

**LA RABIA TOMA FORMA:
EL ODIIO AL SISTEMA COMO CATALIZADOR CULTURAL.
EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL**

DANIEL LÓPEZ RUIZ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

RESUMEN: Este trabajo parte del análisis estético de algunas formas artísticas y culturales del siglo XXI para finalizar tratando la crueldad y la violencia como principal eje vertebrador del teatro de la catalana Angélica Liddell: una dramaturga reconocida en la escena actual por llevar al límite sus representaciones. Además de todo esto, se establecen fugaces relaciones y reflexiones sobre la forma, textura y texto, que concluyen en que el odio y el rechazo al sistema neoliberal es un principal factor de creación cultural.

PALABRAS CLAVE: crueldad, teatro, Angélica Liddell.

ABSTRACT: This work is based on the aesthetic analysis of some artistic and cultural forms of the XXI century and it finishes treating cruelty and violence as the main axis of the theater of the catalan Angélica Liddell, a playwright known because she carry the limit their representations. In addition, I establish fleeting relations and reflections on form, texture and text, which conclude that hatred and rejection of the neoliberal system is a major factor of cultural creation.

KEY WORDS: cruelty, theater, Angélica Liddell.



Introducción

En este trabajo me adentro en el mar revuelto de las formas artísticas de principios de finales del siglo XX y principios del XXI. En concreto, analizo cómo se expresa un sujeto atravesado por la violencia y la crueldad del Estado español. Una violencia que se puede resumir identificándola con el año 2017, en pleno capitalismo avanzado, y con los gobiernos de Mariano Rajoy y Donald Trump. En fin, la violencia de la Posmodernidad (de aquí en adelante utilizo el concepto “Posmodernidad” siguiendo la idea de David Becerra (2013: 30): como sinónimo de “ideología del capitalismo avanzado en el ámbito cultural¹”). También del terrorismo de Estado, esa violencia global que se autodefine como guerra antiterrorista, pero es terrorista ella misma porque recurre a la violencia masiva, provocando millones de desplazados y cientos de miles de víctimas fatales (Calveiro, 2012: 86), sin necesidad de verter sangre, porque pueden ser ataques a los sistemas de pensiones, la subida del precio de la electricidad que causa incluso muertes por frío o calor, discriminación al refugiado político, persecución del disidente mediante la *Ley Mordaza*², etcétera.

Me parece interesante cuestionarme qué lenguaje, qué estética, se ha creado para canalizar toda esa rabia, como se plantea la protagonista de *Deseo de ser punk* de Belén Gopegui. Cómo estos artistas, las malas y los perversos, parafraseando el libro de Linda Kauffman (2000), dicen que ya basta, que no aguantan más ante la tragedia actual española, o ante este esperpento. Cómo se utiliza una enunciación atravesada por la crueldad para poner en escena las contradicciones y violencias del sistema. Por qué hay, a la vez, una fascinación por la crueldad y la violencia y una crítica implícita, que es paradójica y contradictoria. En definitiva, cómo algunos productos culturales contemporáneos abordan y represen-

¹ Pese a esto, cabe añadir que el primero que acuñó el término “posmodernidad” como producto del capitalismo avanzado fue el crítico estadounidense Fredric Jameson. Adscribió la lógica posmoderna a las transformaciones estructurales producidas por el estallido (y la posterior consolidación) del capitalismo avanzado. La conferencia en que lo hizo fue revolucionaria, en otoño de 1982, en el Whitney Museum of Contemporary Arts, y posteriormente la publicó como ensayo, titulado *Postmodernism, the Cultural Logic Late Capitalism*, en primavera de 1984 de la revista inglesa *New Left Review*. Para más información sobre este tema recomiendo la obra de Perry Anderson (2000)

² Me refiero a la Ley Orgánica de protección de la seguridad ciudadana, una ley que causó enorme polémica y que entró en vigor el 1 de julio de 2015. Entre sus sanciones se encuentran las que se producirán al manifestarse junto al Congreso de los Diputados y al Senado español, fotografiar o grabar a miembros de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado o interrumpir la ejecución de un desahucio.

tan desde la crueldad y la rabia las múltiples formas de violencia social y, en fin, de qué manera las formas de violencia social definen, construyen y determinan lugares comunes de enunciación cultural.

Siguiendo la obra de Ovejero (2012), no me interesan las obras supuestamente crueles que dan al público el castigo que les está pidiendo, la cantidad justa de dolor que precisa para seguir viviendo tranquilamente. Prefiero estudiar aquellas que se niegan al puyazo superficial, a la crítica de fácil digestión. Porque la crueldad contenida en una obra de arte, sea del tipo que sea, puede responder al deseo de provocar una reacción en él, romper su pasividad, hacerle reflexionar o al menos escandalizarle. Provocar al de *arriba*, escaparse de esa subjetividad considerada como válvula de escape. Foucault (1999: 382) expone que de alguna forma la literatura se admite en la sociedad burguesa precisamente porque ha sido digerida y asimilada, y que la literatura es como una aficionada a las escapadas, que hace tonterías pero cada vez que vuelve a casa es perdonada: la que yo expongo aquí no vuelve nunca a casa y se dedica a atacar donde realmente duele, a saltarse las normas. Foucault (1980: 25) también reflexiona sobre la posibilidad de que haya habido una depuración rigurosísima del vocabulario. Pienso, como él, que se ha codificado toda una retórica de la alusión y de la palabra, y que hay nuevas formas de control bajo esa censura y esa inspección de las palabras.

Como comprendo que las obras analizadas son en cierta medida innovadoras o jóvenes, tomo las palabras de Lipovetsky y Serroy (2015: 253) como argumento de autoridad. Ellos se plantean el mismo dilema que me ha surgido a mí, al enfrentarme a creaciones tan distintas, provocadoras y alejadas de la corriente dominante: “Lo Bello no es el Bien y el arte no es la condición ni de la moralidad, ni de la libertad política, ni de la calidad de vida”.

Por ello, en definitiva, me alejaré de aquellas formas de crueldad artística que evitan impulsar al cambio y se convierten en herramientas del sistema establecido, que son conformistas y a menudo llevan implícito un mensaje moralizante. Buscaré las obras perversas: esto no serán sonidos *domesticados*, sin perder de vista la idea de Becerra (2013: 9) de que no existe una literatura inocente, porque todas las formas de discurso contienen siempre ideología.

Para alcanzar el punto de llegada deseado parto de algunas canciones interesantes, entendiéndolo –y más aún desde que Bob Dylan ganó el Premio Nobel de Literatura 2016– que la música también tiene su cabida y merece ser estudiada desde un punto de vista filológico, siguiendo asimismo la idea artaudiana de que el lenguaje (de la crueldad) no es solo, ni siquiera principalmente, racional: apela al instinto, a los sentimientos, a los sentidos. La puesta en escena, los sonidos, las formas, el movimiento, son tan importantes como las palabras (Ovejero, 2012: 99). Parto de una canción de un grupo italiano para llegar al teatro de Angélica Liddell, dramaturga catalana que trataré más en profundidad.

El malestar se hace ruido: rabia en la música actual

Cuarenta segundos antes de que empiece la acción en el videoclip de la canción *Fuck the system* del grupo Cyberpunks³, alguien, con letras blancas sobre un fondo negro, escribe un texto:

I've always tried to express myself without filters, not agreeing to any compromise, just to be a part of a system. Anyway, I understood that, of course, I was not... But maybe I would have never had the chance of being listened... Today I don't want to listen, I don't want to understand. I don't want anything.

Join the community. Fuck The System. (Vid. Imagen 1 en *Anexos*)

Comienza la música, y en las imágenes de una red social ficticia, *Deathbook* que parodia a la real *Facebook*, varios jóvenes se unen a un grupo. En el mismo aparece el testimonio y el recuerdo de distintos muertos, como si se tratara de un álbum de fotos (Vid. Imagen 2): Jake Sick, por ejemplo, nació el 21 de marzo de 1982 y murió el 4 de noviembre de 2010, la causa: fue torturado. Lara Jade tenía 20 años cuando en enero de 2007 cuando murió por asfixia. Todas estas muertes y estas imágenes impactantes provocan un estado preparatorio en la conciencia colectiva del grupo. Se llevan las manos a la cabeza, amagan taparse los ojos, pero continúan viéndolas y, a su vez, una nueva sentimentalidad está naciendo en ellos. Después, la administradora del grupo en la red social los convoca a todos en una fábrica abandonada, donde se reúnen.

En ese edificio encuentran uniformes negros con numeración, similar a los que encontramos en cárceles, y antifaces para taparse los ojos (Vid. Imagen 3). Una vez desprovistos de toda visión, la primera prueba a la que se ven sometidas dos personas es darse una paliza mientras una cámara los graba. Este acto no es conjunto, no participan todas las personas que hay allí, pero en las siguientes sí. No obstante el hecho de taparse la cara y uniformarse tiene gran relevancia y no debe pasar desapercibido porque cumple dos funciones: en primer lugar, los sujetos se despojan de toda identidad vivida antes de esa *comunidad*: ahora no es

³ Cyberpunks es una pareja de jóvenes disyoqueis italianos formada en 2006 en Milán. Incorporan a sus canciones elementos *trash*, *electro house* y punk. La temática tratada en sus obras tiene relación con la cultura Cyberpunk, un subgénero de ciencia ficción pero también movimiento contracultural. Tiene su origen en una tradición anarquista y alejada y agnóstica ante las nuevas tecnologías y los sistemas de control y adoctrinamiento aparejados a las mismas. El videoclip del que hablo se puede ver aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=SDZC4KQ5i0U> [fecha de consulta: 29 de diciembre de 2016].

que sean otras personas, sino que no son ellos. Han perdido todos los rasgos de subjetividad que los caracterizaban, y esto actúa a favor de la segunda función: hacer actuar a todos ellos como una masa, como un gran grupo de gente, igual que se observaba en *La habitación oscura* (2013) de Isaac Rosa. Es un gran conjunto que ha perdido los rasgos individuales para transformarse, mediante un uniforme negro, en una comunidad (como se dice al principio, “Join the community”) con un malestar y una rabia llevada al extremo y que los estructura. En ese sentido, en términos lingüísticos, el concepto *masa* reduce en intensidad para aumentar en extensión.

