

Despedazar la melancolía

Ofelia en la obra de Angélica Liddell

DECONSTRUCTING MELANCHOLY OPHELIA IN THE WORK OF ANGÉLICA LIDDELL

ABSTRACT

Hamlet's melancholy temperament has been long associated with the creative and visionary genius in Western culture. Ophelia, however, has been diagnosed with various pathologies, most of them linked to her fragile nature and the failure of their relationship. Considering the Shakespearean myth, Angélica Liddell investigates the idea of melancholy, and challenges the dualism of the lucid melancholy man and the cliché of love melancholy traditionally attributed to women in order to deconstruct them. Using the word as well as a staging style as beautiful as violent, Liddell visibilizes the perversity of power relations, while claiming the political nature of the personal and the private. This can be observed through the analysis of the plays *La falsa suicida*, *Dolorosa* and *La casa de la fuerza*, as well as through her photographic self-portraits quoting Ophelia.

Keywords

Art, politics, body, Ophelia, Angélica Liddell

RESUMEN

La melancolía de Hamlet se ha atribuido desde antiguo al temperamento del genio creador y del visionario en la cultura occidental. A Ofelia, sin embargo, se le han diagnosticado patologías diversas, la mayoría de ellas ligadas a su frágil naturaleza y el fracaso de su relación amorosa. A partir del mito shakesperiano, Angélica Liddell investiga la idea de melancolía, cuestionando este dualismo de la lucidez masculina y el cliché de la melancolía amorosa femenina y llevándolo al extremo, hasta despedazarlo. Por medio de la palabra así como de una puesta en escena tan bella como violenta, Liddell hace visible la perversidad de las relaciones de poder, al tiempo que reivindica el carácter político de lo personal y lo privado. Así se advierte al analizar su obra teatral *La Falsa Suicida*, cuyos motivos guardan cierta continuidad con otras obras como *Dolorosa* y *La casa de la fuerza*, además de con distintos autorretratos fotográficos en los que cita al personaje de Ofelia.

Palabras Clave

Arte, política, cuerpo, Ofelia, Angélica Liddell

1 INTRODUCCIÓN

La melancolía de Hamlet se ha atribuido al temperamento saturnino que, desde antiguo, se viene asociando al genio. Así, el origen del malestar del héroe de Shakespeare se ubica en su consciencia: su conocimiento del estado de salud de Dinamarca, es decir, del estado de podredumbre en el que los poderes la tienen sumida, así como de la incapacidad del resto de personajes para percibirlo.

En su compañera Ofelia, sin embargo, se han proyectado patologías de diversa naturaleza. Se le ha diagnosticado mal de amores, histeria e incluso esquizofrenia. Sin embargo, no ha sido hasta tiempos recientes que su tristeza se ha disociado de la enfermedad, llegando, en alguna ocasión, a alcanzar las connotaciones positivas que con frecuencia se han atribuido a la melancolía masculina. Si bien, como ha observado Rebecca Comay, “la historia del concepto de melancolía muestra una oscilación sistemática entre la denigración y la sobrevaloración” (2005), tal fase denigratoria ha tenido, por lo general, como protagonista a la mujer, mientras que el hombre ha gozado de las resonancias positivas y un tanto esotéricas que la melancolía ha adquirido en distintas épocas. En este sentido, Julia Schiesari, en *The Gendering of Melancholia*, investiga las diferentes formas en las que a lo largo del tiempo se ha entendido la “depresión”, caracterizada como un proceso de empobrecimiento *yoico* en el que uno no es capaz de articular su posición, frente a la “melancolía” propiamente dicha, que legitima al sujeto para expresarse, incluso con histrionismo. La primera, de acuerdo con el análisis de Schiesari, habría sido tradicionalmente atribuida a la mujer y la segunda al hombre (1992, p. 96).

El encomio del genio melancólico hunde sus raíces en la Antigüedad clásica (son conocidas las palabras atribuidas a Aristóteles, “¿Por qué todos los que han sobresalido en

filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos?”), recibe gran atención en el siglo XVII, en el que se publica el tratado de Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621) y se revaloriza en el XIX con el Romanticismo. Lejos de agotarse con el paso de los siglos, la melancolía ha sobrevivido al exhaustivo estudio de la locura, a las clasificaciones y a las modernas etiquetas psicológicas. El “ánimo melancolioso del artista” –o del pensador– ha prevalecido, pese a sus momentos de desprestigio, como caracterización de cierto tipo de talento creativo (Bolaños, 2010, p. 88). No obstante, cuesta encontrar ejemplos de melancólicas geniales en los viejos textos y escasean aquellas melancólicas que simplemente sueñan o se duelen de un vacío. Cuando aparecen, se vincula su malestar casi exclusivamente con la pasión amorosa o la religión, dejando el talento a un lado. Burton incluye, en la sección dedicada a la *Melancolía amorosa*, las historias de Tisbe, que murió por Píramo, y de Dido, que murió por Eneas (Burton, 2006, p. 386). También la de Medea: “el cabello dorado de Jasón fue la causa principal de que Medea perdiera por él el juicio” (Burton, 2006, p. 394).

