún tipo de magisterio especial por encima de quienes tan sólo se desenvuelven en un único terreno. No creo que se sea más ni mejor por hacer muchas cosas diferentes o por dedicarse simplemente a una, y estoy convencido de que Angélica Liddell tendría argumentos para rebatir ambos términos: no es *total* porque en toda su obra transita la angustia de saberse fragmentada e incompleta, y ni siquiera podría verse a sí misma como *artista* cuando una y otra vez ataca en sus textos a los artistas, a quienes participan del simulacro de la creatividad y la personalidad y la originalidad y la incorruptible insobornabilidad, pero siempre dentro de parámetros perfectamente convencionales y aburguesados. Algunos de sus últimos textos, como *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim* y *Extinción* (2002) o *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), son representativos en este sentido al hacer explícito el rechazo a la vacuidad de ciertas posturas estéticas, a la consideración del artista contemporáneo como un ser empeñado en un artificio crítico que aparentemente le lleva a desconfiar del poder establecido pero que en el

fondo no es más que una añagaza para mantener la imagen de independencia respecto de un poder del que se depende para casi todo y al que esas supuestas reticencias no hacen sino halagar, por evidenciar que puede llegar a ser tan magnánimo y liberal como para acoger y promover a aquellos que públicamente lo cuestionan.

Desde que lo alternativo se ha casi oficializado, podría decirse que también Angélica Liddell se ha sometido a las reglas del juego: su inconformismo se ha puesto de moda, su espíritu transgresor atrae a los programadores y dispensadores de prebendas y premios, los críticos caen rendidos ante sus imágenes procaces y crueles, su mundo de perversiones fascina a los espectadores que buscan experiencias dionisiacas... Y esa sospecha de -a pesar de ser tan personal-, haberse diluido en un nuevo recetario de convenciones para seres extraños, atraviesa su escritura más reciente con la contundencia suficiente como para hacernos entender el dolor de vivir y crear en una sociedad de talante destructor y que sabe amortiguar cualquier intento de rebeldía, cualquier estallido de cólera y bilis con pretensiones de corroer una situación tan sostenida como insostenible.

Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción, con la artista doliéndose de tener que ser cada vez más rara y visceral en sus propuestas, más chocante, asquerosa y casi ridícula, para no conseguir otra cosa que ser considerada «uno de los valores más interesantes que han surgido en España en los últimos tiempos», podría semejarse a un ajuste de cuentas consigo misma antes de pasar a una escritura más directa, menos metafórica –o simbólica, o ritual, o poética, o simplemente bella-, representada por *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, su polémico estreno de 2003 –y polémico es otra palabra ineludible-, nacido ante la convulsión causada por la frase de un periódico referida a una fotografía en la que se veía a tres africanos

ahogados en aguas del estrecho de Gibraltar: «Los problemas de los inmigrantes». De esas palabras surge la necesidad de ser más fuerte cuanto más literal:

*Son los problemas de los inmigrantes.
No nuestros problemas.
Ahogados.
El problema es de los inmigrantes.
No nuestro.
Si pudiera tapar el sol de España con una piedra.
Hay peces de hierro en mi pensamiento.
¿Cómo seguir?
¿Cómo superar la información?
¿Cómo convertir la información en horror?
¿Cómo seguir?
¿Cómo escapar de la demagogia y de la estúpida responsabilidad mesiánica del escritor?
¿Cómo escapar del tópico piadoso y la denuncia baba?
¿Cómo escapar de lo social?
Mi punto de vista es absolutamente antisocial.
Esta es una obra antisocial.*

La imposibilidad de escapar al papel adjudicado al escritor de vanguardia, motivo recurrente en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*, lo prueba el acta del jurado que en enero de 2003 otorgó a esta obra el I Premio Casa de América-Festival de Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora: «Las consideraciones para otorgar el Premio a *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* fueron su carácter innovador dentro del panorama de la dramaturgia actual; su calidad literaria y la fuerza expresiva del texto; el valor testimonial que sin duda refleja y provoca una lúcida reflexión sobre el arte, el artista y la sociedad; y por ser en suma, una creación que interroga con palabra elaborada y poética, inteligente ironía, su propia existencia y fragilidad». Semejantes frases parecen decirnos que Angélica Liddell es aquello que niega ser, o que al menos preferiría no ser, y esa contradicción es uno más de los muchos encantos de una autora experta en ambigüedades, paradojas, ironías y otros ceremoniales de la multiplicidad de sentidos.