Esta pelea inicial tiñe el suelo de rojo. Acto seguido, de los que resultan victoriosos, uno esnifa rayas de cocaína, colocadas con una navaja, hasta la sobredosis. La siguiente prueba es *jugar* a la ruleta rusa: en el cilindro de seis huecos de un revolver introducen una bala, por lo que hay una posibilidad entre seis de que, al apretar el gatillo, se percuta el proyectil. Como era de esperar, tras tres turnos, uno muere de un disparo en la boca. Otro se arremanga el uniforme y se raja con una navaja en cada brazo las palabras *fuck* y *the system* (Vid. Imagen 4). Justo después, aparece otro plano atravesado por la muerte: un fallecido, también de sobredosis, aparece con cuatro jeringuillas colgando del brazo derecho.

Para cerrar las escenas ocurridas en la fábrica, la cámara que constantemente grababa juega a la ruleta rusa con el que sobrevivió anteriormente, pero esta vez él muere (Vid. Imagen 5). En un plano general, el suelo lleno de cadáveres vestidos de negro (Vid. Imagen 6), chorreando aún sangre. Vuelve a aparecer entonces la imagen del grupo de la red social, con los nombres de estos personajes añadidos a su lista de muertos. Pero ¿quiénes son estas personas?, ¿por qué han decidido dejarlo todo? o, ¿acaso tenían algo?

De fondo, durante todo el videoclip, se ha escuchado la canción del grupo Cyberpunks, que golpea e incluso molesta con su textura, con su electricidad, como se comentaba en *Deseo de ser punk*, pero también con su letra. El lema es claro y directo, desde el título a la última palabra de la canción: que le jodan al sistema. O eso se repite (en inglés), hasta en quince ocasiones. El estribillo continúa: “Destroy every fucking right, forget every fucking law”. Pero de nuevo me surge la pregunta de qué causa ese afán de ruptura y ese malestar en el grupo musical, en el mensaje, pero también en los protagonistas de la acción del video, los que se apalizan entre ellos, esos que se han unido a un grupo de una red social solo para morir, porque quizá no tengan nada que perder. Las ratas, los tonos grises de las imágenes, la sangre, los controladores electrónicos, las mesas de mezcla de estos músicos, la rabia y la fuerza del conjunto de la obra, todos estos elementos, causan una reacción y un impacto entre los jóvenes de la vida real que han entrado al video en la plataforma YouTube.

Lo mismo ocurre con aquellos que han escuchado la obra homónima

(*Fuck the system*) de System of a Down⁴. La letra, nuevamente, aunque más rápida, es directa y sencilla, y la textura también. Las guitarras atraviesan el cerebro del oyente de principio a fin, los ritmos se atropellan, las baterías no le dejan parpadear. Las voces corales de la canción gritan sobre una necesidad que va a estallar. Claman: “I need to fuck the system / I need to fuck the sys / I need to fuck the system / We all need to fuck the system”.

Entre miles de comentarios en el vídeo de YouTube destaco algunos, y les doy especial importancia por considerarlos testimonios anónimos directos de la violencia y la crueldad que acaban de observar: Cubenshis dijo, hace dos años: “the system is really sick. fuck government”. Daniel Vázquez, hace nueve meses: “matar a todos”. Xeven Alien, hace un año: “F*** the system. I used to listen to this when I was younger and here I am 7 years later back to the same song with the same perspective and it's even getting worse. F*** the Sys”. Murat Kaya, hace tres años, va más allá: “FUCK THE SYSTEM!!!! FUCK THE RELIGION!!! FUCK THE CAPITALISM!!! A.C.A.B TURKEY!!!!”. Por último, elgatoinvisible, hace tres años, plantea, casi sin saberlo, una problemática que desarrollaré más adelante, sobre la adaptación al sistema: “They say fuck the system, but they are the system :)”.

Por otra parte, en el Estado español también hay gran cantidad de grupos con estas características. Quizá el más conocido de todos sea La Polla Records⁵, cuyo cantante, Evaristo Páramos, tenía gestos como empezar un concierto levantando con la mano izquierda un crucifijo de dos metros de alto mientras con la derecha aguantaba el micrófono y acto seguido interpretaba una versión propia de la oración católica *Salve* (Vid. Imagen 7).

En el género del rap me interesa la figura y la obra de Pablo Hasél. Se trata

⁴ System of a Down, o simplemente SOAD, por ser su acrónimo, es un grupo de Los Ángeles, California, es una banda de *nu metal*. Sus trabajos son conocidos por sus canciones con letras en contra de la violencia, los genocidios, el machismo, el materialismo, la discriminación o la intolerancia. Desde la publicación de su primer álbum en 1998, han ganado varios premios. Entre ellos, en 2005, el de mejor artista alternativo en los Europe Music Awards. El videoclip que comento se puede observar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=ZuuDxr6pYGM> [fecha de consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁵⁵ La Polla Records fue un grupo de punk nacido en el País Vasco. Tuvo gran éxito entre la población más joven desde 1979 hasta 2003, y es considerada una de las bandas más importantes del punk en español. Sus letras y, sobre todo sus actitudes, critican fuertemente el fascismo, el capitalismo, el catolicismo, la moda, la alienación del neoliberalismo, etcétera. El videoclip se puede ver aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=3ItAXr7UH0U> [fecha de consulta: 29 de diciembre de 2016].

de un rapero extremadamente crítico con el sistema, con formas y letras atravesadas de una violencia extrema y de una crueldad evidente. Ser disidente, ofender a los poderosos del Estado español como la familia de los Borbón, los presidentes de Gobierno y el Ejército, y denunciar las desigualdades de la sociedad le está costando caro. Mientras escribo estas líneas, día dos de enero de 2017, leo una noticia en el periódico digital *eldiario.es*⁶, en la que me informo de que ha vuelto a ser citado en la Audiencia Nacional por una canción contra la Monarquía, por lo que tendrá que declarar el día 23 de este mismo mes por acusar a Juan Carlos I de ser “un borracho” y de “dilapidar el dinero en juergas”. No se trata de una broma: un rapero tiene que prestar declaración por la letra de una canción. Es además una situación conocida, porque meses antes, el 28 de agosto de 2016 también lo citó el juez José de la Mata a declarar el jueves siguiente, investigado por quince tuits⁷ que publicó entre diciembre de 2015 y abril de 2016. Durante el juicio el rapero trató de escudarse en la “libertad de expresión y creación como artista” para justificar estas letras, pero la Sala consideró que en los mensajes difundidos en esas canciones “late de una manera patente el discurso del odio”⁸. Por último, su primer encontronazo con la *Justicia* fue en marzo de 2015: el Supremo lo condenó a dos años de cárcel por enaltecer al terrorismo⁹, que no cumplió por no tener antecedentes penales. No hay que olvidar, no obstante, que tanto él como personas similares, son receptores de una violencia extrema e injustificada por parte del Estado. Son receptores y productores de violencia.

Ahora que se puede comprender su estrategia y su estética, trataré de comentar su videoclip *Odio justificado*¹⁰. Comienza con imágenes de una calle

⁶ La nueva de la que hablo es esta: <http://www.eldiario.es/politica/Pablo-Hasel-Audiencia-Nacional-monarquia_0_597040562.html> [fecha de consulta: 1 de enero de 2017]

⁷ Según la última edición del *DRAE* (2014), un tuit es un mensaje digital que se envía a través de la red social Twitter® y que no puede rebasar un número limitado de caracteres.

⁸ La noticia que tomo prestada para este segundo juicio procede de aquí: <<http://www.20minutos.es/noticia/2825050/0/audiencia-nacional-pablo-hasel-declarar-tuits-terrorismo/>> [fecha de consulta: 2 de enero de 2017].

⁹ Siguiendo las ideas de Pilar Calveiro, este caso es tremendamente útil para demostrar que se ha utilizado la guerra contra el terrorismo para combatir voces disidentes del Estado: el estado de excepción actúa contra un sujeto o grupo, en este caso Pablo Hasél. El terrorismo aparece como un problema global, casi abstracto, pero se utiliza como una *excusa* para cometer cierto tipo de abusos, en este caso, contra la libertad de expresión de un cantante, alegando que fomenta o está a favor del terrorismo. Como explicó el profesor Jaume Peris en clase, la lógica securitaria de las clases medias y altas reducen lo económico, lo cultural y lo social al problema de la seguridad para *defenderse* del ataque de los excluidos del sistema.