En manos de la dramaturga Angélica Liddell (Angélica González, 1966), la imagen de la melancolía, y con ella este dualismo de la lucidez masculina y la melancolía amorosa femenina, se lleva al extremo hasta despedazarse. A través de la sátira, Liddell cuestiona el reparto de roles de los viejos mitos, por lo que nos habla desde el pellejo de Ofelia –y no el de Hamlet– en *La Falsa Suicida*, cuyos motivos guardan cierta continuidad con obras anteriores como *Dolorosa* y con producciones recientes, entre las que hallamos *La casa de la fuerza*, además de con distintas fotografías en las que cita al personaje.

2 DESPEDAZAR LA MELANCOLÍA. OFELIA EN LA OBRA DE ANGÉLICA LIDDELL

Con la entrada del siglo XX, las líneas de interpretación de la melancolía se abren paso impulsadas por la inercia. Aún objeto de estudio de la medicina, persisten los mitos asociados a ella en el arte, la literatura e incluso en el estudio de la fisiología humana. Asimismo, los acontecimientos que agitan el nuevo siglo, las grandes transformaciones en el terreno de la ciencia, la política y el arte, arrastran como un torbellino parte de las antiguas creencias e incluso trastorna las inteligencias, por lo que la melancolía se enlaza a un sentir propiciado por el aciago devenir de la Historia. Unas palabras de Freud resumen esta percepción: “sentimos con desmesurada intensidad la maldad de esta época” (Freud, 2010, p. 161).

La consciencia del desastre es uno de los rasgos constitutivos del pensamiento del siglo XX y probablemente el siglo XXI no ha hecho sino agudizarla. “Somos conscientes de que la civilización es tan frágil como la vida”, enuncia Paul Valéry en *La Crisis L'Ésprit* (1919). “Tales son los efectos conocidos de la ansiedad, del comportamiento desordenado del espíritu, que huye de la realidad a la pesadilla y de la pesadilla vuelve a la realidad, aterrorizado, como una rata atrapada” (ID). En 1919, según atestigua Valéry, no queda esperanza para el ser humano; en Europa, tras la Primera Guerra Mundial todo se está desmoronando, si es que no es ruina ya. Todavía están por llegar guerras cruentas, asesinatos atroces. En mitad de este descoyuntado tiempo, Hamlet, el intelecto de Europa, también se desorienta:

Hamlet apenas sabe qué hacer con tantas calaveras. Pero imagina que se olvida de ellas. ¿Sería el mismo? Su mente terriblemente lúcida contempla la transición de la guerra a la paz: más oscura, más peligrosa que la transición de la paz a la guerra; todos los pueblos están preocupados por esto... “¿Y

qué hay de mí?”, se pregunta, “qué va a ser de mí, el intelecto europeo?”. (Valéry, 1919)

Se apela al héroe de Shakespeare cuando se trata de examinar las crisis del intelecto. Su “mente terriblemente lúcida” se resiente en la contemplación del desastre, se paraliza ante la incertidumbre.

Especialmente a partir del siglo XX, se considera que las causas de la melancolía de Hamlet, de la melancolía de Europa, se han desplazado fuera del cuerpo, están en el mundo, conforman la Historia. Es decir, la melancolía ya no es tanto efecto de una sustancia que recorra el organismo (esa bilis negra de la que hablan los textos clásicos) ni el resultado aislado de una mente enloquecida, sino que se produce por la relación del ser humano con el devenir histórico. El “fracaso de lo humano”, que nos incapacita para llevar a cabo las utopías soñadas en la prehistoria del avance técnico y científico, sitúa a la melancolía en la somatización de un mal que es exterior al cuerpo y que se enraíza en la crisis existencial, en el malestar social. Al mismo tiempo, prevalece la vetusta idea de que los que la padecen en mayor grado son las personas especialmente sensibles a experimentarla. Existe el peligro, no obstante, de que esta puesta en crisis y la consecuente toma de conciencia no terminen de resolverse en acciones concretas y definitivas, de que la melancolía se enquiste, convertida en un fin en sí misma, invitando a regodearse en lo que Rebecca Comay ha descrito como “el teatro sadomasoquista de la aflicción” (Comay, 2005, p. 105).

La obra de Angélica Liddell pone especial atención en este conflicto al indagar sobre los clichés que la tradición cultural de Occidente ha elaborado a partir de la idea de melancolía, constatando las paradojas de la “perversión melancólica” (Comay, 2005, p. 105). De acuerdo con la obra de Liddell, no sólo la experiencia del mundo en términos generales, en abstracto, ejerce una influencia

devastadora sobre la sensibilidad humana; es también el abuso de poder, la fuerza desmedida que unas personas practican sobre otras a diario, en casos concretos, también en el ámbito privado y de las maneras más crueles imaginables, lo que provoca dolor, en un sentido material, literal. Un dolor contra el que no se lucha lo suficiente porque no termina de verse al ser apartado incluso del discurso de la melancolía, cuando ésta es perversa. Un dolor que se gesta en lo privado y que Liddell hace público sobre el escenario para que el espectador lo encare. Su cometido es sin duda contradecir el lema que enuncia su particular adaptación el personaje de Ricardo III, en *El año de Ricardo*: “Hoy el sufrimiento es privado y la felicidad es pública” (Liddell, 2007, p. 57).