Si sólo conociésemos de Angélica los textos que en los últimos tres años le han procurado distinciones y fama, podría llegar a creerse que habitan en ella dos potencias creativas tal vez complementarias pero en todo caso diferentes. Los dos comentados tienen un evidente carácter político. Son críticos, demoledores. Atacan al burgués y al artista ensimismado, y tampoco dejan indemne al creador convencionalmente concienciado. Recelan del sistema establecido y lamentan que las estructuras sociales hayan previsto un lugar para aquellos que disienten, que ven así frustrados sus anhelos de purgar y cambiar lo que debe ser cambiado.

Esta Angélica, tan exitosa, es una. Y hay otra Angélica, no menos celebrada, a quien el *Tríptico de la Aflicción* había contribuido a situar en un espacio reservado a los perversos. Incestos, violaciones, asesinatos, necrofilia, torturas, fetichismo, truculencias y otras incursiones en el lado oscuro del deseo son otros tantos estímulos para la satisfacción de los morbosos. Pero estas obras son algo más que instrumentos para excitar a depravados –aunque también lo son, y al contemplarlas no sería raro experimentar tanta empatía como catarsis-, puesto que aluden a una dimensión humana adicional a la expuesta en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim* y *Extinción*: si en estas hay una queja respecto de la faceta social del ser humano y su compromiso traicionado con los individuos de su especie, en el *Tríptico* eclosiona la decepción que a Angélica Liddell le causa la intimidad del hombre debido a sus ansias destructoras que le llevan a acabar con su entorno más cercano: las relaciones de los hijos con los padres, de estos entre sí, de los hijos con sus hermanos y consigo mismos, tejiendo un entramado de odios cruzados y recíprocos que llevan a la autora –en una superposición de planos entre personajes, narradores y acaso la propia escritora- a apostar por la no

procreación. Una sociedad repugnante no merece expandir su inmundicia. Unos seres absurdos y salvajes sólo deben ser estériles. Quien habita el dolor y domina el arte de hacer sufrir a los otros no está moralmente legitimado para continuar la tara hereditaria de la crueldad y el desamor.

Estos dos puntos de vista que nos sugieren dos Angélicas distintas - pero que se entienden muy bien entre sí- se reúnen en *Lesiones incompatibles con la vida*, una breve pieza de 2003:

*A los hijos que no voy a tener.
No quiero tener hijos.
No quiero ir más lejos.
Soy una epidemia de resentimiento.
No quiero tener hijos.
Es mi manera de protestar. 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.
Mi cuerpo es mi pesimismo. Gracias al pesimismo puedo hacerme preguntas. Alguien debe quedar en mitad de los hombres haciéndose preguntas. Alguien debe quedar como un idiota. Alguien debe quedar como excremento, alguien debe fracasar definitivamente. La ausencia de hijos me ayuda a ser excremento y a fracasar. Los adultos saltan por encima de mi vientre liso agitando a sus hijos como banderas, como si el mal hubiera desaparecido del mundo, los exhiben como si la inteligencia hubiera triunfado por fin sobre el mundo, como si fueran insignias de un futuro mejor. No confío en un futuro mejor. Las familias se comportan con soberbia, pensando que su prole va a ser distinta, que sus hijos nunca van a traicionar como nosotros hemos sido traicionados, que sus hijos nunca van a dañar y a ser dañados, que los reveses de la vida sin duda van a ser menores y que sus hijos jamás van a ser culpables de nada. Mi cuerpo es mi protesta contra las grandes esperanzas de los padres, contra las grandes pretensiones de los padres.
No quiero pasar por ese estado de necedad transitoria.*