¹⁰ Disponible en su canal de YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=a2S1hvgImu4> [fecha

cortada por dos contenedores de basura volcados (Vid. Imagen 8). De fondo se oye el sonido de un helicóptero (probablemente de algún cuerpo nacional de seguridad) y justo delante de la barricada un joven le grita con la voz temblando a una vecina (que está en su casa): “¿Cómo, si no?, ¿cómo luchamos? Los derechos que tienen los ha pagado gente con cárcel, muerte y exilio”. En el siguiente grupo de imágenes, dos furgones policiales no pueden llegar hasta los manifestantes porque las barricadas lo impiden. Justo aquí el rapero comienza a rimar, mientras se intercalan vídeos de gente rodeando el Congreso de los Diputados, de contenedores ardiendo, de encapuchados corriendo, del presidente Mariano Rajoy con la bandera de la España franquista a modo de marca de agua, de Felipe VI en un congreso en la Universidad de Navarra, del banquero Emilio Botín en una conferencia junto al piloto de Fórmula 1, Fernando Alonso, y también de miembros del Cuerpo Nacional de Policía golpeando al Cuerpo de Bomberos en A Coruña, y a una señora mayor que está siendo desahuciada. Lo que me interesa de este vídeo no es la letra en sí: aunque sea curiosa, más aún me lo parece la sucesión de imágenes elegida por el rapero, por la gran carga emotiva que contiene, por lo que hace despertar.

Cómo se pinta y colorea la violencia: los tebeos de Juarma

Esos sentimientos que despierta el videoclip de Pablo Hasél tienen gran relación con la obra del escritor y dibujante Juarma, que se acerca más al ámbito del producto del libro. Juarma nace en Deifontes, Granada, en 1981, y tiene a sus espaldas una gran cantidad de exposiciones, como, por ejemplo, en 2005 la del Salón del Cómic de Barcelona o en Madrid, en 2012, en el Café Molar. Además, ha autoeditado quince tebeos, entre los que figuran *Todos los poemas hablan de ti* (2013) u *Odio a la Guardia Civil* (2006). Finalmente, desde 2009 ha publicado en las editoriales Cretino, Autsaider y Ultrarradio ocho obras, como *El orgullo de ser nazi* o *Libertad para lo mío*. La que realmente me interesa es *Amor y policía* (publicada por Ultrarradio en 2014).

La cubierta la conforma el título en letra gótica y debajo la ilustración de un esqueleto. Está prologado por sus sobrinos pequeños, quienes les dedican unas líneas y unos dibujos. Se trata de un libro a todo color en el que cada página está formada por una viñeta, independiente de todas las demás, pero con una conexión temática y estilística enorme. Como error, no indica el número de páginas, por lo menos en la primera edición, y por ello no podré citarlas correctamente.

Juarma elige una estética a la hora de dibujar y de escribir que no pasa desapercibida, que lo identifica y lo distingue. Sus obras están creadas desde el humor y la ironía, pero ello no quiere decir que lo estén también desde la risa y lo

cómico. Dirige sus viñetas como arma aunque conoce perfectamente que no lo son literalmente, sino en un plano metafórico. De todas formas, dibuja y escribe a modo de denuncia social, y respecto a esto, en “¿Tiene límites la libertad de expresión?”, en su blog personal, comenta:

Si alguien piensa que con un chiste alguien puede manipular a otra persona, es porque considera idiotas a las personas. Los chistes son inofensivos. No son peligrosos. Ojalá lo fueran. Ojalá hicieras un chiste de un Ministro del Interior y le estallase la cabeza. Ojalá pudieses con una viñeta hacer que se desangrara un hijo de puta. Pero no es así. Sólo son chistes. Sacando los chistes de contexto nos tienen muy entretenidos a los tontos, nos llevan a debates absurdos e interminables y convierten el humor en una cortina de humo para encubrir las verdaderas injusticias: las desigualdades sociales, la explotación, el abuso... (Juarma: julio de 2016)

Además, en “Risa y Caos”, *ibidem*, añade:

No sé hacer las cosas de otra manera. Actúo por impulsos, me mueve la rabia y me gusta hacerlo todo a mi aire. (Juarma: octubre de 2016)

Por ello, utiliza sus láminas, sus dibujos y sus tebeos de la forma estética más estimuladora posible. He elegido una escena para analizar cercana a la página 20 (Vid. Imagen 9), que pone en escena una problemática relacionada con lo anteriormente expuesto: el cúmulo de desahucios que hemos vivido (y estamos viviendo) a raíz de la gran crisis inmobiliaria son uno de los mejores ejemplos de las desigualdades y los fallos del sistema neoliberal.

Es una escena enunciada desde la rabia. Se puede observar, en la imagen central, a una persona mayor sentada en lo que puede ser su hogar. Tiene en las manos una escopeta y comparte suelo con ratas, desperdicios y sangre. Este escenario es común en la mayoría de las imágenes de Juarma, como también lo son las líneas negras como representación de lo incómodo, lo hostil, lo tenso y lo nervioso. El personaje, que toma la escopeta con las manos, tiene los ojos rojos y amarillos, abiertos, con ojeras, y le caen dos gotas por el lateral: probablemente sudor frío. Asimismo dos rayos amarillos le nacen de una zona cercana al cerebro. Su boca está enseñando los dientes, y se puede advertir la tensión y el estrés en todas sus facciones. Su cuerpo inclinado, enfrente de una puerta, con vestimenta normal, pero con una carita sonriente a modo de brazalete que llama la atención: es el contrapunto en la escena. Se trata de un anciano a punto de ser desahuciado y que se niega a ello.

También considero importante el texto que enmarca la imagen y el bocadillo que sale del personaje. Nos habla en primera persona. En el marco, cuenta que lo iban a desahuciar y por ello quería suicidarse, pero lo pensó mejor.

Y en el bocadillo exclama al personal que se encarga de llevar a la práctica los desahucios: “SACADME DE MI CASA SI TENÉIS COJONES, HIJOS DE PUTA”. Esta crueldad tanto imaginaria como discursiva es un espacio de resistencia frente a un hecho que cambiaría su vida para siempre: que le expulsen de su propia casa. Es un claro representante de todo lo que he ido exponiendo hasta ahora: se materializa aquí el grado más alto de resistencia y de oposición a las fuerzas establecidas, al estado, a la violencia estructural y a las desigualdades del sistema económico, y el personaje de tebeo, estresado, lleno de rabia, se enfrenta a las fuerzas de seguridad con un arma equidistante: una escopeta. Tampoco hay que olvidar el lenguaje utilizado por esta persona: me ha parecido curioso que combine el uso correcto del imperativo (sacadme en lugar de *sacarme, como hace gran parte de la población) con insultos puros y léxico vulgar en mayúsculas, que simboliza el grito. Esto justifica la idea expuesta anteriormente de que no por adscribirse más a lo feo que a lo bello estas obras no merezcan ser consideradas.

Golpeando al Sistema: la propuesta escénica de Angélica Liddell

A continuación abordaré parte de la obra de Angélica Liddell, una autora conocida por llevar al extremo sus representaciones y sus propuestas. Nacida en Figueres en 1966, es escritora, actriz y directora de escena, y entre sus premios se encuentran el Nacional de Literatura Dramática (2012), por *La casa de la fuerza* y el León de Plata de la Bienal de Teatro de Venecia (2013) en reconocimiento a su “teatro de resistencia”. Se trata de una actriz consolidada y dentro del sistema, aunque disidente (sin duda) en sus obras, y casi de igual forma en sus actos. Angélica dejó de interpretar en el Estado español porque se sentía lesionada, debido al trato al teatro por parte del Gobierno y harta de los problemas de financiación experimentados y del escaso interés de instituciones y programadores (Vicente, 2014). En este sentido me recuerda al artículo de Olalla (2015), en el que anunciaba que se bajaba del escenario por motivos similares. No obstante, *You are my destiny*, que no estrenó en el Estado español, se pudo ver, por ejemplo, en Valence (Francia) y en ciudades de Bélgica, Suiza, Italia y Croacia. Aquí, pese a no poder verla en los escenarios, estos últimos años, en la editorial segoviana La uña RoTa, ha publicado un total de cinco títulos: *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse* (2011), *El centro del mundo* (2014), *Ciclo de las resurrecciones* (2015), *¿Qué haré yo con esta espada?* y *Trilogía del infinito* (ambas en 2016).

Si hay algo que me interesa de Liddell es el hueco que se ha abierto en la escena teatral española actual. Desde la creación del drama hasta nuestros días, la representación del personaje de la mujer en el teatro español ha sido plasmada predominantemente por el hombre, por lo tanto, la creación de dichos modelos culturales corresponde a la ideología masculina del poder patriarcal (cf. Hen-

ríquez-Sanguinetti, 1995: 1). Pero Angélica Liddell tiene un lenguaje propio, trabaja con su íntimo discurso¹¹, tiene una forma distinta de hacer las cosas, de construir, o mejor dicho, de *deconstruir* personajes, agresiones, violencias...

En ese sentido sigue la idea de manejar fluidamente una variedad de estilos y ángulos disciplinarios, y en muchos dialectos, jergas y lenguas diferentes (Braidotti, 2000: 78) con el fin de que su “política de resistencia periférica a las formaciones hegemónicas” (*ibidem*: 48) del conocimiento vaya acompañado de nuevas *formas de decir* –inventivas, riesgosas en tanto sinuosas en su gusto por las torsiones de lenguajes, estilos y voces– para desajustar con ellas los parámetros de comunicabilidad dominante del conocimiento garantizado (Richard, 79).

Para ello emplea el teatro porque es uno de los medios más efectivos para hacer públicas las deficiencias del sistema y para crear conciencia social en el pueblo (Henríquez-Sanguinetti, 1995: 1). En ese sentido, Juan Mayorga decía que este es el más político de las artes, en la medida en que la obra es construida por un colectivo que convoca a la ciudad (Mariano de Paco, 2006: 58). En definitiva, analizaré cómo se construye Angélica Liddell como dramaturga y como personaje dentro del mundo del teatro, y cómo su carrera como artista y su subjetividad se ven golpeadas por ciertas discriminaciones y violencias.