Tal y como articula Comay, la melancolía confluye con el fetichismo, en tanto que reproduce el objeto de la pérdida pero dejándolo de ver como tal, convirtiéndolo entonces en una excusa para explayarse en “la mortificación misma que despedaza al sujeto y en la cual éste halla vitalidad” (Comay, 2005, p. 108). Es a partir de este despedazamiento del sujeto (particularmente del sujeto en su devenir “otro”) en el contexto de la “perversión melancólica” que Liddell introduce parte de su radical propuesta artística, por medio de “una escritura que quiere ser antes que nada registro de una humanidad en bruto”. En este sentido, el teatro de Liddell no excluye nada, revela el “dolor bastardo”, “lo indigesto”, “las ruinas” que deja tras de sí la historia, que, siguiendo los preceptos de Benjamin, es “historia, historia personal, biológica y social a un tiempo” (Cornago, 2010, p. 139).

Según nos muestra *La Falsa Suicida*, obra que la compañía Atra Bilis pone por primera vez en escena en el año 2000, Liddell encuentra en *Hamlet* los elementos indispensables para deconstruir la escenificación de la *melancolía amorosa* tal y como la diseñara una tradición cultural en la que el objeto de “devoción” ha sido, con frecuencia, la mujer desprovista

de visión y de palabra, reducida a un cliché. Tal ha sido el caso de Ofelia, en torno a la cual han proliferado análisis que la destacan como “modesta y joven virgen”, “dirigida por su padre” (James Drake, citado por Young, 1984, p. 285). Una chica en la que todo es “joven, bello, inocente y conmovedor;” “una pastorcilla inmaculada cuyas buenas maneras la visten en sociedad”, como si fueran “un velo transparente sobre su belleza natural”, que enferma de amor por Hamlet y enloquece cuando éste mata a su padre (John Wilson, citado por Young, 1984, p. 281).

En su invocación del mito shakesperiano, Angélica Liddell destierra a Hamlet del escenario, quedando en él únicamente los equivalentes paródicos de Ofelia y Horacio, personajes interpretados por la propia dramaturga y su compañero Gumersindo Puche, que juegan con algunas frases del texto de Shakespeare, al tiempo que despliegan las propias para dar lugar a una “historia sórdida y casi grotesca” que “se mueve entre bandazos de rock y delicados parpadeos prerrafaelitas” (Fig. 1) (Fernández, 2000, p. 24).



Figura 1. Angélica Liddell, *La falsa suicida*, 2000. www.angelicaliddell.com

Ofelia es el nombre artístico de Ana, quien trabaja en un peep-show tras haber caído de un edificio y experimentado la sensación de ser observada por un grupo de transeúntes que no pueden evitar fijar la vista en su cuerpo semidesnudo, tirado en la calzada. Ya al principio de la obra, Liddell lleva a cabo una sátira de la así considerada tradición escópica del arte y la literatura occidental, que, como ha observado Elizabeth Bronfen, no han cesado de ensalzar la iconografía de la “melancólica belleza” del cadáver femenino, cuando no del desnudo, hasta devenir un estereotipo todavía recurrente en nuestros días (Bronfen, 2006, p. xi). A este respecto, la Ofelia de Liddell se expresa con sarcasmo: “Y qué tendrán los ojos que miran y miran. Y si no estoy muerta no me queda más remedio que estar desnuda. Estoy desnuda porque no estoy muerta” (Liddell, 2000, p. 1).

Por su parte, Horacio es la persona que, sin conocerla, ha salvado a Ofelia de su defenestración; al verla caer, interpone su cuerpo para amortiguar el golpe y, en consecuencia, se rompe la espalda, quedando tullido. Desde entonces gana dinero matando gatos para luego gastárselo en el peep-show. Tras descubrir que la stripper a la que visita diariamente es la chica por la que se rompió el espinazo, desata una mezquindad sin límite. Lejos de actuar de acuerdo a su acto heroico previo, culpa a Ofelia de su desgracia y por ello se obceca en amargarle la existencia. Paso a paso, la relación entre ambos degenera.

Un aspecto que hace contrastar a la stripper de Liddell con la Ofelia de Shakespeare, y que constituye el primer amago de desmontaje del mito, es la alegría y despreocupación con la que la stripper acepta su situación (Fig. 2), siendo Horacio, en las primeras escenas, la víctima “real” de esta parodia trágica:

Ofelia.- Aquí toda la luz es mía. Eres tú el que estás a oscuras. Los que pagan siempre están a oscuras. Van a tientas, sorteando las tinieblas, buscando algo que conteste a sus

preguntas. Algo que les llene de felicidad.
Horacio.- Y yo te pregunto, ¿por qué trabajas aquí?

Ofelia.- Disfruto. (Liddell, 2000, p. 3)



Figura 2. Angélica Liddell, *La falsa suicida*, 2000.
www.angelicaliddell.com

Ante un atónito Horacio, Ofelia insiste en expresar su complacencia, se ríe a carcajadas, aludiendo en todo momento al cambio de paradigma que su situación supone con respecto a la de la marginada Ofelia de Shakespeare:

Ofelia.- Me gusta. Es mi oportunidad. Nunca tuve buenas frases. Me robaron el papel. Ni siquiera muero en escena.