En realidad, una lectura detenida del conjunto de la obra de Angélica Liddell descubre que, desde el principio, sus preocupaciones éticas y estéticas se han configurado en torno a ciertas constantes que, por ejemplo en el caso de *La cuarta rosa* (1992), se corresponden con las cuatro sangres –cuatro rosas- que determinan la historia de su protagonista, y aun la de cualquier mujer: la primera menstruación, la pérdida de la virginidad, el alumbramiento del hijo –o el aborto del mismo- y la muerte, que dentro de esta pieza se corresponde con el suicidio, ya que en el mundo poético de la

autora la muerte más natural es la que viene precedida o acompañada de violencia. Esas cuatro sangres forman un tapiz rojo en el que no hay lugar para el color blanco; es decir, coincide con la sentencia que se lee en el libro del *Génesis* según la cual los deseos de los hombres, desde la adolescencia, tienden al mal. La inocencia no tiene cabida en un contexto semejante; es más, la inocencia sería la auténtica transgresión en el imaginario propuesto por Angélica Liddell, pues estaría corrompiendo y desequilibrando la estabilidad del mal, que nos rige, al que estamos sujetos, del que somos deudores y que finalmente condiciona y justifica lo que somos y nos proporciona una identidad.

Es paradójico tener que ser malo para poder ser y que la autenticidad radique en la perversión, cierto, pero acaso fuese un arrebatado de lucidez desde esta perspectiva lo que llevase a la autora a crearse ella misma una identidad a través de un pseudónimo suficientemente cargado de sugerencias y contradicciones, y es que Angélica es su nombre real –a la vez que simbólico-, mientras que Liddell lo toma del apellido de la niña Alice que sedujese a Lewis Carroll con sus hombros desnudos y su mirada gerontófila. (Y también hubo al principio un segundo apellido postizo, hoy desechado, en homenaje a una película del especialista en bellezas casi putrefactas, Peter Greenaway: *Zoo*).

La configuración de la identidad en una sociedad repulsiva late en la autora desde los inicios, tanto en su presentación pública mediante el uso de un nombre asumido como en sus escritos. Lo mismo ocurre con la responsabilidad del artista y, especialmente, con ciertas actitudes extendidas entre los miembros de su generación –los nacidos en los años sesenta- y que Angélica Liddell rechaza por lo que tienen de progresismo de salón. Angélica no ha variado su discurso con sus últimas obras, tan sólo lo ha radicalizado, pero ya en *Leda* (1993), su primera obra publicada –la quinta escrita-, en medio de una bellísima historia de niñas buenas,

prostíbulos, constelaciones y cisnes muertos, un maestro de ceremonias travestido de Anunciador para una sacrílega concepción profería:

¿Por qué escribís versos si no podéis comportaros como vuestros versos? ¿Lo habéis intentado? Pues no os molestéis porque sólo conseguiréis una mueca grotesca. ¡Torpes, mezquinos, mediocres, imbéciles! No os acuso de ensuciar porque es condición irremediable de los hombres. Sois incapaces de dejar de entorpecer la pureza. Qué fracaso. Qué asco. ¿No os da vergüenza cuando os miráis los unos a los otros? ¿Sois tan estúpidos que no reconocéis vuestra miseria? ¿Tan estúpidos? Sí, lo sois. Habría que haceros tragar vuestra propia mierda. (...) ¿Os creéis que por hacer una extravagancia en la bañera de vuestra casa sois diferentes al resto? ¿Os creéis que por leer cinco libros al día y mirar muchos cuadros sois diferentes al resto? ¿Por no comer carne? ¿Por ir sucios, limpios, desnudos o disfrazados? ¿Por salvar ballenas? ¿Por correr siete veces en siete coños distintos? ¿Por pasar hambre? ¿Por ser ciegos? ¿Por nadar en piedras preciosas? ¿Os creéis diferentes al resto? Y si alguien pensara, escribiera o dijera lo mismo que yo estoy diciendo, palabra por palabra, tampoco sería diferente. Sería el peor.