Aunque no voy a dedicarme a ello por cuestiones de extensión, me gustaría dejar constancia de que esta autora no está *sola*: otros ejemplos similares a su forma de actuar y de comprender el teatro y la sociedad son las obras *iParid, parid, malditas!* (1983) y *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* (1982), de Lidia Falcón, una de las fundadoras del Partido Feminista Español. Otras, en las que se cuestiona la problemática de la identidad sexual, pueden ser *La llamada de Lauren* (1984), o *Besos de Lobos* (1986), ambas de Paloma Pedrero. Para más información es imprescindible la antología de John P. Gabriele (2002).

Volviendo a Liddell, lo primero que me llamó la atención sobre ella fueron los titulares que le dedicaban, quizá rozando lo amarillista, algunos periódicos. Una entrevista (por Juan José Mateo Ruiz-Gálvez, y que apareció en la edición impresa de *El País*, el jueves 27 de diciembre de 2007) tenía como título “El teatro es lo que me impide pegarme un tiro”. En esta se presentaba a la dramaturga como escritora de “obras como combates de boxeo, directas al hígado”, y se destacaba –o quería hacerlo así el entrevistador– su infancia para entender “su obra torturada”: es hija de militar, por lo que vivía en campamentos militares y cuando se establecía se iba; no veía más que gente con uniforme y pistolas, en un ambiente cuartelario, duro, “más o menos violento” o “Soy antisocial, casi sociópata.

¹¹ Es importante detenerse en el análisis del discurso. Como señala Nelly Richard, este permite destejer las maniobras ocultas de los signos que, supuestamente neutros, fingen que la razón abstracta del pensamiento universal es una razón superior, ya que es imparcial y desinteresada.

De haber nacido en Estados Unidos, habría entrado a tiros en un supermercado” dice, por ejemplo, en la edición del sábado, 17 de octubre de 2009, del mismo periódico. En otra entrevista, también de poca profesionalidad, que apareció en la edición impresa del mismo diario el domingo 7 de noviembre de 2010 por Jesús Ruiz Mantilla, se le considera una “rara avis del mundo del teatro”, una “*outsider*”, “inadaptada a conciencia, a veces impenetrable, dubitativa y juguetona”, “odiadora del mundo en general”. Finalmente la misma Angélica Liddell, en uno de sus artículos más recientes, titulado “La poesía es la rebelión contra el Estado”, publicado el 16 de febrero de 2016, *ibidem*, confiesa que:

Tras varios años haciendo teatro político, acabé por pura frustración y decepción estando de acuerdo con Pasolini en el hecho de que la cultura había creado un discurso “liberal, radical, marxista” (así lo describe él) que no se transforma en nada más y se acaba convirtiendo en conformismo, en la satisfacción del mundo cultural, y esto debilita el mundo de la cultura y de la expresión, puesto que finalmente estamos todos de acuerdo y satisfechos con el discurso, independientemente de su valor estético o poético, simplemente porque es justo, porque está de acuerdo con la ley del Estado, con lo hegeliano. Sin embargo, la poesía es la rebelión contra el Estado. (...) Esa es la transgresión que me interesa, la transgresión de la ley del Estado, sin politización civil, la poesía es antisocial, porque la transgresión trágica conlleva un efecto liberador que es el encargado de medir el grado de represión de una sociedad, el grado de represión de la cultura. No se combate la mediocridad del poder haciendo un teatro político canónico, sino con aquello que Nietzsche llamaba la fuerza originaria, con la belleza, porque lo que va contra el poder es la transgresión de los límites de la cultura y de la ley. (Liddell, 2016a)

Respecto a la situación política actual, afirma lo siguiente:

Algo esencial ha fracasado en la transición a la democracia en España. Se ha rendido al capitalismo salvaje y la sociedad se ha vuelto complaciente, obsesionada con los escaparates y la cultura del entretenimiento. Por eso me interesan los suburbios, lejos de las cúpulas dirigentes, donde se trata de impulsar nuevas reconfiguraciones de lo social. Donde la forma es beligerante. (Montero, 2008: 68-69)

Por tanto trabajaré a partir de su misma forma de entender la literatura y el arte, aunque también comprendo que es comprensible cuestionarse si realmente es tan antisistema y tan rompedora como parece o adopta esa posición construyéndose como personaje para triunfar en cierto tipo de público alternativo, *hipster*, *neonietzscheano*. Me mantengo al margen de la polémica, pero entiendo que la noción de autor, siguiendo las ideas de Foucault (1999), incluye la interpretación de una puesta en escena, un marketing: de cierta forma el término

“autor” nos remire al término “actor”, “actor de sí mismo”. Es una forma de ponerse en circulación, de alcanzar el terreno público, y es una especie de máscara y de escudo. Una máscara porque le ayuda a circular (como he comentado, ha estrenado en una gran variedad de países) y un escudo porque la protege, quiero entender, de su verdadera interioridad, aunque a veces se crea realmente identificada con esa barrera que ejerce entre ella y la realidad. En este sentido, Angélica Liddell confesaba el 10 de julio de 2010: “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, 2010).

Vista su construcción como autora y actora, voy a concretar qué herramientas utiliza y, sobre todo, cómo construye su discurso. En cuanto a la sociedad en la que actúa y vive, cabe introducir los problemas de la violencia, tanto de Estado como social, puesto que en su obra hay una fascinación por la crueldad y la agresión y una crítica implícita a la misma, paradójica y contradictoria. Aunque ella misma afirme que “en el [/su] escenario nunca hay violencia, la violencia está en la cabeza del espectador” y por ello “elige cierta estética”, lo cierto es que esa misma filosofía de la belleza que defiende y que lleva a cabo está atravesada constantemente por la violencia y se enuncia desde una posición de angustia, odio y rabia. Como dijo en una entrevista a Margot Molina el 2 de diciembre de 2004 en *El País*, “el arte es la expresión del sufrimiento que la política causa en los hombres”. Así pues, he elegido las obras *La casa de la fuerza*, *Yo no soy bonita* y *¿Qué haré yo con esta espada?* como mejores ejemplos de esta problemática.

La casa de la fuerza

*La casa de la fuerza*¹² fue estrenada en 2009, aunque la edición que manejo es de 2015. El diario *Le monde* calificó a la autora, a raíz de su debut en Francia, de “violenta, provocadora, impúdica y blasfema”, y cuya obra “hace temblar las piedras”.

El argumento de esta es difícil de resumir. Según la autora, trata de cómo “el amor fracasa, la inteligencia fracasa, y nos destrozamos los unos a los otros, por cobardía, y humillamos y somos humillados hasta el final”¹³. También pone en escena la problemática de la condición de ser mujer en la actualidad, la violencia que sufre, la discriminación que siente, y para ello utiliza como ejemplo México, donde estuvo viviendo algunos meses: aborda, como telón de fondo pe-

¹² A partir de aquí, cuando cite las páginas, me referiré a LIDDELL, Angélica (2015a): *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*, Segovia, La uña RoTa.

¹³ Palabras extraídas del sitio web de la editorial con la que trabaja: <http://www.larota.es/catálogo/libros-robados/la-casa-de-la-fuerza> [fecha de consulta: 20 de enero de 2016]

ro también como plato principal, los asesinatos y las violaciones de niñas y mujeres que tienen lugar en Ciudad Juárez (sobre todo en Chihuahua), en especial de las trabajadoras de la industria maquiladora. Es difícil de resumir, pues, porque concentra varias acciones al mismo tiempo, pero todas están delimitadas por el marco de la rabia, el dolor y la dignidad. Angélica Liddell crea, entonces, un campo idílico para la reflexión, el temor y el cambio de comportamiento del espectador. Es una obra de corta extensión en cuanto a páginas, pero con una profunda trascendencia y una duración de unas cinco horas y media cuando se representó en el Teatro de la Laboral, en 2009 en Gijón. Cabe decir que aunque me base en el texto para mi análisis, también tendré en cuenta la puesta en escena que he podido visionar en Internet, a pesar de las grandes dificultades por encontrarla.

Una de las características de la obra es que absolutamente todos los personajes son mujeres, la única excepción es “un forzado” que aparece al final de la misma. La primera parte, que correspondería al primer acto, la abre una niña, que solo comenta que: “No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que los otros preparan para nosotros” (2015a: 41). Este podría considerarse el resumen de la obra. A continuación, suena *El corrido de Chihuahua*, una canción de Pedro de Lille y Felipe Bermejo. Como ya he dicho anteriormente, se refiere a esta ciudad por la complicada y sangrienta situación que se está viviendo, y de la que trata la obra. En la puesta en escena la canción es tocada en directo por un grupo de mariachis, vestidos con el atrezo típico, y cantada por las actrices. Cuando acaba, se escuchan dos voces que en el libro aparecen como CONFESIÓN DE GETSE y CONFESIÓN DE LOLA, y ambas plasman su testimonio amoroso, sus desencuentros con sus parejas. La primera, por ejemplo, comenta que: “(...) seguramente el hombre al que más he querido en la vida, me dio una hostia. (...) Y al día siguiente, ya a sangre fría, lo que me dijo fue: “Te merecías esa y cien más por lo que me has hecho” (2015a: 42)”. La segunda, más explícita aún:

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 (...). (2015a: 42-43)

Justo después, entra en acción la autora, Angélica, interpretándose a ella misma, hablando sobre su propia sentimentalidad. Cierra esta intervención otra canción, una música alegre con una letra profundamente triste, *La tequilera*: “Como una buena mexicana sufriré el dolor tranquila” (2015a: 44). Y le sigue más música folk, *El preso número 9*, en la que un marido mata a su mujer al descubrirla en el lecho con el mejor amigo de él: “Los maté sí señor / y si vuelvo a nacer / yo los vuelvo a matar” (2015a: 45). Lo que está haciendo aquí la autora es introducir desde el primer momento unas confesiones sobre mujeres que han sufrido tratos machistas, y que no sabemos si son reales o ficticias, pero eso no importa.