Horacio.- ¡No me hables de Ofelia!

Ofelia.- Este es el teatro de Ofelia. Todas las palabras son de Ofelia. Todas las braguetas, todas las pajas, todo el amor. (Liddell, 2000, p. 4)

Sin embargo, Horacio no está dispuesto a consentir que Ofelia se jacte de su nuevo papel. “Por lo que veo tú le has dado una patada a la tristeza”, le espeta (Liddell, 2000, p. 8). Inundado de rencor, Horacio no oculta su deseo de someter a la díscola muchacha, pues quiere encontrar “un modo de ensombrecer su mirada” (Liddell, 2000, p. 12). “¿Cómo puedes reír tanto? ¿Cómo puedes ser tan idiota? Tu estridencia me pone enfermo. Me revuelve el estómago” (Liddell, 2000, p. 8).

Conforme evoluciona la trama, Horacio materializa este resentimiento colgando de horcas y ganchos muñecas de plástico y trapo que, en algunos momentos, llega a “torturar” y “violar”. Ofelia, entretanto, dialoga con él con los pies metidos en una pecera durante la primera mitad de la obra, para luego desnudarse hasta el final de la misma en un ademán no sólo de provocación al espectador, sino también de exhibición de la propia vulnerabilidad. La dramaturgia ha sido descrita como “inquietante” por algunos críticos (Fig. 3):

Inquietante plasticidad también la del montaje, en absoluta identidad con el texto: un expresionismo duro y cruel, muñecas ahorcadas, torturadas en un inmenso espacio escénico, sobre la chácena que parece paredón de fusilamiento. Énfasis medido en el gesto antinaturalista, énfasis en las ilustraciones musicales, desde el pasodoble hasta las voces ceremoniales y exquisitas. (Villan, 2000)

En este contexto, el voraz rencor de Horacio le lleva a buscar la manera de ajustar cuentas con Ofelia; ansía procurarle “un motivo para que rezume en su frente un profundo cansancio, el cansancio que nos produce la vida, nada más que la vida” (Liddell, 2000, p. 12). Fantasea con recuperar la iconografía decimonónica del personaje de Ofelia (tal y como fuera retratada por artistas como Julia Margaret Cameron) en los que la heroína aparece con la mirada dirigida al infinito, la cabeza girada a un lado, afligida:

Si pudiera conseguir un sobresalto en su rostro. No de asco, no de enfado, sino



Figura 3. Angélica Liddell, *La falsa suicida*, 2000. www.angelicaliddell.com

de melancolía [...] Si consiguiera que inclinara el cuello hacia un lado, así, dejando caer la cabeza como si la hubieran lastrado de incertidumbre y de tiempo. (Liddell, 2000, p. 12)

Horacio pretende resarcirse de su malestar “ofelizando” a Ofelia (es decir, a Ana), operando en ella una involución hacia el prototipo original, lo que debiera ser “la realidad oficial” del personaje shakesperiano, la muchacha cuya melancolía resulta insalvable. Con este propósito, entra a la cabina porno cargado de recortes de periódico que informan de todo tipo de sucesos catastróficos, muestra de “las injurias de este mundo”, que diría el ausente Hamlet:

Quince hombres asesinados a cuchillo. Avión siniestrado: trescientos muertos. No hay supervivientes. Catorce mil muertos a causa de las inundaciones. Sepultados en una mina. No hay supervivientes. atentado terrorista con coche bomba: trece muertos. Cadáveres irreconocibles. Hallada en avanzado estado de descomposición. Matanza en las afueras. Cuarenta niñas degolladas. No hay supervivientes. Fosa común. Todos recién nacidos. Los quemó vivos. ¿No es suficiente? (Liddell, 2000, p. 15)

Como parece no serlo, y por derrumbar por completo a la stripper, que insiste en bailar y pedirle que se masturbe, Horacio la atosiga con la idea de que en un tiempo habrá envejecido y nadie querrá mirarla. “Serás la tú la que mires y mires y remires la lisura, la pureza de las caras nuevas [...] Y nunca te volverán a dar el papel de Ofelia, virgencita suicida” (Liddell, 2000, p. 16). Al final de la escena, Ofelia rompe a llorar y “Horacio sale de la cabina conmovido, extraño, temblando” (Liddell, 2000, p. 16).

Curiosamente, el resultado de este acoso y derribo es la recapacitación de Ofelia sobre su comportamiento hacia el tullido, al que

de pronto reconoce como el hombre que le salvó de la caída. En su siguiente encuentro en el peep-show, la muchacha habla como una enamorada y admite que se siente responsable de haber frustrado la existencia del *voyeur*, por lo que le promete que trabajará para darle de comer. “Es una deuda inconsolable. Inconsolable”. [...] “No es por gratitud sino por culpa. Me siento totalmente culpable. Culpable de tu vida ortopédica” (Liddell, 2000, p. 18). Comienza en este instante una relación perversa, sustentada en los estrechos vínculos que genera la venganza, la culpa y el ansia tirana del hombre, víctima por accidente y verdugo por convicción (Fig. 4). Atribulado por el cambio de actitud de su amada, Horacio exclama que “volvería a poner los brazos” para salvarla. Sin embargo, el suyo no es un gesto de altruismo, en el fondo, está dispuesto a llevar a cabo cualquier argucia con tal de ejercer su dominio. Verla sufrir le reporta satisfacción, se adivina que en su voluntad de subyugar a la chica y colmar con ello su sadismo, es capaz de todo:



Figura 4. Angélica Liddell, *La falsa suicida*, 2000.
www.angelicaliddell.com

¿Me necesitas Ofelia? Y si te corto las piernas, yo te ayudaré a caminar. Y si te corto las manos, yo te peinaré. Y si te corto la lengua, yo hablaré por ti. Y si te arranco el corazón... Me necesitas Ofelia, me necesitas. (*Le hace el amor a la muñeca.*) (Liddell, 2000, p. 22)

Horacio ha conseguido transformar a Ofelia, igual que ella lo hizo, aunque sin intención, previamente. Ahora es, por así decirlo, la mano que la modela, su creador. Recurriendo a las palabras de Földényi en su análisis del concepto de melancolía, Horacio deviene una suerte de “creador melancólico” que por fin “ve en su totalidad al objeto de devoción que él mismo ha diseñado, convirtiéndose su mirada en algo terrorífico para el ser amado” (Földényi, 2008, p. 263). Tanto es así que, hacia el final de la obra, sólo Horacio conserva la capacidad de ver. Habiéndose quedado ciega, Ofelia pasa a depender completamente de su complacido amante (“Te lo debo todo. Eres mis ojos” [Liddell, 2000, p. 29]). Angélica Liddell, entonces, conduce la sátira al extremo. Cuando, en la conclusión de la obra, Ofelia resuelve la confusión de Horacio sobre los motivos de su defenestración, apuntando que se trató de un simple accidente y que nunca había deseado la muerte (“Me caí. Resbalé y me caí. Como Ofelia, del árbol. Pero no me llamo Ofelia”), éste se hunde en silencio. No se da por vencido, empero, en su estrategia de dominación, por lo que la obra no concluye sin que el antihéroe de un paso más allá: insertar en la musa el ánimo de la autodestrucción, tal y como se llevara a cabo con las protagonistas de otras pasiones amorosas de nuestra mitología. “Yo ya debería estar muerta” –apuntaba Ofelia en una escena previa– “Como las otras”. “A mí, ya sabes, al final me entierran” (Liddell, 2000, p. 26). Ahora Horacio la incita al suicidio, llorando:

Y ahora no te caerás, no se romperá una rama por casualidad, no te servirá el vestido de flotador hasta que de tan empapado te arrastre al fondo, por casualidad, mientras cantas. No. Ahora serás tú la que prepares el salto, la que prepares el salto, ¿verdad? (Liddell, 2000, p. 30)

La falsa suicida niega, a través de esta sucesión de escenas de resentimiento, amor y destrucción, esa distribución de los “roles melancólicos” que, siguiendo un canon cultural ya desleído, otorgaba a la mujer el rol de enamorada suicida y al hombre el de ídolo con asuntos más substanciales que atender, ya fuera en la escena política, como ocurre en *Hamlet*, o artística, como ha querido verse en el legendario episodio de Dante Gabriel Rossetti en su relación con la modelo y artista Elizabeth Siddal, la encarnación mítica de Ofelia, que posó como modelo para el conocido lienzo de John-Everett Millais (1852-1853).¹ Lo que viene a comunicarnos Liddell, tal y como ella misma ha hecho explícito en diversas entrevistas, es que si la mujer se hunde, si el desprotegido desespera, no es por su temperamento especialmente frágil, sino porque alguien le ha “jodido la vida”.

Este giro está radicalmente presente en otras obras de Liddell, por ejemplo en *Dolorosa* (1993) (Fig. 5). Desde el comienzo del drama, uno de los protagonistas, un escritor cuyo nombre en el texto dramático es “El Hombre”, se enorgullece del dominio que ejerce sobre una trabajadora del sexo. Obtiene su poder del dinero que paga a la meretriz, a la que, como muchos otros, obliga a fingir adoración. “La puta me perdona porque me ama. Tengo suficiente dinero para que se muera de amor” (Liddell, 1993, p. 8). También la prostituta reconoce su papel: “Desde que me hice puta y pagan por mirarme mientras sufro, me he convertido en la mujer más bella del mundo. No es que el dolor me embellezca. El que más paga es el que me recibe más deslumbrante” (Liddell, 1993, p. 2).

Este “escritor maldito”, grotesca figuración de tantos poetas y artistas de nuestro canon cultural, hace alarde, durante sus visitas al prostíbulo, de su condición de loco desgraciado, obsesionado con su obra y satisfecho de su ingeniosa melancolía:

¿Hay algo más divertido que un cerebro infectado? Puedo destruir a la humanidad con un solo golpe de tinta o de tecla. ¡Soy un creador! ¡Creatio ex nihilo! ¿Entendéis ahora mi vocación, cerdos? ¿Entendéis mi desgracia? El mundo se acaba pero yo no he elegido la palabra correcta. (Liddell, 1993, p. 6)