Si el valor del artista está en entredicho, su siguiente obra abunda un poco más en la misma idea, pues entre los personajes de *Dolorosa* (1993) se incluye un escritor, cliente de una prostituta, y entre ambos se establece una relación que excede lo meramente mercantil para convertirse en un intercambio casi genetiano de fetichismos y humillaciones, hasta alcanzar y sobrepasar una mutilación que no es tan sólo física. Una así llamada «biografía melancólica» de otro incómodo inconformista vocacional, Oscar Wilde, titulada *El amor que no se atreve a decir su nombre* (1994), fue seguida de un texto en el que el concepto de ritual sadomasoquista alcanza grandes cotas. Se trata de *Morder mucho tiempo tus trenzas: Las condenadas* (1996), con dos únicos personajes femeninos ajustando cuentas a costa de traiciones, venganzas, pasiones y desafíos mutuos, en un contexto exquisito dominado por la música romántica –una de ellas es violonchelista y compositora de las partituras que la otra presenta como propias- y fustigado por la inminencia de una amenaza externa en forma de asedio y ráfagas de metralleta, ante lo cual ni el arte ni la sensibilidad suponen escudo alguno:

PRIMERA.- *Creíamos que nuestra carga iban a ser siempre las piedras más bellas. Dos mil años de piedras. ¿Qué podía suceder en la tierra de los templos blancos, en la tierra de las catedrales?*

SEGUNDA.- *Leonardo nos protegía. El valle de tus tobillos. Los ángeles de Fray Angélico velaban nuestro sueño. El valle de tu cintura. Todos los hombres eran tan hermosos como el Apolo de Belvedere. El infierno era una alucinación del Giotto y las batallas sólo eran las batallas de Ucello. Tus sobacos y tu ingle.*

PRIMERA.- *Cada cuerpo era un país arrasado, vejado o idolatrado. Cada hombre era un descampado donde morían, desaparecían y eran torturados miles de hombres. Creíamos en las metáforas. Y en los símbolos. Creíamos que las frases nos salvarían.*

SEGUNDA.- *Y abarrotábamos las estanterías con millones de frases.*

PRIMERA.- *Creíamos que siempre eran los otros. Qué íbamos a creer si sólo nos dio tiempo a ser niñas.*

Junto a la anterior, en este mismo año 1996 escribe una obra que prelude los intensos dramas familiares del *Tríptico*. Basada en un hecho real, la excelente *Suicidio de amor por un difunto desconocido* se subtitula *Melodrama colombiano* y, en efecto, algo de ese realismo local que no por ser mágico deja de ser realista se percibe en la historia de Blanquita, la hija de una echadora de cartas, que se enamora del primer muerto que ve -y que ha sido asesinado ante sus ojos-, y que llega en su locura amorosa al extremo de casarse con el difunto y entregarse sexualmente a cuantos hombres se acercan a ella, confundiendo a todos ellos con ese amado al que en vida nunca conoció. La pureza de un amor inmaculado y desinteresado contrasta con el entorno caótico en el que se mezclan el incesto con los odios casi fratricidas, el engaño con la depravación y la ceguera mental con la satisfacción de los instintos más elementales. Sin embargo, conviene decir que *Suicidio de amor por un difunto desconocido*, pese a no apartarse de su poética habitual, es una de las piezas más contenidas de Angélica Liddell y, por tanto, más accesible para un espectador no habituado a los riesgos formales de la mayoría de sus obras. En ningún momento evidencia una lectura irónica del melodrama, sino una convincente y convencida utilización del código; lleva sus registros hasta el extremo, sí, pero siempre dentro de parámetros de construcción del sentimiento y la emoción que admiten una lectura plenamente sincera, así como una entrega sin paliativos.

Si en *Suicidio de amor por un difunto desconocido* acepta asumir las reglas de un género, en *Frankenstein* (1997) experimenta con otras claves que hasta entonces apenas ha practicado: el teatro 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 diferencia a la Angélica autora de la Angélica 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 Victor Frankenstein era inmediata, pero también con un sistema social generador de monstruos mucho más horribles que el protagonista de esta historia:

Si el niño no le hubiera insultado, si no se hubiera tapado la cara. Frankenstein se apiada de Victor Frankenstein. Toma prestados los ojos de un ahorcado para llorar. Se estremece al recordar el sonido del cuello diminuto cruzado por los dedos asesinos. Pero así es la búsqueda del padre. Siempre en busca del padre, aunque sea para odiarle y vencerle, y al cabo arrepentirse. Del padre espera comprensión y justicia porque sólo un padre puede hacerse cargo de la deformidad. El monstruo tiene derecho al auxilio del padre. Se siente hijo. Por eso lo busca dejándole un aviso muy simple, tan simple como el primer hombre, dejándole un cadáver a los pies.

Con motivo del estreno de *Frankenstein*, Angélica Liddell me concedía para *Ajoblanco* unas declaraciones sólo parcialmente publicadas entonces y cuyo sentido se refuerza a la vista de sus últimas creaciones:

Es un mundo de rebeldes, de pasiones desatadas, de acciones incontrolables en las que el destino llega irremediamente sin que el destino lo pueda parar. Es una época de muerte. Me dejo 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 no 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.

No obstante, esa rebeldía no inunda todas las obras de Angélica Liddell, o no al menos de manera obvia. Así, es difícil de percibir en *La falsa suicida* (1998), que sin embargo es un texto muy cuidado desde el punto de vista literario, con abundantes referencias cultas que, como en el caso de *Frankenstein*, proponen una relectura de los clásicos desde una perspectiva contemporánea que quiere ver en ellos reflejos de las zonas más oscuras del inconsciente. Aquí se intenta construyendo una historia de amor y perversión que remite a una suicida teatral, Ofelia, y al amigo predilecto de su amado Hamlet, Horacio. Para la ocasión, Horacio es un matarife de gatos y Ofelia una trabajadora de peep-show que ha caído desde un quinto piso; él la ha salvado poniéndose debajo, a consecuencia de lo cual se ha roto la espalda. Como en *Hamlet*, también en *La falsa suicida* se cuestiona la culpa y su apariencia: la caída de la chica, suicida o no, es una inmersión en aguas abisales de pecado y corrupción; al tiempo, el amigo cómplice que sirvió de apoyo al suicida potencial que era el príncipe de Dinamarca se empeña en mantener un vínculo con la mujer a la que un día libró de la muerte. El destino de estos personajes monstruosos es necesariamente fatal.

Como fatal es también el final reservado a los protagonistas de *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (1999), subtitulada *Apocalipsis con serpientes en siete días*, una obra de extraordinaria contundencia que le valió ser seleccionada por el Centro Dramático Nacional para la Convention Théâtrale Européenne. La proximidad temporal y estética con el *Tríptico de la Aflicción* se percibe de manera diáfana, aunque todavía no ha llegado la autora al despojamiento, síntesis y concreción que le llevará a solucionar la intensidad ceremonial de su propuesta concentrando la acción –y el rito, y el desgarró, y la incuria, y el desasosiego, y la angustia, y el terror, y el espanto- en apenas dos o tres personajes, como sí hará en la siguiente trilogía. Todo en el drama familiar que se inicia en una tintorería donde los blancos vestidos de novia cuelgan de las perchas manchados con la sangre de un perro descuartizado conduce a un final incestuoso y suicida, al que llega atravesando una sucesión de revelaciones cruentas, violaciones, automutilaciones, asesinatos y huesos desenterrados. Las preguntas son las mismas que sugiere el *Tríptico*: ¿Los monstruos tienen derecho a engendrar? ¿Hay alguien que no sea monstruoso?

SANTIAGO.- *¿Quiere tener hijos? Me refiero a tenerlos con un hombre. Me refiero a engendrarlos, a formar una familia.*

MARLEN.- *No lo sé.*

SANTIAGO.- *Lleve cuidado. Nadie quiere tener hijos. Los hay que se arrepienten después de haberlos tenido. ¿Ha leído el periódico?*

MARLEN.- *No.*

SANTIAGO.- *Debería leerlo. Han encontrado a un recién nacido en una bolsa de basura. Y a otro en el tambor de una lavadora. Y a otro en la taza de un váter. Hay recién nacidos por todos los rincones. Todos muertos.*

MARLEN.- *Yo jamás haría algo así.*

SANTIAGO.- *¿Está segura?*

MARLEN.- *Segura.*

SANTIAGO.- *Entonces será mejor que tenga hijos. Tenga muchos hijos, por los que se puedan morir, alguno le cuidará cuando usted llegue a vieja. Si tiene muchos hijos no se morirá sola. Pero recuerde, tenga muchos. Nunca se sabe.*

Más adelante, a propósito de un niño asesinado por uno de los protagonistas mucho tiempo atrás, se dirá:

VALERO.- ¡Mira los huesos, míralos! Ahora tendría mis años.

SANTIAGO.- ¿Y qué? Hubiera violado a sus hijas. Hubiera fornicado con mujeres sucias. Los hombres son así.

VALERO.- ¿Y si hubiera sido feliz? César hubiera sido feliz por todos nosotros.

SANTIAGO.- Borracho, sucio, los hombres son así.

VALERO.- Pues hubiéramos bebido juntos. Nadie se hubiera encerrado. Con César vivo nadie hubiera tenido miedo jamás.

SANTIAGO.- Le hubieras matado de todos modos. Tarde o temprano hubiera violado a su mismísima hermana. Y entonces le hubieras matado.

En el mundo de Angélica Liddell los hombres son así, o quizá sería más apropiado decir que, para Angélica, los hombres son así en el mundo. Y esa convicción la expresa tanto en su acostumbrado tono de tragedia como en las contadas ocasiones en que decide observar la vida con ojos de comedia, y entonces no puede menos que reconducir sus planteamientos habituales, su personalidad, por el territorio del esperpento más escatológico y descacharrante. Me refiero, claro está, a esas dos cochinas infectas –en sentido literal- e irremediabilmente divertidas que son *Haemorroísa* (2001) y su continuación, *Haemorroísa hasta el Polo Norte o Haematuria Survivor Killer* (2001). Si en las mayorías de sus obras hay un entramado conceptual siniestro y tenebroso, en este díptico el planteamiento es directamente asqueroso, vomitivo y al mismo tiempo diarreico y estreñido. Quizá el resumen de *Haemorroísa* que se incluye en la segunda parte ayude a entenderlo, aunque se quede lejos de alcanzar la procacidad de lenguaje característica de las dos obras:

UN NARRADOR DE SERIE B: En la primera parte Calisto y Copperlate, hermanitos, pertenecientes a la comunidad gay, descubren preciosas mutaciones en su organismo en mitad de un pandemónium escatológico. Proceden de una familia de mutantes. Calisto, gracias a un secuestrador egipcio, una diarrea, y tras someterse a un riguroso examen médico, es decir, a un tacto rectal, averigua que tiene un clítoris en el culo. El pequeño Copperlate, estreñido, es más afortunado si cabe pues posee dos clítoris, uno en cada sobaco. Con la ayuda de María Jesús y su acordeón alcanza su primer orgasmo bailando los Pajaritos. Ambos mantienen relaciones típicamente incestuosas con su madre que disfruta de un hermoso clítoris en la garganta desarrollado por la ingestión del agua de un río contaminado por la meada de un ruso. Durante algún tiempo todos fueron felices haciendo el trenecito. Hasta que un día María Jesús...

Haemorroísa y *Haemorroísa hasta el Polo Norte*, pues, vienen a ser no tanto la autoparodia de la propia autora cuanto la visión satírica de sus

constantes e impulsos creativos: el incesto, los padres corruptores y corruptos, los hijos insaciablemente crueles, el sexo como principio y final de toda acción, voluntad y movimiento... Y no parece casual que ambas obras fuesen concebidas entre medias del proceso de escritura del *Tríptico de la Aflicción*, puesto que *El matrimonio Palavrakis* es del año 2000, *Once Upon a Time in West Asphixia* –subtitulada *Hijos mirando al infierno*– de 2001, e *Hysterica passio* de 2002.

El 26 de febrero del año 2001, con motivo del estreno de *El matrimonio Palavrakis* en el Teatro Pradillo de Madrid, el diario ABC publicaba la siguiente crítica en sus páginas de espectáculos:

Consolidación de una gran autora

El matrimonio Palavrakis. *Autora: Angélica Liddell. Intérpretes: Gumersindo Puche, Angélica González. Voz en off: Concha Guerrero. Escenario y vestuario: Angélica González. Iluminación: Óscar Villegas. Banda sonora: José Carreiro. Producción: Atra bilis teatro. Dirección: Angélica González. Teatro Pradillo, Madrid.*

No es ninguna exageración decir que El matrimonio Palavrakis es una obra de una intensidad casi insoportable. El día del estreno, algunos espectadores efectivamente no la soportaron, y abandonaron la sala antes de su fin; pero fueron muchos más los que se quedaron para aplaudir y vitorear el trabajo más impactante de una autora que había suscitado muchas expectativas desde que se diese a conocer en los primeros años noventa, y que por fin ha creado ese espectáculo que significa su madurez y que la sitúa en la primera línea de la escritura actual.

En El matrimonio Palavrakis permanecen algunas constantes de la poética de esta autora: el erotismo, la perversión, la truculencia, la pregunta acerca del monstruo, el cuestionamiento de las convenciones... Obras como El jardín de las mandrágoras, La cuarta rosa, Leda, La falsa suicida o incluso la bellísima Frankenstein, eran sucesivas indagaciones o juegos sobre estas bases, pero casi siempre había un punto de artificio evidente y desenmascarado que permitía que el espectador asistiese a unas construcciones que le podían resultar más o menos atractivas, pero que no le obligaban a comprometerse con ellas ni tenían por qué afectarle en un grado esencial. Esta vez no ocurre así; aquí elimina Angélica Liddell cualquier precioso obstáculo que interfiera en el camino hacia el interior de las cosas, hacia los interrogantes ineludibles: por qué nacer, por qué dar a luz, por qué querer perpetuarse, por qué vivir, por qué amar, por qué no simplemente morir.

Sobre un escenario cubierto de muñecos fragmentados y golosinas, un matrimonio baila y hace el amor. Una niña nace, se convierte en una reina de la belleza infantil y muere a tierna edad. Cualquier padre podría desquiciarse entonces, pero la autora apuesta por plantear el desquiciamiento desde el principio; por hablar al espectador de unas autorrepresiones, unos miedos y unos deseos que son también los suyos. Así, un hombre puede acercar su boca a la entrepierna de su esposa y preguntar a la hija que está dentro si quiere nacer; una madre puede atracarse de todos los dulces que una hija muerta nunca más tomará; una pareja puede restregarse sobre la piel desnuda el pastel de cumpleaños de quien nada tiene ya que cumplir... Pero Liddell ha hecho mucho más que plantear una serie de imágenes turbadoras y dañinas. Ha recurrido además a un lenguaje de violencia más feroz cuanto más afilada, más cruel cuanto más elegante y exquisito, más revelador cuanto más poético. El matrimonio Palavrakis es una obra importante, audaz, y Angélica Liddell es ya una autora insoslayable.

Un año después, el 30 de septiembre de 2002, también en el diario ABC y con motivo de su estreno en el Teatro Pradillo de Madrid, se publicaba la siguiente crítica de *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno*, cuando aún no se sabía que habría una obra más para conformar el *Tríptico de la Aflicción*:

El dolor de crecer

Once upon a time in West Asphixia. Autora: Angélica Liddell. Intérpretes: Angélica González, Gumersindo Puche. Intérpretes en vídeo: Elisa Sanz, Mateo Feijoo, Álvaro Mas, Jesús Barranco, Pilar Blasco, Nacho Laborda. Vestuario: Gabriela Hilario. Iluminación: Óscar Villegas. Sonido: José Carreiro. Escenario y dirección: Angélica González. Teatro Pradillo, Madrid.

Aunque es cierto que a lo largo de diez años ha ido creando una serie de espectáculos que le han asegurado un público fiel y atento, el estreno el pasado año de El matrimonio Palavrakis parece haber supuesto para Angélica Liddell la consolidación y la confirmación de que ocupa un espacio propio dentro del teatro español contemporáneo más interesante. Un espacio único, porque Liddell tiene la rara cualidad de parecerse sólo a sí misma, lo cual no es poco mérito en tiempos de repetición de fórmulas y conformismo.

Once upon a time in West Asphixia –subtitulada Hijos mirando al infierno- recupera obsesiones ya tratadas en su obra anterior: la infancia como ámbito de libertad y peligro, la educación como represión de los deseos, la familia como estructura de castración... Como diría Yourcenar, «la pureza como la mayor de las perversiones». Liddell ahonda en el territorio de lo siniestro, de lo latente pero no dicho, de lo instintivo, y lo hace utilizando a dos niñas seducidas por la acción criminal de un compañero de colegio, quien se ha suicidado tras asesinar a sus padres. Ven este hecho como acto de afirmación frente a la repugnante evolución de crecer en edad y en negación de la consciencia. La autora plantea una estructura similar a ciertos documentales de investigación, intercalando comentarios de testigos que van perfilando las escenas de violencia, seducción, sexualidad y el propio crimen de estas niñas que poco a poco van adoptando una actitud mesiánica. Liddell –apellido sacado de la musa de Lewis Carroll- dirige y protagoniza su obra bajo su nombre real –Angélica González-, y se muestra efectivamente como una autora total –y una actriz misteriosa-, para quien cada elemento es elegante y sofisticado por sí mismo pero que al conjugarlos todos configuran un mundo especial, enigmático y fascinante. La belleza y precisión de los textos se alía con una cascada de imágenes perturbadoras que no pueden dejar indiferente. Juguetes, muñecos y otros objetos infantiles son usados para la subversión, sin convencionalismos, y eso es inquietante, porque nos recuerda que la naturaleza del mal es la misma que la del bien y que la frontera entre locura y cordura es tan difícil de delimitar como saber cuándo se deja de ser niño y se pasa a ser adulto.

Aunque no hay ningún motivo por el cual tuviese que desdecirme hoy de lo publicado en su día, sí es cierto que lamento no haber tenido la oportunidad de escribir una tercera crítica acerca de *Hysterica passio*, una obra que extrae su título de una obra tan representativa para abordar las relaciones entre padres e hijos como *El rey Lear*: «¡Oh! ¡Cómo este mal de

madre corre hinchándose hacia mi corazón! ¡Atrás, Hysterica passio!
¡Melancolía trepadora, tu elemento está abajo! ¿Dónde se halla esa hija?». Un hijo, en este caso –simbólicamente llamado Hipólito, el deseado por la esposa de su padre-, que, al igual que el Peter Ustinov de *Lola Montes*, aparece como el maestro de ceremonias de un circo en el que sus padres y él mismo ocupasen el lugar del tigre y del payaso, de la fiera y del látigo, del hombre sin brazos y la mujer barbuda, para presentar ante el público los cuadros murientes de su historia en común. Angélica Liddell recupera *La parada de los monstruos* y la pone al servicio de su decidida apuesta en favor de la extinción. La vida real, para ella, no es la del hombre sino la del monstruo, mucho más auténtico, mucho más consciente de su propio fracaso, desdeñoso de usar disfraces que oculten su mezquindad. Quizá por eso Angélica, dañada, dolida, se ve a sí misma monstruosa y suicida. Quizá por eso ha puesto su *Tríptico de la Aflicción* bajo la advocación del *Breviario de la podredumbre* de Cioran:

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.