Está dando voz a quienes no la tienen, a las amenazadas de muerte, a las violadas.

En la segunda parte, sin embargo, no encontramos personaje. Solo un *continuum* de texto, de voz, es una escritura automática practicada por Liddell: frases cortas entrelazadas, yuxtapuestas, coordinadas. Es la conciencia de una mujer maltratada: “me dijo las cosas más hermosas que se le pueden decir a alguien, pero también las más nauseabundas y las más humillantes” (2015a: 53). Se trata de un testimonio en primera persona, nuevamente, ahora por parte de la que escribe. Y ello tiene gran relación con la idea de Foucault expuesta anteriormente: Angélica Liddell utiliza la escritura y el teatro como una máscara porque le ayuda a circular, a representar, a hacerse público, y como un escudo porque la protege, porque nunca sabemos hasta qué punto lo que nos está relatando es cierto, o si pertenece a ella o no. Pero, nuevamente, eso no importa. Tiene más interés el contrapunto que lleva a cabo dentro de este desahogo literario que superpone “Y esa semana que estuve en Venecia” con “los ataques brutales de Israel a Palestina / en la franja de Gaza, / con aquella matanza de civiles” (56-58). Es decir, está poniendo en el mismo plano imágenes excepcionalmente crueles como son las practicadas por el genocida Estado de Israel y las relacionadas con su vida amorosa. Por lo tanto, entiende el amor (o el desamor) como una guerra, como una matanza, y en cierto modo tiene razón, porque en ocasiones así llega a ser. Posteriormente aumenta la crudeza: “680 PALESTINOS MUERTOS / 3000 HERIDOS. / Y a mí ya me daba igual. Todo me daba igual” (2015a: 59).

La autobiografía continúa, y Liddell se sigue desnudando, narrando desde su interioridad, esta vez con el personaje con su mismo nombre:

Y el tipo te vuelve a decir te amo, confía en mí, confía en mí, no tengas miedo, y tú confías, confías, y echas el corazón a freír a la sartén.

Y ese es el hijo de la gran puta que te da la hostia definitiva.

Ese es el hijo de la gran puta que te da la hostia universal.

Ese es el hijo de la gran puta que te quita la alegría.

Ese es el hijo de la gran puta que te quita las ganas de vivir.

Ese es el hijo de la gran puta que te quita las ganas de amar para siempre.

Ese es el hijo de la gran puta que te jode vive para siempre. (2015a: 66)

Desde una posición de desamparo y despecho, tocando el complejo de inferioridad, se reconstruye y forma un discurso cargado de rabia, de crueldad y de odio contra el causante de ese malestar. Es decir, a la violencia, al desprecio, Liddell reacciona con más violencia aún, en lugar de permanecer en una actitud pasiva, de hundirse en la desolación, y se refleja en el lenguaje porque se concatenan los enunciados, utiliza un tono claramente violento, feroz, enérgico, agresivo

que ofrece una visión poco común de una situación como la que dramatiza.

Al acabar con esta atropellada interpretación, suenan dos canciones del grupo de pop La Oreja de Van Gogh, *Muñeca de Trapo* y *Dulce locura*. Sin duda, estas letras aparecen como contrapunto, es decir, se distingue una visión de ruptura sentimental completamente diferente de la anterior: “Me abrazaría al diablo sin dudar / por ver tu cara al escucharme hablar” (2015a: 70) o “Sonreiré, cada noche al buscar, a tu luna en mi tejado / el recuerdo de un abrazo, que me hace tiritar” (2015a: 72). Pero lo que me interesa no es la letra de la canción, sino su textura, su musicalidad alegre y lo que expresa en esa posición. Al igual que en el inicio de la obra, en el que se suceden la voz de una niña, un corrido en directo y las confesiones de tres mujeres maltratadas, aquí la melodía dichosa del grupo de pop impacta de frente y en perpendicular contra las palabras de Angélica, que se sitúan antes (como ya he citado) y después: (“Me gustaría matar. / Me gustaría matar” (2015a: 73)). Se genera un contraste y una disputa directa entre lo bonito y lo cruel, y gana este último.

Acto seguido aparece la técnica constructiva más interesante desde mi punto de vista. Lola, Angélica y Getse, sin importar el orden en el que hablan, emplean el lenguaje más cruel y violento de la obra. “Ejercicios de felicidad para hijos de puta”, dice una, y las tres se contestan, inmediatamente, con un conjunto de frases similares a las que cité de la página 66. Lola, por ejemplo, grita: “Te meteré el brazo por el culo. Trituraré a polvos tu puto culo muerto con mi brazo. Así sabrás lo que es el amor. Te voy a rajar el culo de aquí a Groenlandia para que dejes de lloriquear como una niñata y sepas de una vez lo que es el puto amor” (2015a: 74). Por otra parte, Angélica, entre otras cosas: “Te insulto por tu bien. Una buena hostia a tiempo. A la gente que quiero le doy una buena hostia a tiempo” (2015a: 78). La última, Getse: “Pero las tías, todas son iguales. Me la suda. Puedo joderte lo que quiera y no te podrás quejar porque no eres humanidad. Confórmate cojones, confórmate. No te han violado en Ciudad Juárez. Entonces confórmate” (2015a: 87). Esta condensación y sucesión de argumentario de agresores machistas, puesto en boca de mujeres y encima de un escenario, busca, con un lenguaje tan brutal, no dejar a ningún espectador indiferente. Todas estas indecencias, gritadas con una voz *femenina*, tienen mucha más fuerza: el discurso *femenino* ha abandonado su foco de poder, por ello hay algo que choca, que suena mal, que llama la atención y ayuda a entender esos conceptos machistas en un estado de aislamiento (abstracto, porque se ha extraído), sin contextualizar, para advertirlos como realmente son: tremendamente dañinos y deshumanizados. Además, Lola, Getse y Angélica se han ayudado de una actitud *masculina* y un argumentario machista. Al escuchar discursos de este tipo saliendo de las cuerdas vocales de mujeres en conflicto con sus agresores, se eleva potencialmente la fuerza expresiva de las palabras.

El siguiente pasaje se titula “El campo del algodonero”, y a simple vista

parece una noticia de un periódico. Comienza:

El 6 y 7 de noviembre de 2001 fueron encontrados los cuerpos de ocho mujeres en un antiguo campo algodonnero de Ciudad Juárez. (...) Esmeralda Herrera Monreal, Claudia Ivette González y Laura Bernice Ramos Monárrez, tiradas junto a cinco cuerpos de mujeres, en el campo algodonnero de Ciudad Juárez (2015a: 113).

Este tono se mantiene durante las tres páginas que dura, dándole cierto aspecto de crónica, de reportaje o de noticia en la sección de sucesos de algún periódico. Pero sirve, además, para denunciar directamente, de un modo objetivo, sin distraernos por quién habla: “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” (2015a: 114), y más abajo, entrecomillado, dice citar un documento:

“México ha permitido que los estereotipos de género que propician discriminación y violencia contra la mujer, fundamentados en el machismo, permanezcan hoy día incluso en leyes, políticas y prácticas del Estado de Chihuahua donde se han llevado a cabo estos crímenes atroces” (...). (*ibidem*)

Continúa entrecomillando en la página siguiente: “Las violan, las queman, les arrancan los pechos, las encierran durante días para que las vayan violando uno, dos, tres, decenas de hombres. Muchas no aparecen nunca. Otras, cuando ya no son útiles, son arrojadas al desierto, a las calles” (2015a: 115).

Tras rastrear estas citas textuales, descubro que algunos de estos discursos pertenecen a una noticia en el diario *cimacnoticias*. La autora ha extraído palabra por palabra el fragmento de un documento destinado a paliar la violencia machista exacerbada en México, del artículo “Recibió CoIDH documento sobre feminicidio en Campo Algodonnero¹⁴”, publicado el 3 de diciembre de 2008 en México Distrito Federal en el apartado de Violencia. La inclusión directa y repentina de testimonios y ecos de sucesos que provienen de la prensa del mundo real, de fuera de lo ficcional, da un toque de atención al lector o al espectador, y lo reintroduce, de nuevo, en el campo de lo posible. Los testimonios y las voces que están escuchando no tienen nada de inventado, no son fantasía, es la realidad pura y dura que se palpa en las calles del Estado mexicano. Respecto a esta forma *impersonal* o distanciada de tratar la realidad, la propia Liddell en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (en palabras del personaje Agnes), comenta:

¹⁴ Se puede leer en línea en <<http://www.cimacnoticias.com.mx/node/46317>> [fecha de consulta: 11 de enero de 2017].

Estoy acorralada por lo literal.

¿Tú puedes, puedes seguir escribiendo

algo más allá de lo exclusivamente literal?

Quiero decir, si escribes acerca de la fosa de

Kamenica, solamente puedes escribir:

“Exhumados los restos de mil y pico víctimas

de la matanza de Srebrenica en la mayor fosa

común de Bosnia”.