Según se observa en el transcurso de la trama, dicho personaje se forja una identidad a partir de los elementos estereotípicos del “artista lúcido”, como son: la ansiedad existencialista, la visión *hamletiana* de que el mundo y, con él, el ser humano están en proceso de putrefacción, si no corruptos ya, y también la certeza de que posee un alma sensible que se hace eco del malestar imperante:

EL HOMBRE.- (*Temblando de urgencia, arrojando su dinero hacia el aire de la puta.*) El mundo se acaba. Me hubiera gustado vivir cuando aún se podía elegir entre Dios y el Mono. El destino no me sirve. Sólo tú. El mundo se acaba. El mundo que no es otra cosa que mi cuerpo enfermo. Los holocaustos mis vómitos. Las catástrofes mis venas rotas. Me pudro como el agua estancada llena de bichos muertos. El mundo se acaba y yo deseo violarte. Penetrarte como una bestia hasta hacerlo con una pelota de sangre. Pagaré lo que me pidas.
LA PUTA.- Te quiero.



Figura 5. Angélica Liddell, *Dolorosa*, 1994.
Archivo A. Liddell.

EL HOMBRE.- Sigue. Puedo arruinarme.
LA PUTA.- Te quiero y te querré siempre. (Liddell, 1993, p. 3)

En la terrible sátira de Liddell, la impostura del “creador”, en realidad un depredador, alcanza unas dimensiones monstruosas, hasta el punto de desenmascararle, dándonos a entender que, después de todo, el artista que carece de “conciencia del otro” es un mero fraude. La consciencia del desastre carece de sentido cuando se desliga del desastre de “los demás”, del temor, como diría Lévinas, “por todo aquello que mi existir –a pesar de su inocencia intencional y consciente- puede comportar de violencia y de asesinato” (2001, p. 250). El Hombre que se retrata en *Dolorosa* encarna lo opuesto a lo revelado por Lévinas. Su “billetera” y su “hígado” ocupan el mundo entero:

LA PUTA.- (*Se tira al suelo.*) (*Llora.*) (*Sólo se escucha su llanto.*) (*Llora, llora, llora, llora.*)
EL HOMBRE.- Déjala. Que lllore. Que se muera. Deja que se muera de amor. Ella sola. Que lllore. Lloro, lloro por mi culpa. Mi epidemia se merece unas cuantas lágrimas. El mundo te lo agradecerá. El mundo que no es otra cosa que mi billetera y mi hígado. Eso es, así, muy bien. Muérete. Poco a poco. No soy egoísta. Soy un hombre. El maldito descubrimiento nos convirtió para siempre en hombres. Yo me hubiera quedado con Dios y hubiera empalado a los herejes. Idiotas. Lloro, lloro, no dejes de llorar. Ya sé que estoy loco. Me gusta estar loco. (Liddell, 1993, p. 5)

Hacia el final del drama, como ocurre en *La falsa suicida*, el hombre fantasea con la idea de ver muerta a la mujer que dice amar:

EL HOMBRE.- (*Disfraza de muerta a la puta. Le cruza las manos sobre el pecho. La cubre de flores. La pistola hace las veces de crucifijo.*) Ya estás muerta. (*Silencio.*)
Podría haber llegado a quererte pero tenía

que salvarme. Hasta hubiera sido capaz de morir por ti si no hubiera pagado tanto. (*Silencio.*) Ya estás muerta. Y el mundo otra vez en orden. Completo. Feliz. El mundo que no es otra cosa que mis sueños. (Liddell, 1993, p. 14)

Pero tal vez sea en *La casa de la fuerza*, estrenada en 2009, donde el cinismo en lo político y el maltrato en el ámbito privado o doméstico se enmarañan con mayor desafuero. Presentada como una descarnada reflexión sobre la condición de la mujer en este siglo XXI y sobre el machismo cotidiano, *La casa de la fuerza* aborda los asesinatos y violaciones de niñas y mujeres que aún hoy tienen lugar en Ciudad Juárez (México), así como el desamor de una de las protagonistas (encarnada por Angélica Liddell); historias superpuestas, al son de rancheras y música pop, dentro de un mundo “colorido por fuera y podrido por dentro”, en palabras de la autora (citada en Cortés Smith, 2011) (Fig. 6).

Un aspecto crucial a examinar en esta obra, en relación con esa demolición de los estereotipos de la sensibilidad melancólica, y el ya citado

dualismo de roles masculino-femenino, es la confluencia, una vez más, de lo personal y lo político (podría afirmarse que Liddell no cesa de llevar a escena las archiconocidas palabras de Kate Millet, “lo personal es político”). En esta ocasión, Liddell presenta, precisamente, las contradicciones de tal dualidad a través de intensos monólogos en los que contraponen el dolor causado por el desastre político, por la corrupción, como se mencionaba al inicio de este artículo, con el dolor de la humillación en una relación personal. Una de las claves reside sin duda en la “vergüenza” que la protagonista siente en el proceso de desamor, cuando “lo personal” ocupa toda su atención en detrimento de su concienciación “política”. En un vídeo proyectado en el fondo del escenario, se informa al espectador de horribles sucesos acaecidos en el panorama internacional durante esos días y la actitud de la mujer humillada (“porque el amor es recibir hostias”) y abandonada por su pareja:

CAOS EN GAZA

130 niños heridos
Y a mí me daba igual. (Liddell, 2011a, p. 56)



Figura 6. Angélica Liddell, *La casa de la fuerza*, 2011. Archivo A. Liddell.

[...]

680 Palestinos muertos

3000 Heridos.

Y a mí ya me daba igual. Todo me daba igual.

(Liddell, 2011a, p. 59)

Más adelante, Liddell nos hace partícipes del discurso del hombre, su rol en esa relación que ha terminado por minar la psique de la protagonista y que recuerda a una multitud de mitos asociados al mal de amores:

Yo soy la especie luminosa.

Porque por mi culpa sufren las mujeres.

O se internan en los manicomios.

O comen puñados de arsénico.

O llaman a su psiquiatra por las noches.

Y además me siento jodidamente orgulloso de ello. (Liddell, 2011a, p. 81)

El amante alardea de su sensibilidad, su humanitarismo, su dedicación exclusiva a lo político entretanto desprecia a la mujer:

Porque lo importante es la humanidad.

Amar a la humanidad.

A mí sólo me importan los grandes acontecimientos.

La caída del Muro, la guerra de Iraq, las grandes luchas, las Cruzadas,

las elecciones europeas,

los campos de exterminio en general,

los conflictos armados en general,

los hospitales en general,

los zoológicos en general,

la democracia en general.

Y por eso defendiendo a la humanidad.

Pero a ti, que tienes un nombre

Y no tienes unas buenas tetas ni un culo bonito,

Por qué tengo que defenderte a ti.

Eres una más.

Y puedo joderte viva como a una más.

(Liddell, 2011a, p. 83)

Termina, como se ha señalado con respecto a otras obras de la dramaturga, reclamando

el cadáver de la amante como prueba de honestidad. “Cuantos más muertos veo, más amo a la humanidad. / Pero a ti, que estás viva, / que me das el coñazo con ese asunto del amor, [...] A ti no te creo si no te matas” (Liddell, 2011a, p.85).

Paradójicamente, esta suerte de exigencia de visibilización del cadáver femenino, o al menos de su puesta en escena, desarrolla en la obra de Liddell dos tareas contrapuestas. Por un lado, evidencia la brutalidad con la que la cultura machista ha masacrado la identidad de la mujer, ocultando su violencia tras gruesas capas de cinismo que obvian la equidad en las relaciones personales como parte de la justicia política. Por otro, a través de dicha visibilización de la violencia, a través de la palabra, el gesto e incluso de acciones contra el propio cuerpo en algunas de sus propuestas teatrales (causó gran polémica su autolesión real en *Yo no soy bonita*, 2011



Figura 7. Angélica Liddell, *Yo no soy bonita*, 2011. Culturamas.

[Fig. 7]), Liddell consigue llamar la atención sobre el lugar del otro, confiéndole ese aura de mártir sólo atribuible a los verdaderos malditos, aquellos que padecen la melancolía del mundo en la propia carne.

Dicha concepción del sufriente es manifiesta en algunas de las fotografías que Angélica Liddell ha publicado en su blog (<http://solamentefotoss.blogspot.com>), un diario conformado por autorretratos de Liddell en los hoteles en los que pernocta durante las giras.

Resulta llamativo que al menos cuatro de esos autorretratos citen directamente al personaje de Ofelia. Previo a ellos es un post titulado *La Adversidad*, en el que Liddell se refiere a su iconografía, publicado el 30 de Noviembre de 2011:

La adversidad me eleva, me eleva, me hace flotar, me sube al cielo, me caen flores en la cara, me caen millones de flores en la cara, me caen flores y flores en la cara,

flores, flores, floto, siento una especie éxtasis. Cuando flotas solo puedes tener en frente todo el cielo sobre la tierra. Dios!!! Me caen flores en la cara. Tengo los brazos en cruz. Me caen millones de flores en la cara. soy capaz de cualquier cosa, nada me asusta, soy capaz de encontrarte!!!!!! Más, más, más adversidad!!!!!! Jajajajaja. NO QUEDAN NI LAS CENIZAS. JAJAJAJAJA. RENACIMIENTO!!!!!! (Liddell, 2011b)

Al día siguiente, Liddell escribe en mayúsculas, en su blog: AHOGADOS SOMOS INVENCIBLES, lema que acompaña con dos autorretratos que evocan el lienzo de John Everett Millais (*Ophelia*, 1852) (Figs. 8 y 9).

Algo parecido a Liddell – que disponer de tu propia vida (aunque sea de manera ficticia) nos hace invencibles – debió pensar Hippolyte Bayard al autorretratarse como ahogado en 1940 (*Le Noyé*) a fin de reivindicar su papel como antecesor de Daguerre y Talbot en la invención de la fotografía. En el reverso de uno de sus autorretratos, que reprodujo



Figura 8 y 9. Angélica Liddell, *Autorretratos*, 2011. <http://solamentefotoss.blogspot.com>

y distribuyó tanto como pudo, escribió los motivos de su suicidio: “El cadáver que ven ustedes es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban de presenciar [...] El gobierno, que dio demasiado a Daguerre, declaró que nada podía hacer por el señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse.” Así Bayard utilizó la fotografía como protesta, la autodestrucción como autofirmación. Como apunta Lorena Amorós, “*Le Noyé* nos habla de una muerte escénica, a través de la cual Bayard critica el ámbito social y artístico de la época” y se convierte en un sujeto digno de atención y reconocimiento. Además, “la muerte en vida que le permite el medio fotográfico se presenta como una forma de autoafirmación del individuo y también como una conjuración de cierta muerte social” (Amorós, 2005, pp. 33-34).

El “suicidio metafórico” de Liddell cumple un cometido similar. Preconcebe su muerte y nos muestra su hipotética agonía mediante una foto en la que se nos aparece como sujeto y objeto, ser moribundo y revivido, como yo (alguien que nos habla en primera persona) y como *otra* (*ella*, la que muere), estrechando los lazos existentes entre su voluntad autodestructiva y su voluntad creadora, igual que han dispuesto con anterioridad artistas como Hippolyte Bayard, Duane Michaels (*Selfportrait as if I were dead*, 1968) o Cindy Sherman (Untitled #153, 1985) (Amorós, 2005, p. 386).

Los autorretratos de Liddell suponen una evolución de la figura de la “falsa suicida”, presente en su dramaturgia, pues sugieren la superación de lo adverso al experimentar una catarsis por mediación de la muerte ficticia, aprovechando las herramientas que brinda el arte: las del teatro, en *La falsa suicida*; las de la fotografía, en su blog, aboliendo, en ambos casos aunque de distinta forma, las barreras entre lo público y lo privado (el tema del maltrato “privado” deviene “público” en su teatro y, en su blog personal la propia Liddell se hace “pública” a través de fotografías como las mencionadas). Por último, verse y dejarse ver en la piel de un personaje agónico, como es Ofelia, constituye en estos ejemplos un modo de sublimar el dolor, “el dolor como vía de salvación”, “convertirse voluntariamente en espectáculo en plaza pública, como los mártires de la Antigüedad o los mártires modernos de las revoluciones, de las revoluciones políticas o artísticas” (Cornago, 2011, p. 134). Así esta “falsa muerte” en la medida que permite tocar fondo sin ahogarse del todo, experimentar el dolor del mártir, abre la posibilidad de un “renacimiento”, un nuevo devenir. Un final feliz para el mito de Ofelia y para todos aquellos que, de algún modo, han ocupado, como ella, el lugar del otro.

Bibliografía

Amorós, L. (2005). *Abismos de la mirada: La experiencia límite en el autorretrato última*. Murcia: Cendeac.

Bolaños, M. (2010). *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Gijón: Ediciones Trea.

Brofen, E. (2006). *Over Her Dead Body*. Manchester: Manchester University Press.

Burton, R. (2006 [1621]). *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial.

Cornago, O. (2011). Epílogo. En A. Liddell, *La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*. Segovia: La uña rota.

Cortés Smith, C. (2011, 20 de octubre). Angélica Liddell en libro. *El País*. Recuperado de <http://lacomunidad.elpais.com/libros-azules/2011/10/20/angel-ca-liddell-libro>

Comay, R. (2005). The Sickness of Tradition: Between Melancholia and Fetichism. In A. Benjamin, (Ed.), *Benjamin and History* (pp. 88-101). London: Continuum.

Fernández, J. R. (2000). La falsa suicida, de Angélica Liddell, en Cuarta Pared. *Primer Acto* 282, 24-25.

Földényi, L. F. (2008). *Melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Freud, S. (2010 [1929]). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.

Lévinas, E. (2001). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia: Pre-Textos.

Liddell, A. (1993). *Dolorosa*. Universidad de Castilla La Mancha: ARTEA. Recuperado de <http://artesescenicassuclm.es/index.php?sec=texto&id=174>

----- (2000). *La falsa suicida*. Universidad de Castilla La Mancha: ARTEA. Recuperado de <http://artesescenicassuclm.es/index.php?sec=texto&id=175>

----- (2011a). *La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*. Segovia: La uña rota.

----- (2011b, 30 de noviembre). Adversidad. *Autorretratos*. Angélica Liddell. Recuperado de <http://solamentefotoss.blogspot.com.es/>

----- (2007). *Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como no se pudo Blanca nieves...*, *El año de Ricardo*. Bilbao: Artezblai.

Schiesari, J. (1992). *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell University Press.

Valéry, P. (1919). *Crisis of the Mind*. London: *The Athenaeum*. Recuperado de <http://www.historyguide.org/europe/valery.html>

Villan, J. (2000, 23 de enero). Crueldad y limpieza. *El Mundo*.

Young, A. (1984). *Hamlet and the Visual Arts 1709-1900*, London: Associated University Presses.

NOTAS

1. De acuerdo con autoras como Elizabeth Bronfen o Griselda Pollock, Elizabeth Siddal, artista del Círculo Prerrafaelita que no ha obtenido reconocimiento por su trabajo hasta décadas recientes (la primera exposición de sus pinturas fue la organizada por Jan Marsh en 1991), habría sufrido una “transformación” de “personaje histórico” a “constructo de la literatura Prerrafaelita”, que la habría hecho vivir –y ser recordada como- una ficción; en concreto, el de la musa cuyo fin fundamental es proveer al artista de temas que colmen su potencial creativo. (Bronfen, 2006, pp. 173-175).