No puedes escribirlo de otra manera.

Ni ficción ni poesía ni filosofía...

No encuentro otra manera de describir el dolor que mediante la literalidad,

la mera descripción del hecho, el informe puro.

(...)

El resto es espectáculo.

A lo largo de otras obras se multiplican los muertos, dando lugar a una forma nueva de escritura, una poética de las listas: lista de los muertos africanos ahogados día tras día frente a las playas del sur de España (en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*), la lista de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, o el largo poema “Holocausto” del autor neoyorquino Charles Reznikoff, concebido a partir de los testimonios del juicio de Núremberg. En ese sentido, cuando el horror ha alcanzado unas cumbres que el lenguaje poético y ficcional es incapaz de expresar, la utilización de un material no ficcional (informes, testimonios, noticias, imágenes televisivas...) permite inventar otro idioma, otra poética nacida del horror inexpresable (Christilla Vasserot en Liddell (2015b: 10)

Esta imagen del violador que ha aparecido a lo largo del trascurso de la obra, como engendro degradado, supone el desliz de la violencia al dolor y la humillación. Siguiendo la idea de Rorty (1991), en lugar de poner en escena el daño que los hombres ejercen contra las mujeres, alimentando con ello el odio y el desprecio hacia ellos y hacia ellas mismas (como dice María Jesús Izquierdo en Fisas, 1998: 78), se prefiere optar por conectar con los hombres machistas por el lado del dolor y la humillación que sienten: se trata de adoptar un papel activo ante los malos tratos a las mujeres, que necesariamente requiere la lucha política contra el Patriarcado (o, como Liddell dice, “la cultura de pollas”¹⁵).

¹⁵ Fuente: grabación realizada por *Atra Bilis* (su compañía) en agosto de 2007 dentro del marco

Pero realmente uno de los primeros golpes que Angélica Liddell asesta al sistema del heteropatriarcado es en 2007, con el estreno de su obra *Yo no soy bonita*. Para el análisis de esta creación desde una perspectiva de género (porque no puede ser –esta no– de otra forma) me he ayudado de los vídeos que circulan en la plataforma YouTube. Al contrario de la primera (*La casa de la fuerza*) en este caso no dispongo del texto ni del guion, por lo que me ceñiré, exclusivamente a lo estético, a lo *performativo*, a lo presentado sobre el escenario.

Yo no soy bonita

Yo no soy bonita ha sido estrenada en países como Brasil o México, y también en el Estado español, en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, dentro del ciclo “Cárcel de amor”, antes de la decisión de la dramaturga de no representar más en él. Sin duda es la apuesta más violenta para denunciar el sistema que la oprime, pues se trata de una crítica eterna al Patriarcado entendido como jerarquía y estructura que vertebra la sociedad. Respecto a este tema, la misma dramaturga explica en una entrevista:

A mí me da mucho asco el puto paternalismo, que estés dirigiendo una obra con 44 años y te digan “Cariño, cómo 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 utilizo mi cuerpo para escupírselo a la gente después de tanto ser mujer. (Pacheco, 211)

Esta obra, pues, aparece en su representación articulada por la violencia, la sangre y el sufrimiento, la crueldad. Asistir a su puesta en escena causa un sentimiento de asco, vulnerabilidad y remordimiento al mismo tiempo. Pero esto no es en vano. Como decía Ballard, todos somos quizá naturalmente perversos, capaces de una enorme crueldad y, paradójicamente, nuestro talento para lo perverso, lo violento y lo obsceno puede ser una cosa buena. Es posible que tengamos que pasar por esta fase para alcanzar algo en el otro lado, es un error contenerse y rehusar aceptar nuestra naturaleza... Como dijo Conrad, uno tiene que sumergirse en el elemento más destructivo y nadar (Vale y Juno: 1989). Pero sin duda las palabras que mejor se adecuan a *Yo no soy bonita* son las recogidas en la introducción de *Abject Art* (7) y que cita Linda Kauffman:

Nuestra meta consiste en utilizar lenguaje sucio en la institución y degradar su atmósfera de pureza y mojigatería sacando a la luz temas de género y sexualidad

del festival CITEMOR.

en el arte expuesto. Tal proyecto fue considerado urgente en parte a causa de la perturbadora trayectoria de la “política” en los EE.UU.... durante los mandatos de Reagan y Bush. (Kauffman, 2000: 71)

En esta creación, por tanto, como en algunas performances, se utiliza el cuerpo como lugar tecnológico, y uno comienza a observar hasta qué punto los sentidos humanos han sido reorientados. La performance explota lo táctil, la materialidad y la inmediatez: tiene un carácter gráfico que los novelistas y los cineastas de este trabajo envidian y emulan. La segunda parte de la obra comienza con ella, sentada en una silla, mutilándose las rodillas con una cuchilla mientras sueña música barroca que ella misma dirige con la mano que le queda libre. La sangre le cae hasta prácticamente los tobillos. Luego despedaza una hogaza de pan y la unta en la misma, y se la come (Vid. Imagen 10). Rápidamente se cura con agua oxigenada, líquido cicatrizante y gasas y esparadrapo (Vid. Imagen 11). El eje está en el cuerpo de ella, de la *performer*, en el dolor o en el placer: lo corpóreo es literalmente la personificación de la psique real (Phelan, 1993: 167). El ataque a sus rodillas, las mutilaciones que se hace, nada de esto es gratuito: representa el acto de estar arrodillada, ante el hombre, de ser sumisa, de ser una página en blanco por escribir. Más tarde continúa: “Me dice el barquero “las niñas bonitas no pagan dinero”, lo dice cantando, escupiendo testosterona sobre la niña más blanca”. Y después:

Pero no me mates, barquero, 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.

Y aquí es donde se descubre el porqué del título de la obra: “Yo no soy bonita ni lo quiero ser” es la continuación de la canción popular del barquero, tremendamente machista y aún presente entre las niñas españolas. Al igual que con los corridos mexicanos de *La casa de la fuerza*, se observa en estas letras y en estas estéticas folklóricas una gran presencia del Patriarcado. Entonces, ella no es bonita ni lo quiere ser, pero ¿por qué? Porque la niña bonita es pasiva, es objeto, y es cosificada por su belleza. Nuevamente los productos culturales del sistema se ven puestos en tela de juicio, cuestionado, por la *contracultura* de las formas de Liddell. Se retuerce, se le da la vuelta y se lleva al extremo lo socialmente impuesto.

Por último, para comprender sus técnicas dramatúrgicas ya expuestas – tanto literarias como en escena–, hace falta introducir el concepto de “abyecto” que desarrolló Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*. El discurso de Liddell lo vertebra la provocación, el ataque a lo establecido, el insulto al poderoso, pero también lo ordinario, lo estéticamente feo (que ella considera bello, y sobre ello

discute en *¿Qué haré yo con esta espada?*) e incluso lo vulgar. Según Kristeva, lo abyecto está emparentado con la perversión: es perverso en el sentido de que no abandona ni asume una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe; y el escritor, fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua –el estilo y el contenido– (1988: 25). Entonces todo crimen es abyecto porque señala la fragilidad de la ley, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal (Kristeva, 1988: 11). Debe entenderse como un cuestionamiento de las nociones totalizantes y homogeneizadoras de la identidad, el género y el orden (García Cortés, 1996: 183), pero también es el triunfo del cuerpo sobre la mente, el delirio, la pérdida del control, la carne deteriorada, los desechos expulsados. Las imágenes de sangre, vómito, pus, mierda, etc., son centrales en nuestras nociones culturales/sociales construidas sobre lo horriblo, las imágenes de los desperdicios corporales amenazan al sujeto, en relación a lo simbólico, como íntegro y característico (Creed, 1993: 13).

Por tanto, los asesinatos, las mutilaciones, las palizas, las violaciones y los testimonios por mujeres de los mismos son lo realmente corrompedor de las reglas, de lo impuesto. Asimismo, por último, el cadáver (*ibidem*) es el colmo de la abyección porque es la muerte infestando la vida. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto, es una extrañeza imaginaria y una amenaza real, que nos llama y nos termina por sumergirnos. En este sentido, los cuerpos violados, las muertes, y también la calavera de la cubierta en un charco de sangre acabada de salir del útero materno, corresponderían a esta definición. Es el ataque más directo a lo moral, y lo que más fuerza simbólica y estética entraña.

El tratamiento y la comprensión del cuerpo¹⁶ como lienzo y como tecnología tiene mucha importancia en la obra de Liddell, y me recuerda a *La lait chaud* (1972) de Gina Pane, en la que bebe leche hirviendo¹⁷ y posteriormente se hiere la espalda con una cuchilla. En *Transfert* (1973), de la misma autora, después de beberse la leche la artista rompe con los dientes el vaso que la contenía y se produce diversos cortes en los labios. Sus heridas insisten claramente sobre la especificidad biológica de la artista, mostrando las consecuencias de la singularidad femenina y poniéndola en relación con los elementos simbólicos que son fuente de vida y regeneración (García Cortés, 1996: 91). El cuerpo es entendido por Foucault como una metáfora de la encarnación del poder, tanto político, se-

¹⁶ Para comprender el cuerpo, la mutilación y la muerte en el arte es imprescindible acudir (y por ello la cito en repetidas ocasiones) a la obra de GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1996): *El cuerpo mutilado. La Angustia de Muerte en el Arte*, València, Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

¹⁷ Símbolo obvio en la cultura occidental.

xual, judicial o discursivo. Pues bien, tal como entiende la dramaturga, y como narra García Cortés:

En la sociedad moderna el cuerpo ha dejado de pertenecer a su propietario para quedar reducido a un objeto capaz de responder a las exigencias del sistema imperante: transformado en fuerza productiva, obediente, rentable al máximo e instrumento de consumo (expuesto, vendido y consumido como una mercancía [...]). El cuerpo (...) se podría convertir en un claro símbolo de protesta contra la racionalidad capitalista y la regularización burocrática (1996: 33 y 36).

Así lo entiende también Liddell y añade que las técnicas que utiliza son, en realidad, un catalizador para con el poder expresivo y estético de la palabra y su forma, a modo de ayuda, ya que en ocasiones fracasan de una manera colosal:

El cuerpo en escena es el lugar del pathos de la palabra, es decir, el lugar del sufrimiento. La palabra, incendiada por las aflicciones y su fracaso, en el cuerpo se transforma en agonía, en un tránsito hacia la muerte. El cuerpo en escena debe herir, el cuerpo debe repugnar, el cuerpo debe hacer daño. El cuerpo debe ser corrupto, debe ser horrendo, con el objetivo de hacer sentir culpable al espectador, debemos hacerle sentir culpable por su situación privilegiada sobre la tierra, debemos destruir con nuestro cuerpo repugnante su obeso sentimiento de superioridad, debemos humillarles con nuestro cuerpo humillado. (Liddell, 2015b: 26)

¿Qué haré yo con esta espada?

Por último, aunque no pueda dedicarle muchas páginas, me gustaría tratar brevemente una de sus últimas obras. *¿Qué haré yo con esta espada?* (Liddell, 2016a) se estrenó en el Festival de Teatro de Avignon en julio de 2016, y la edición que yo manejo es una especial con motivo de su debut, pero también ha sido reeditada incluida en *Trilogía del infinito* (Liddell, 2016b), en noviembre de 2016.

Como la misma autora dice, *¿Qué haré yo con esta espada?* se articula a partir de dos hechos violentos: el crimen caníbal de Issei Sagawa (un pintor y escritor japonés que mató, desmembró y se comió a su víctima, Renée Hartevelt) y la masacre del 13 de noviembre de 2015 en París (ese día varios terroristas atacaron cerca del Estadio de Francia, otros abrieron fuego en el Teatro Bataclan y algunos más entraron en tiroteo contra la policía en las calles de la ciudad). Asimismo, su estética nace del enfrentamiento entre la poesía y la ley o, más bien,

el enfrentamiento entre la prosa del Estado y el arrebató del espíritu¹⁸.

En esta obra, además, se cataliza de la manera más visible la fuerte crítica al Estado y a las violencias que ejerce, y que recoge Calveiro (2012). Hace una serie de reflexiones y aporta enunciados que entremezclan la vida personal de la dramaturga con la pública en sociedad. Por ejemplo, a modo de diario, dedica unas páginas a reflexionar sobre su interioridad unos días antes del atentado en París, y otras a unos días después. Parece que, como sujeto posmoderno, no puede concebir una subjetividad única y privada, sino que se ve atravesada por los constantes ataques y estímulos del sistema neoliberal, de la vida en sociedad, de la urbe en definitiva.

Respecto al terrorismo en concreto, observa un culpable a simple vista y lo hace público sin perder su estilo y su estética. Destapa una crítica que parecía haberse disuelto con la ayuda de la asepsia posmoderna y trae los problemas al frente. Para ella, y cada vez para más parte de la población, los verdaderos responsables de los ataques de París son los mismos que intentan combatirlos, esos que bombardean ciudades en nombre de la Paz. Del mismo modo, Aznar, Blair y Bush lo fueron de los atentados en Madrid, Londres y Nueva York, respectivamente, al invadir de manera literal Iraq en una falsa búsqueda de armas de destrucción masiva.

No necesito oír todos los raciocinios de
vuestra sociedad.

Cuando habláis de los monstruos
siempre utilizáis los mismos argumentos.

Pero nosotros somos vuestros hijos.

Esas criaturas que van a por vosotros con cuchillos son vuestros hijos. (...)

Los monstruos somos vuestros hijos.

Lo habéis hecho todo vosotros.

Lo habéis hecho con vuestro semen y con vuestra sangre.

Aunque probablemente todavía no lo sabéis,

todos vosotros también seríais capaces de asesinar

nada más que por un poco de dinero. (...)

Lo vuestro es simplemente un puto asunto de monedas.

¹⁸ Palabras extraídas de la ficha de la obra en el sitio web de su editorial:
<<http://www.larota.es/catálogo/libros-robados/¿qué-haré-yo-con-esta-espada>> [fecha de consulta: 20 de enero de 2017]

Esa es vuestra puta violencia. El dinero.

No importa lo ricos o lo pobres que seáis.

Esa es la violencia que os hace a todos iguales.

Esa es vuestra puta igualdad. (Liddell, 2016a: 101-102)

Además, en las páginas anteriores, comenzaba con:

La rabia aspira a las cumbres, a las estrellas, al mar.

Vosotros, a qué próximo cálculo vais a aspirar,

a qué próximo abogado, psiquiatra, parte de baja,

demanda, denuncia,

maniobra, mentira, argucia, estrategia, fraude, habilidad. (Liddell, 2016a: 91)

Contrapuesto a la “rabia” (el primer sustantivo y foco de importancia de la primera oración así como de toda su obra), aparece en la segunda un “vosotros” al que se dirige el yo lírico. La escritora interpela a la persona lectora o espectadora pero la entiende como una masa, como una pluralidad, un conjunto. El hecho de generalizar y dirigirse a una comunidad contribuye a asociar a todos los miembros de la misma unos determinados rasgos, en este caso negativos. A ellos y a ellas se dirige, por tanto, para plantearles una pregunta retórica, que consigue atribuirles, de nuevo, características perniciosas, por la imposibilidad o la no necesidad de respuesta, por el desinterés de la retroalimentación. Plantea qué van a hacer, en lugar de optar por la rabia (que aspira a paisajes maravillosos), a qué escenarios van a intentar llegar. Esto sigue en la línea de la filosofía de Liddell, que asegura, como he citado antes, que ella se mueve por el odio, que eso es realmente lo que le hace ponerse a componer.

Por otro lado, en la segunda parte, el verbo “aspirar” de nuevo se ve emparejado con un número determinado de elementos, pero ahora nada paradisíacos o amenos. El “vosotros” va directamente asociado con léxico del campo de la Posmodernidad, de las oficinas, de la burocracia, de los negocios (del *NEC-OTIO*, la negación del ocio). Esa masa prefiere, como sugiere la autora, la parte nociva de la vida: los psiquiatras, las demandas, las denuncias, las mentiras, los fraudes... Y para expresar esto mejor, la implicación de una determinada subjetividad a la sociedad expectante, se ayuda de torres imaginativas porque sobre una imagen se crea otra. El léxico burocrático y anteriormente el paisajístico o terrenal se utilizan para expresar un significado diferente (en este caso, quien utiliza la rabia llega a lo *bueno* y, quien no, a lo *malo*). Se juega, además de con las imágenes, con la simetría, que vertebrata la *estrofa*: la estructura y las yuxtaposiciones de elementos la dotan de cierto rigor estructural y compositivo.

Finalmente, desde una lectura freudiana (teniendo en cuenta que Liddell es, además de dramaturga, sicóloga y aficionada a Lacan) se entiende que las cumbres y las estrellas aparecen como espacios de lo superior (en este caso, el *superyó*), y el mar como de lo inferior (el *ello*). La rabia va de un lado al otro, articula todo el escrito, de lo superior a lo inferior pero sin pasar por el *yo*, y quizá por ello es el propio sujeto en su estado del *yo* el que explota en ambas direcciones, el que no puede contenerse. Es entonces cuando se vuelve divinidad y animalidad porque ya no hay espacio, en esta sociedad, para lo humano. Por ello recurre a las estratagemas y a los cálculos para entenderse, porque todos han renunciado a su naturaleza o no la pueden encontrar. Por ello este fragmento es un grito desde la última partícula de humanidad para llegar a un alguien.

En definitiva, Angélica Liddell, con su propuesta escénica, se sitúa en una posición privilegiada (dentro de la enorme desventaja de ser mujer aún en el siglo XXI), con una estética de la crueldad y de la violencia que expresa una contradicción y un goce en el estudio de lo *feo* que genera un debate interno en cada individuo. Además, quizá condicionada por sucesos personales, su obra y su forma se ven atravesadas por un discurso que se plantea los problemas de género. Liddell es una hooligan, una salvaje, una punki si se quiere, que encabeza la nueva vanguardia teatral europea. No obstante, pese a tantos éxitos internacionales no olvida quién es el objetivo de sus creaciones. Utiliza, no a modo panfletario pero con una carga política igual o mayor (recordando al efecto del distanciamiento brechtiano) un teatro que esquiva la censura y apunta y dispara a matar a un régimen ya consolidado. De esa solidez nace su rabia. En este sentido, explica que el poder del sacrificio poético (entendido como una pluralidad de estrategias y de apuestas dramáticas) reside en la oposición a lo colectivo, a la opinión general, es decir, a lo general hegeliano, es decir, al soporte del Estado. En fin, el sacrificio redime con su violencia poética individual la violencia real colectiva, la violencia del Estado para Bataille, “lo que la violencia exterior de sacrificio revela es la violencia interior del ser” (Liddell, 2015b, 101).

Conclusiones

*Mi estrategia es diferente, por la salida entro,
me infiltro en el sistema, y exploto desde adentro.*

Calle 13

A lo mejor es arriesgado o políticamente incorrecto decir que todo este lenguaje creado para dirigir la rabia, para *escupir* contra el sistema, para darse la vuelta con fuerza y dignidad, está justificado. Pero lo que sí creo cierto es que es comprensible, incluso lógico.

Gilles Lipovetsky (2015: 173) desarrolla una idea que considero oportuna: durante milenios, a través de las formaciones sociales más diversas, la violencia y la guerra han sido valores dominantes, y la crueldad se ha mantenido con gran legitimidad. Expone que la violencia vengativa es una institución social, una violencia *limitada* que mira de equilibrar el mundo: hacer sufrir, torturar, procede del orden holista primitivo, ya que lo que se trata de manifestar de manera ostensiva es en el propio cuerpo la subordinación extrema del agente individual al conjunto colectivo, de todos los hombres sin distinción a una ley superior intangible. Por ello, por el aplastamiento del iniciado bajo la prueba del dolor, se trata de inscribir en el cuerpo la heteronomía de las reglas sociales, su preeminencia implacable y, en consecuencia, impedir el nacimiento de una instancia separada del poder que se otorgase el derecho de introducir un cambio histórico, de rebelarse contra lo establecido¹⁹.

Nadie se cuestiona, por tanto, tras ese choque violento, tras esa crueldad primitiva de la que a duras penas nos recuperamos, el sistema impuesto. O casi nadie, porque como dijo Michel Foucault, donde hay poder hay resistencia al poder, ya que aunque la venganza primitiva y los sistemas de crueldad son inseparables como medios de reproducción de un orden social inmutable, surgen también otras voces que resisten, otras voces también cargadas de ese mismo ingrediente. Si bien insultos como escupirle a uno en la cara han desaparecido y el insulto verbal a veces se ha banalizado, las obras que he expuesto no buscan la agresión física directa, está claro, pero, de alguna forma, motivan a generar en las entrañas del lector o espectador un ataque altamente cargado de subjetividad a su conciencia.

La textura de estas obras hace despertar del *shock* del capitalismo del que habla Naomi Klein (2007), reaccionando con un *shock* estético que surgía ya en las primeras vanguardias del siglo XX. En palabras de María Cecilia Guerra (2005: 10), y como recoge Martínez Fernández (2014: 393-394), los efectos del *shock* de las vanguardias –y por extensión, de lo que acabo de analizar– provocan la ruptura de hábitos y expectativas con los que está familiarizado el espectador. El objetivo principal es generar nuevos sentidos, el segundo, romper con los valores predeterminados que imponen las instituciones: “las vanguardias dictan la ley y la ley está definida por una relación de negatividad con respecto a los valores ontológicos” (Guerra, 2005: 11).

Se utiliza en definitiva un lenguaje directo, que incomoda, desagradable y cruel. Violento para responder a más violencia, para cuestionarse las políticas neoliberales, para expresar la desesperación, para actuar contra la desilusión de la modernidad²⁰, que ha dado lugar a un estado de esclavitud real que se ejerce

¹⁹ Cf. Clastres (1974: 154-160): *La Société contre l'État*, Paris, Ed. Du Minuit.

²⁰ Lipovetsky (2014: 16)

no solo sobre los cuerpos sino también sobre los espíritus. Se trata de retorcer el lenguaje (poético y estético) para llevarlo más allá de sí mismo, a ese lugar donde fluye la angustia como un “líquido blando” (Peris Llorca, 2016). Porque como dice Ovejero (2012: 104), el autor cruel, a menudo, tampoco exagera, sino que muestra únicamente un aspecto de la realidad, lo aísla de los demás; es consciente de que al hacerlo está realizando una manipulación que influye sobre nuestra subjetividad, pero no hay otra forma de aproximarse a ello que manipulándolo. El autor cruel, por tanto, deja fuera de su campo de representación aspectos sin duda relevantes, pero sólo así puede mostrar el resultado de sus experimentos.

En resumen, he expuesto algunas de las voces disidentes del sistema neoliberal: discursos materializados en música, pintura o literatura con una concepción de la Belleza compartida. Estas creaciones arrancan el velo ilusorio a la realidad, establecen la visión de una posibilidad de un punto y aparte en el sistema, y no contemplan un simple fin de la historia porque aún puede haber una peripecia. Y para ello, desde su voz atravesada por la rabia y la rebelión, nos hacen partícipes de su propio malestar. No son cómplices de la asepsia posmoderna que practican otros autores, y esto es lo importante, porque pese a que en la mayoría de estas obras no predomine a simple vista el mensaje político o panfletario –sin usar el término *panfletario* como peyorativo– (como en Bertolt Brecht o en la compañía valenciana teatral A Tiro Hecho), sí que tiene gran trascendencia para los autores autor esa transmisión de la rabia y las ganas de estar en movimiento, siempre en contra de un sistema injusto, torturador y opresor.

En definitiva, violencia, la crueldad y lo grotesco causan al espectador una incomodidad, un impacto e incluso una repulsión, en un ejercicio indudable de polifonía constante que resulta paradójicamente armónico... pero ¿no sería más humano sentir, en su lugar, verdadero asco ante las atrocidades reales, y no dramáticas, presentes en la cotidianeidad de Ciudad Juárez y del Estado español?

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Perry (2000): *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.

ARTAUD, Antonin (2011): *El teatro y su doble*. Barcelona: Edasha.

BECERRA MAYOR, David (2013): *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Tierradenadie ediciones.

CALVEIRO, Pilar (2012): *Violencias de estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo XXI.

CLASTRES, Pierre (1974): *La Société contre l'Etat*. Paris: Ed. Du Minuit.

- FROMM, Erich (1987): *Sobre la desobediencia civil y otros ensayos*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1980): *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- (1999): *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- GOPEGUI, Belén (2014): *Deseo de ser punk*. Barcelona: Anagrama.
- GUERRA, María Cecilia (2005): “Los ojos del ejército. Sobre el origen del término vanguardia en la teoría del arte”, en *Aisthesis* 38, pp. 240-250.
- HENRÍQUEZ-SANGUINETI, Carolina (1995): “Modelos culturales en la dramaturgia femenina española contemporánea” en *AIH. Actas XII*, Madrid, Centro Virtual Cervantes. Artículo disponible en línea en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_019.pdf] [fecha de consulta: 4 de enero de 2017].
- JUARMA (2014): *Amor y policía*. Granada: Editorial Ultrarradio.
- (julio de 2016): “¿Tiene límites la libertad de expresión?”, en su blog *Juarma*. Se puede visitar en el siguiente enlace: <<http://juarma.com/tiene-limites-la-libertad-de-expresion/>> [fecha de consulta: 3 de enero de 2017].
- (octubre de 2016): “Risa y Caos”, en su blog *Juarma*. Se puede visitar en el siguiente enlace: <<http://juarma.com/risa-y-caos/>> [fecha de consulta: 3 de enero de 2017].
- KAUFFMAN, Linda S. (2000): *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra Universitat de València.
- KLEIN, Naomi (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- LIDDELL, Angélica (2015a): *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa.
- (2015b): *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes
- (2016a): *¿Qué haré yo con esta espada?* Segovia: La uña RoTa.
- (2016b): *Trilogía del infinito*. Segovia: La uña RoTa.
- LIPOVETSKY, Gilles (2014): *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Anagrama.
- (2015): *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- y Jean SERROY (2015): *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2014): “La escritura del *shock*: crisis y poesía en España” en *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 4, pp. 383-434. Dispo-

nible en línea en
<<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/4294/4409>> [fecha de consulta: 7 de enero de 2017].

MONTERO, Javier (2008), “A partir de ahora”, en *Revista Letras Libres*, marzo: editorial Vuelta, pp. 68-69.

OLALLA, Carlos (2015): “SE ACABÓ. ME BAJO DEL ESCENARIO” en *La placenta del Universo*. Texto en línea: <<http://laplacentaclandestinodeactores.com/se-acabome-bajo-del-escenario/>>. [Fecha de consulta: 25/4/2016].

OVEJERO, José (2012): *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama.

PANERO, Leopoldo María (1990): *Aviso a los civilizados*. Madrid: Editorial Libertarias.

PERIS LLORCA, Jesús (2016): “El rock independiente español y las prácticas poéticas contemporáneas: estrategias autoriales en la cultura de masas” en *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Colorado, University of Northern Colorado, otoño de 2016, V. 32, Número 1, pp. 141-158.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española* (23.ª edición). Disponible en línea en <<http://www.rae.es/rae.html>> [fecha de consulta: 3 de enero de 2017].

ROSA, Isaac (2013): *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.

VICENTE, Alex (2014): “La directora Angélica Liddell renuncia a la escena española”, publicado el día 14 de diciembre de 2014 en el diario *El País*. <http://economia.elpais.com/economia/2014/12/13/actualidad/1418480562_341275.html> [fecha de consulta: 3 de enero de 2017].

ANEXOS

Imagen 1:

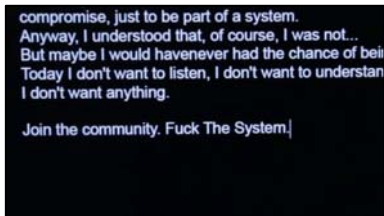


Imagen 2:



Imagen 3:



Imagen 4:



Imagen 5:



Imagen 6:



Imagen 7:



Imagen 8:



Imagen 9:



Imagen 10:



Imagen 11:

