

Lo sagrado en Angélica Liddell: un diálogo con María Zambrano

ALBERTO ALBERT ALONSO
Universitat de Barcelona

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar el pensamiento de lo sagrado que se despliega en el teatro de Angélica Liddell (1966-). El pensamiento de María Zambrano (1905-1991) en torno a la sacralidad, la divinidad y el sacrificio constituirá el marco teórico para examinar el pensamiento de lo sagrado que Angélica Liddell hace circular en sus textos teatrales. El pensamiento metafísico y ontológico de Zambrano conduce, en nuestra lectura de lo sagrado, a pensar el efecto catártico y (re)naciente que produce, como una epifanía, el teatro de Liddell.

Palabras clave: Angélica Liddell, María Zambrano, sacrificio poético, sacralidad

The sacredness in Angélica Liddell: a dialogue with María Zambrano

Abstract: The aim of this article is to analyze the sacred thinking that is spread out at the plays of Angélica Liddell (1966-). The thinking of María Zambrano (1905-1991) about the sacredness, the divinity and the sacrifice will compose the theoretic frame to examine the sacred thinking that Angélica Liddell moves around in her plays. The metaphysic and ontological thinking of Zambrano leads us, in our reading of the sacredness, to think the cathartic and (re)nascent effect, like an epiphany, in the plays of Liddell.

Keywords: Angélica Liddell, María Zambrano, poetic sacrifice, sacredness

INTRODUCCIÓN



Angélica Liddell se nutre de toda la renovación que produjeron las vanguardias teatrales occidentales para participar de las nuevas formas de un teatro ritual. No obstante, ella tiene bien claro desde el principio que su teatro no es vanguardista, sino «viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre» (*apud.* Cornago Bernal, 2005: 320). Una de las respuestas al desastre del inicio del siglo xx fue la del regreso dionisiaco. Dioniso regresará, pero también haciendo él un camino de vuelta, consciente de los cambios habidos en el viaje de retorno: Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Samuel Beckett, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Richard Schechner, el Living Theater, Fernando Arrabal, el regreso del teatro clásico japonés Nô y Kabuki y las *performance* de Maria Abramovic y Gina Pane, etc. habrán redefinido el teatro desde la ritualidad y la corporalidad del actor.

Óscar Cornago Bernal (2000: 25) en *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, afirma: «El ritual constituyó uno de los modelos más eficaces para la renovación de los lenguajes teatrales en la vanguardia internacional». El arte en España se sumará a la vanguardia europea. De una manera lejana a la «mímesis ilusionista» y cercana a la «austeridad formal» (Cornago Bernal, 2000: 26), se proponía un teatro ritual que explotase las potencias del cuerpo, para lo cual «recurría a lenguajes de inspiración primitivista como defensa última de la subjetividad frente al avasallante mundo exterior» (Cornago Bernal, 2000: 26). Estos lenguajes primitivistas se localizaban en los ritos religiosos, en el canto, en el baile, en toda práctica unitiva de ceremonia y celebración que se remonta a los orígenes del teatro. Se imponía «un ideal de hombre primitivo, cuya relación natural con un mundo místico e intemporal era afirmada [...] como alternativa viable a la civilización contemporánea» (Innes, 1995: 9).

Con la publicación de su última trilogía, la *Trilogía del infinito* (2016), Angélica Liddell ha asentado la crítica de su teatro en el terreno de lo sagrado, un concepto con el que ya había tratado en *Ciclo de las resurrecciones* (2015). En este artículo se abordará el análisis de este concepto a partir de un diálogo entre el pensamiento y los textos de la propia Liddell y de la pensadora española María Zambrano. Conviene subrayar que Zambrano y Liddell se

sitúan en dos órbitas de pensamiento y de creación que son, aparentemente, diferentes. Esta apariencia que las distancia tiene que ver, primero, con el contexto histórico en el que ambas se sitúan y también con las lecturas que ambas hacen. En segundo lugar, tiene que ver con el lenguaje que utilizan. La recurrencia al lenguaje escatológico no la encontraríamos en los textos de María Zambrano, mientras que en Angélica Liddell su presencia es constante. Sin embargo, en este diálogo surge una tesis de pensamiento común entre ambas mujeres, aunque esté expresada de modos distintos: la necesidad de que el ser humano vaya naciendo constantemente no para volver a nacer, sino para nacer del todo¹.

Pensar en profundidad a Angélica Liddell desde los presupuestos filosóficos de María Zambrano es algo que no se ha hecho todavía. Al mismo tiempo, nos parece oportuno señalar desde el principio que no hemos encontrado ninguna referencia explícita a Zambrano en los textos teatrales, diarios, artículos, conferencias y entrevistas de Liddell. Por lo tanto, el diálogo que aquí establecemos entre ambas mujeres es fruto de nuestra actitud de lectura.

HACIA LO SAGRADO

Antes de adentrarnos en el análisis del concepto de lo sagrado conviene presentar las definiciones que de él nos dan María Zambrano y Angélica Liddell. Para Zambrano, lo sagrado es «lo oculto y misterioso, lo no revelado, ambiguo y ambivalente: de lo que no se puede dar razón, ni por tanto al hombre se le puede ocurrir pedirla» (2014b: 454). Liddell coincide con esta irracionalidad de lo sagrado:

¹ Para Zambrano, el ser humano es una criatura perdida en el cosmos, que está destinada a nacer y a reencontrarse con su ser. Para la pensadora española, hasta la contextualidad en la que ella se sitúa, es decir, hasta su momento de enunciación *hic et hunc*, lo estrictamente humano se presenta como insuficiente y decepcionante, por lo cual es necesario regresar a los orígenes del mundo. Los problemas de *La agonía de Europa*, por decir una de sus obras, son los problemas que aparecen, a modo de sinécdoque, en toda su escritura: el problema básico del individuo endiosado, engullido por la razón, que adolece de confesión para nacer del todo como ser viviente. Este ir naciendo entra en conflicto con la idea de un universo total, completo y hermético, de manera que Zambrano ahonda en lo fragmentario y en lo diverso para llegar al ser. La divinidad es el medio para conseguirlo. Este surge, no obstante, después de haberse quebrado lo sagrado, que es *lo lleno*, mediante lo profano. De esta manera se explica la relación entre la necesidad de ir naciendo del todo (porque no se ha nacido todavía) en reunión con la sacralidad.

Hay una necesidad de lo sagrado. Siempre he deseado o necesitado creer en Dios aún a sabiendas de que Dios no existe. Lo sagrado es lo que nos pone en contacto con los movimientos fundamentales del hombre, el nacimiento, la reproducción y la muerte, lo sagrado tiene que ver con la tragedia griega y la transgresión que conduce de manera irreversible a la muerte. Lo sagrado es lo verdaderamente transgresor pues va contra todo orden social y ley, contra el cálculo de la razón, y por eso nos pone en contacto con nuestro verdadero ser, con nuestro camino al borde [de] la cornisa de la desaparición (*apud.* Alvarado, 2015).

Angélica Liddell defiende lo sagrado como una vía que paraliza la extenuación del mundo: «la pérdida de lo sagrado trivializa el mundo hasta extenuarlo» (2015a: 118). Si reclama lo sagrado, es porque quiere evitar el acabamiento del mundo. Es el regreso al principio de los tiempos que también persigue el pensamiento de María Zambrano. Para ambas mujeres se accede a lo sagrado una vez que lo estrictamente humano se presenta como insuficiente y decepcionante, por lo cual es necesario regresar a los orígenes del mundo. Sin embargo, también habría que señalar que para Liddell la necesidad de lo sagrado se manifiesta en el dolor de la queja constante, porque se está esperando algo en lo que en realidad no se cree, pero en lo que se no puede dejar de creer: la divinidad. Esta queja del dolor de verse obligada a la sacralidad es lo que diferencia a ambas mujeres en sus pensamientos sobre lo sagrado, pues para Zambrano el dolor necesario no pasa por una queja, sino por la ascensión.

EL SACRIFICIO POÉTICO

En la definición de lo sagrado que nos da Angélica Liddell este concepto atenta contra la razón. Pero no lo hace solamente contra la razón, sino también contra un Estado absolutista, que es el escenario donde se denuncia el dogma de la razón en textos teatrales como *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008) y *Ping Pang Qiu* (2014), y en el artículo «Cuando los bosques caminen hasta Minsk» (2007). El primero analiza el conflicto bélico de la ex-Yugoslavia y el segundo se centra en la Revolución Cultural China. El artículo mencionado describe la esperanza de que la naturaleza avasalle al dictador bielorruso.



Para Angélica Liddell, toda ideología nace del absolutismo de la razón. Frente a ella debe situarse, en lucha, el pensamiento propio. Este pensamiento propio, para Zambrano y para Liddell, se trata de una experiencia íntima no susceptible de sistematizarse ni de institucionalizarse. Sin embargo, no podemos obviar que Zambrano se inscribe, aunque con sopesadas críticas, en la institucionalización de lo sagrado mediante su acercamiento a la religión católica, un terreno del que Liddell se quiere desvincular absolutamente mediante críticas ininterrumpidas.

Como resultado de ese *sueño* de la razón², según María Zambrano, la historia ha pasado a ser un lugar indiferente donde cualquier acontecimiento puede suceder con la misma vigencia y los mismos derechos que un Dios absoluto que no permite discusión alguna (Zambrano, 2014b: 379). Este es el problema con el que se encuentra el ser humano contemporáneo: su endiosamiento. Liddell tiene una sensación similar en su diario *La novia del sepulturero* (2015): «Lo importante no es lo que Dios creó, sino lo que creó el hombre sin que Dios lo impidiera, porque esa es la venganza de Dios» (2015: 193)³. Para acabar con esta agonía, el ser humano tendría que pasar a ser «persona humana», tendría que aprender que «convivir quiere decir sentir y saber que nuestra vida, aun en su trayectoria personal, está abierta a la de los demás, no importa que sean nuestros próximos o no; [...] [porque] formamos parte de un sistema llamado género humano» (Zambrano, 2014b: 385). Para ello, hay que guardar la esperanza de redención y de salvación que no puede estar en lo expresamente racional, sino en lo racional poético de lo que nos habla Zambrano al vincular filosofía y poesía o, en todo caso, en lo visceral del cuerpo que Liddell ejerce en su teatro.

² Podríamos relacionar la perspectiva de María Zambrano en torno a la razón con una lectura opuesta a la que se ha hecho comúnmente del famoso grabado de Francisco de Goya «el sueño de la razón produce monstruos»: Zambrano leería aquí «sueño» como *obsesión* más que como *dormición*. Para la pensadora española, obsesionarse con la razón, venerarla y endiosarla es lo que produce la ceguera y los monstruos, que son, realmente, los propios individuos. La monstruosidad del monstruo no es sino la humanidad del humano, algo que tiene muy claro Angélica Liddell. La fe ciega en la razón equivale, para Zambrano, a la forma de gobierno que impone el absolutismo, porque el ser humano se ha alejado de los dioses para endiosarse a sí mismo, y todo dios exige un sacrificio. El racionalismo quiere debilitar la espiritualidad, la divinidad, pero la propia razón se erige en el nuevo dios que anda en busca de nuevas víctimas.

³ En torno a esta idea, Liddell ha creado un texto teatral que es la tercera parte de su *Trilogía del infinito* (2016): *Génesis VI, 6-7*. Más adelante, me ocuparé de esta última trilogía.

El sacrificio poético de Angélica Liddell no se realiza desde su propio endiosamiento, sino desde la piedad. El ser humano, para nacer del todo, debe ir reapareciendo «en modo dramático, es decir, en lucha» (Zambrano, 2014b: 459). El teatro de Liddell se genera con la tensión de la lucha y de la herida. El sacrificio no debe ser una impostura de la máscara y del individuo porque, para Zambrano, solo la persona es capaz de sacrificio. Por eso, el sacrificio no debe ser el de un personaje, sino el de una persona humana viviente. Este no es el sacrificio poético de Liddell, debido al tono confesional y autobiográfico de sus textos, que permite entender que los personajes son sus personas, además de que su propósito es transformar a los individuos del público en personas humanas.

Tampoco hay que perder de vista que Angélica Liddell, además de ser dramaturga, es actriz y directora de escena. Por lo tanto, el sacrificio que ella lleva a cabo es doble: se posiciona como víctima en el escenario sin querer dejar de ser persona, aunque sea actriz y esté instaurada en un plano pragmático que la hace ser vista como actriz más que como individuo. Sin embargo, como se insistirá más adelante, ella rechaza la ficcionalidad y reclama la realidad. Quiere ser persona aun sabiendo que al subirse al escenario será vista como una actriz que interpreta a un personaje.

EL ANARQUISMO PARADÓJICO

La piedad es una de las principales categorías de pensamiento para María Zambrano. La pensadora encontró en Antígona la figura predilecta para materializar la piedad. Zambrano escribe lo siguiente en su «Delirio de Antígona» (1948): «Nacida para el Amor me ha devorado la Piedad» (2012a: 247). Este es el delirio principal del pensamiento teatral de Angélica Liddell, muy ligado al texto teatral de Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967). En el texto teatral de Liddell *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* (2014), nosotros observamos esta misma idea, cuando el fantasma de Utoya⁴ habla a Wendy: «Permíteme sentir piedad por tu desdicha. Somos los muertos los que debemos sentir piedad por los vivos» (2014a: 113). Y los muertos, si se-

4 Angélica Liddell construye este texto teatral sobre la matanza de jóvenes en la isla de Utoya (Noruega) en julio de 2011. Abordará los problemas del fundamentalismo religioso y de la inocencia perdida tras el paso de la juventud y la llegada de la vida adulta.



guimos las palabras de Zambrano, son aquellos en quienes se manifiesta la muerte como «la génesis al revés», como el recorrido de vuelta del «misterioso camino que hizo al nacer» (2007: 21).

Angélica Liddell se considera, en esta sociedad, una «anarquista paradójica», como –asegura– deberíamos serlo todos. «Anarquismo paradójico» es el innato conocimiento y la innata realización del bien sin necesidad de convencionalizarlo. Es la actuación individual, única y sola. Lo dice en una conferencia celebrada en el Festival d'Avignon el 7 de julio de 2011:

Me declaro anarquista paradójica en el sentido de defensa del individuo por encima de la comunidad, en el sentido de que cada uno de nosotros debería saber lo que es el bien. Si todos supiéramos lo que es el bien, no seríamos capaces de hacer lo contrario. Este es el sentido del anarquismo del que yo hablo, del paseante solitario que tiene la suficiente capacidad de piedad y de compasión como para poder ser responsable por sí mismo del bien de los otros, sin necesidad de un grupo, de afiliación, de militancia... (Liddell, 2011b).

También podemos leer la definición en uno de los parlamentos de su texto teatral *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*:

Así que de los campeones de la civilización desconfío. Más bien confío en la protesta individual, en la desesperación individual. [...] Ninguna palabra impuesta desde la ideología vale tanto como el corazón indomable, dividido y condenado de un individuo. Me declaro disidente. Me declaro disidente de la participación, me declaro disidente de la pertenencia, me declaro disidente de la asamblea, me declaro disidente del bien común. Si todos conociésemos lo que es el bien, tocaríamos el piano igual que se respira (2014a: 27).

En este texto se puede leer la idea que apuntábamos más arriba acerca de la lucha entre el pensamiento y la ideología. Si la ideología se impone al pensamiento individual se produce, para Liddell, la barbarie absolutista. En *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008), el personaje de Baltasar materializa con su parlamento el pensamiento de Angélica Liddell sobre su anarquismo paradójico: «No puedo ser humanidad y hombre al mismo tiempo» (2008: 125). La desconfianza en la humanidad viene del fracaso del humanismo, tal como la propia dramaturga ha denunciado en muchas oca-

siones. En *El sacrificio como acto poético* concluye que «el humanismo consiste por tanto en rebelarse contra todo aquello que va en contra del hombre» (Liddell, 2014b: 71). Liddell piensa en los términos de Miguel de Unamuno, quien ya contraponía la humanidad al «hombre de carne y hueso» (1997: 47). En este sentido, deberíamos volver al sacrificio poético que Liddell realiza, ya que el sacrificio de la persona humana es llevado a la *poiesis*, a la creación teatral:

El sacrificio poético no solo nos extrae de la masacre también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión, la cobardía y el adocenamiento de nuestras sociedades ordenadas (Liddell, 2014b: 101).

De esta manera, siguiendo lo que de transgresor tiene lo sagrado, el sacrificio poético es «bello exceso», «exceso liberador» (Liddell, 2014b: 103).

La profesora Virginia Trueba Mira nos recuerda la importancia de la misericordia en el pensamiento de María Zambrano, un concepto muy próximo a la piedad:

La misericordia es para Zambrano el *sentimiento* primario e inmediato ante el otro, que esta desvalido y que es siempre alguien concreto, que no puede equipararse a nadie, asimilarse a nadie, frente a la justicia política, que es un *pensamiento* nacido del pacto y el consenso, ocupada como está en el bien común, basada en un concepto inapelable de «equidad» (2013: 70).

Lo dice Angélica Liddell en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* (2014): «Hay un desacuerdo entre el derecho y el alma» (2014a: 25). Conviene insistir en que aunque ella reitera que no hace denuncia ni crítica social, entendemos que no quiere asociarse a ninguna estructura ideológica porque para ella la ideología condena el pensamiento. Se vuelca en la realidad, en los problemas de lo cotidiano, que son los problemas atávicos que tiene un determinado individuo sobreviviente en un Estado en el que, como ya advertía Zambrano, se da «la necesidad de que exista siempre un condenado» (2014b: 407).

El pensamiento teatral de Angélica Liddell dialoga con la piedad zambrana desarrollada en su artículo «Para una historia de la piedad» (1949).

Por un lado, es importante entender que tanto para Zambrano como para Liddell, «el sentir [...] nos constituye más que ninguna otra de las funciones psíquicas, diríase que las demás las tenemos, mientras que el sentir lo somos» (Zambrano, 2007: 109-110). Ahora bien:

La piedad no es la filantropía, ni la compasión por los animales y las plantas. Es algo más: es lo que permite que nos comuniquemos con ellos, en suma, el sentimiento difuso, gigantesco que nos sitúa entre todos los planos del ser, entre los diferentes seres de un modo adecuado. Piedad es saber tratar con lo diferente, con lo que es radicalmente otro que nosotros (Zambrano, 2007: 113).

En *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, el personaje de Baltasar considera que «la consecuencia de la impotencia no puede ser la falta de piedad» (2008a: 23). La falta de piedad es lo que debe llevarnos a recuperarla. La impotencia debe ser la de no poder consentir la ausencia de piedad.

Una diferencia entre la piedad zambraniana y el anarquismo paradójico de Liddell está en que la dramaturga sustrae la necesidad de piedad desde el odio ajeno, mientras que para Zambrano el odio está muy lejos de ser una forma de conseguir la piedad. ¿Cómo puede haber piedad desde el odio? El odio, no lo olvidemos, es una forma de amor. Jesucristo ya anuncia en el Nuevo Testamento la recompensa de amar desde el odio: «Vosotros habéis oído que se dijo: “Ama a tu prójimo y odia a tu enemigo”. Pero yo os digo: Amad a vuestros enemigos y orad por quienes os persiguen» (Mt. 5: 43-48). El odio es una falta de amor susceptible de convertirse en amor. Es solamente el reverso de un mismo sentimiento que, al fin y al cabo, no quiere ignorar al otro.

La segunda diferencia, consecuencia de la primera, está en la forma de expresión de esta necesidad de piedad porque las palabras que dirige Liddell a sus lectores y a sus espectadores se acercan a la agresión verbal. El bello exceso redentor de Liddell no está solamente en las imágenes y en las acciones de su teatro, sino también en la palabra teatral: necesita excederse en la palabra con el insulto y la blasfemia. La tercera diferencia radica en la distinción conceptual entre «individuo» y «persona», un matiz que no aparece en el pensamiento de Liddell⁵.

5 Para Zambrano, el ser humano necesita al otro para apiadarse mutuamente. El individuo tendría que pasar a ser «persona humana», tendría que aprender que «convivir quiere decir sentir y saber que



LA ESCRITURA COMO CILICIO

Angélica Liddell iguala su sacrificio poético al sacrificio de Abraham: «El sacrificio poético, como el de Abraham, no tiene un fin, es una prueba terrible, absurda, que no tiene valor más allá de lo INCOMPRESIBLE» (Liddell, 2014b: 108). Toda prueba es absurda en tanto que se realiza sabiendo lo inseguro, lo improbable y, por ello, lo incomprensible. Su sacrificio poético es absurdo en tanto que consciente de ser una prueba sobre la fe de una creencia individual, que en realidad nunca se confirma. Esta idea aparece materializada en su texto teatral *Anfaegstelse*:

«Heme aquí». Respondería si alguien me llamara.
Partí la leña, até a quien yo más amaba, encendí la hoguera y tomé el cuchillo...
Caminé durante tres días hacia el lugar designado.
Anfaegstelse.
Anfaegstelse es la palabra danesa que significa angustia.
[...]
Y yo pensé que era el hijo de la promesa, como Isaac.
Y levanté el cuchillo pensando que era el hijo de la promesa.
Y levanté el cuchillo para que el hijo de la promesa me fuera devuelto.
Invertí todas mis fuerzas en mi debilidad.
Pero no era el hijo de la promesa.
No.
No apareció el ángel.
Anfaegstelse.
No apareció el ángel.
Anfaegstelse (2011a: 26-27).

El sacrificio no es el del ser amado, sino el del ser amante. El ángel no aparece y, por lo tanto, no impide el sacrificio. La imagen del ángel es también muy importante para María Zambrano⁶. En uno de sus manuscritos leemos

nuestra vida, aun en su trayectoria personal, está abierta a la de los demás, no importa que sean nuestros próximos o no; [...] que formamos parte de un sistema llamado género humano» (Zambrano, 2014b: 385). Sin embargo, Liddell habla de persona y de individuo indistintamente. Aunque no diferencia ambos conceptos, podemos considerar que tanto el individuo (para Zambrano) como el individuo y la persona (para Liddell) son seres incompletos a tiempo para nacer del todo.

⁶ Para un análisis de la imagen del ángel, especialmente del poema «A mi Ángel», léase la presentación de Goretti Ramírez al volumen VI de las *Obras Completas* de María Zambrano (2016: 180-183). La referencia completa aparece al final de este artículo.

lo siguiente: «el Lugar es aquél donde el Ángel nos deja» (2014a: 474). Donde nos deja para encontrarnos: «El lugar es aquél donde se verifica el encuentro con el Ángel» (2014a: 472) porque, según Zambrano, el ángel habita en el ser y es en la interioridad donde debe situarse el nacimiento. El ángel es el ensimismamiento del yo. Para Zambrano, como lo será también para Liddell, el mundo es un obstáculo que hace perder nuestra interioridad desde la cual debe iniciarse el nacer del todo. Por este motivo, el ángel debe luchar contra los obstáculos que el propio ser humano se pone delante; el ángel debe luchar contra el hombre. Y esta idea remite a la lucha bíblica de Jacob con el Ángel (Gén. 32: 23-30) en la que el propio ángel no se deja ver hasta la madrugada, imagen a la que se refiere Zambrano en la «Advertencia» a *La agonía de Europa* (2016: 331).

El ángel de Jacob, según podríamos entender del pasaje bíblico, remite al propio Dios. Esta lucha con una entidad invisible remite a la lucha que uno lleva consigo mismo por no ser capaz de lograr del todo el ensimismamiento necesario para acceder a Dios. Liddell se siente como Jacob preparándose para el encuentro con el ángel; en *Via Lucis* le pregunta: «¿por dónde vendrás?, ¿estarás frente a mí, o estarás a mis espaldas?» (2015b: 48). Quiere saber por dónde vendrá Dios, aunque, en el fondo, se entrega a no poder saberlo. Pero luchando con el ángel, con Dios, el ángel ya está logrando la victoria con la eliminación de los obstáculos en el hombre porque focaliza sus esfuerzos en la lucha divina. Es la huida del mundanal ruido.

El sacrificio poético de Angélica Liddell se trata de un sacrificio en el que ella pierde al ser humano cada vez que lo mira, como dice en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*: «Te separas por fuerza de la idea de humanidad, te decepciona por fuerza la idea de humanidad» (2014a: 16). Sin embargo, ella sigue creando. La idea de seguir creando a pesar de la decepción y de la derrota, tiene que ver con otro sacrificio poético o, más bien, metapoético, ya que se trata del sacrificio de la propia creación.

La complacencia en la autocrítica y en la autolesión y el vituperio de la actriz hacia sí misma se deben a su voluntad de trabajar artísticamente en el dolor porque lo cree el único elemento que posee la verdad y que capacita para la necesitada redención. A pesar de la autocrítica que Angélica Liddell se lanza sobre sí misma en la necesidad de seguir escribiendo, ella sigue creando, con lo que asume el dolor de la escritura y escribe sobre el dolor.

Al mismo tiempo, el interés de Liddell por la guerra se explica por su pre-tensión estética de conseguir la extinción del sufrimiento con el sufrimiento. Es su bello exceso, su exceso liberador. El material que la inspira es la propia realidad, de cuya violencia parte para transformarla en violencia poética. Con ello, quiere afrontar los peligros de la paz sobre los que escribía Zambrano: «Los peligros de la paz no son sino los peligros de una pulsión de guerra» (Albert Alonso, 2016b: 169). La paz es «un estado de no guerra simplemente» (Zambrano, 1995: 45-46). Liddell quiere absorber las energías de las guerras para encauzarlas en una paz civil que ella nunca confiesa desear, pero que no deja de pedir saliendo a escena a denunciar la ausencia de paz verdadera.

Pero en ¿Qué haré yo con esta espada? llegó a preguntarse –en conversación con lo sagrado– si acaso ella no había provocado la masacre del 13 de noviembre de 2015 en París con su búsqueda de la violencia poética. La noche de los atentados en París ella estaba representando *Primera carta de san Pablo a los corintios* en el Théâtre de l'Odéon de París. En este texto hay, escénicamente, una transfusión de sangre real. Leemos en ¿Qué haré yo con esta espada?: «Sangrando he convocado la sangre» (Liddell, 2016: 75). Las palabras de Liddell que justifican esta postura pueden escucharse en la entrevista que le hicieron en el 70º Festival de Avignon sobre cómo vivió los atentados de París:

Pues lo viví como un auténtico trauma, como un *shock*. Yo en ese momento tenía también una sensación de maldición encima de mi cabeza. [...] Y, además, hasta tuve la sensación de que con esta fascinación mía por el mal lo había acabado provocando yo, ¿no? De repente, toda esa sangre que para mí en la poesía es fundamental, de repente, se había convertido en sangre real (Liddell, 10-07-2016).

Luego, como es habitual en su proceso creador, convirtió este sentimiento en materia estética para la construcción del texto teatral. Liddell le da la vuelta al sacrificio primero de querer convertir la violencia real en violencia poética. El pensamiento creador de Liddell ha cambiado; se ha alejado de la idea de que «la costumbre [de la violencia real, televisiva] nos ha llagado las palabras y nos ha ficcionalizado la realidad» (Albert Alonso, 2016a: 6).

En *Trilogía del infinito* el ejercicio de la escritura se acerca a la funcionalidad de un cilicio. Escribir supone, para Liddell, tanto la creación con dolor

como el dolor de esa creación. La dramaturga, actriz y directora española ha invertido el proceso escritural del esquema retórico de la *inventio* clásica: la realidad es un referente a partir del cual se construye poéticamente. En la última trilogía, Liddell trabaja con la construcción de la realidad referencial a partir de la *poiesis*. La violencia poética incide, sacra y misteriosamente, en la violencia real. Si bien en los textos anteriores la ficción era insuficiente, en ¿Qué haré yo con esta espada? la ficción es responsable de un acto atroz.

LO TRÁGICO Y LA TRAGEDIA

El sacrificio poético que Angélica Liddell hace para su público se acerca a la advertencia de Zambrano sobre el pensamiento trágico: «aun el hombre que “ha visto” puede cometer como Edipo el crimen del que huye, porque no ha acabado de ver» (2014b: 403). La sociedad, para Liddell, es ciega al desastre, de manera que «tal vez el escenario de un teatro es el único lugar posible» de entre las ruinas de la civilización que ha masacrado la identidad (Liddell, 2005: 68). La identidad es entendida aquí como la falta del sujeto, del *quién* o del *alguien* que viva y padezca la forma literaria de la tragedia actual, tal como advierte Zambrano en su artículo «Electra Garrigó» (1948) sobre la tragedia del cubano Virgilio Piñera: «A la tragedia de los tiempos actuales parece faltarle el sujeto, el “quién” o “alguien” que la viva y la padece; tragedia desasida, abstracta y que, por ello, no conduce a la libertad» (2007: 101).

La dramaturga y actriz española entiende la tragedia como «el máximo baluarte de la individualidad humana» (2014b: 23). Esta individualidad es la intimidad de una determinada identidad. La forma que ella propone para reinstaurar la tragedia es muy similar a la que creía Zambrano al hablar de la *Electra Garrigó* de Piñera, tal como hemos mencionado en el párrafo anterior. Liddell se pregunta si acaso la tragedia contemporánea no consistirá en revelar la propia intimidad del autor, «narrada por el propio autor» (2014b: 23). Esto es lo que hace en sus textos teatrales al ser la protagonista y al confesar sus propias obsesiones y preocupaciones sobre el mundo. Revela su intimidad como autora y actriz, con la tragedia que para ella supone su sacrificio: estar huyendo de la ficción dentro de la ficción misma.

Angélica Liddell no piensa en lo trágico como forma textual, sino que piensa en lo trágico como acontecimiento real que genera dolor y barbarie en el

ser humano. A pesar de reconocer que lo sagrado nos pone en contacto con la tragedia griega, es posible que no se refiera al texto en sí, sino al pensamiento fatal, abocado a la muerte, que aparece pulsado en los textos griegos. Por eso, el pensamiento teatral de Angélica Liddell se sitúa en lo trágico como catastrófico, de manera que sigue conservando el razonamiento sagrado mediante el cual conecta el ser humano con lo divino.

Por otra parte, Liddell se aproxima al pensamiento de Zambrano sobre la tragedia en que, para Liddell, el conocimiento de la verdad se adquiere con el padecimiento. Es la misma idea que apunta Zambrano cuando afirma que el saber trágico solamente puede llegar después de actuar sin saber, cuando ha habido una pasión previa (2014b: 403-404).

María Zambrano tiene muy presente el pensamiento sobre lo trágico que Miguel de Unamuno materializa en su libro *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). Como él, Zambrano confiere al anhelo de inmortalidad un sentimiento trágico de la vida humana. Ahora bien, aunque coinciden en este diagnóstico acerca del conflicto que tiene el ser humano, difieren en su resolución. Zambrano no otorga ninguna esperanza a la razón, sino que toda ella la va a situar en el sentimiento. Unamuno buscará reconciliar el escepticismo racional y la pasión del sentimiento. Él habla del abrazo trágico que deben darse «la desesperación sentimental y volitiva» y el «escepticismo racional» (1997: 139). Tanto el sentimiento de la fe como la razón se necesitan entre ellos, ya que se consumen tanto el uno como la otra si no operan recíprocamente. La razón, para Unamuno, necesita funcionar sobre lo irracional del mismo modo que el sentimiento de la fe no deja de confiar su esperanza en lo racional. En este duelo es donde Liddell no puede dejar de moverse, pues no queriendo racionalizar el sentimiento de lo sagrado acaba racionalizándolo al pensarlo como concepto, al igual que no puede dejar de sentir una esperanza en Dios, una esperanza que, por no ser capaz de racionalizarla y por reconocer su irracionalidad, la acaba agotando.

Si bien antes veíamos que Liddell dialogaba con Zambrano en lo trágico, que la pensadora propone como padecimiento necesariamente previo al vislumbre de la verdad y a la falta de identidad en la tragedia actual, ahora Liddell gira su pensamiento hacia Unamuno en el sentido de lo trágico como el sentimiento inextinguible de inmortalidad; es el «¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eterni-



zante y eterno!, ¡ser siempre!, ¡ser Dios!» (Unamuno, 1997: 80-81). Esta es la descripción del sentimiento trágico que tiene Liddell y que manifiesta en su teatro con respecto a lo sagrado: el agotamiento de tener que recurrir a Dios.

Angélica Liddell cita el libro de Unamuno en su texto teatral *Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía* (2006):

Unamuno es uno de los filósofos que con más furor y fiereza ha reclamado la eternidad para sí mismo. Unamuno quería ser eterno. Incluso hay un capítulo que se titula “El hambre de inmortalidad”. Esto causaba burlas en los ambientes intelectuales pero Unamuno decía que más absurdo era morir como para que a él no le dejaran ser eterno. [...] Unamuno propone una prueba que es imaginarse como no existiendo. A él le provocaba verdadera angustia esta prueba porque decía que nadie puede imaginarse como no existiendo (Liddell, 2006: 2).

Efectivamente, para Unamuno el único problema vital del ser humano es el de la inmortalidad y la salvación eterna del alma individual (Unamuno, 1997: 114). Es el «erostratismo», el ansia de inmortalidad, la necesidad de relacionarnos con la muerte, de venerar a los muertos y de divinizar la propia muerte. En este texto teatral, Angélica Liddell convierte en personaje protagonista al filósofo francés Blaise Pascal (1623-1662), quien secundaba el carácter dualista del ser humano en cuerpo y alma. El filósofo francés pasa a ser Pascal Khan, un adolescente que se ha tenido que enfrentar a la decrepitud del cuerpo enfermo de su abuela, lo cual le hace ser consciente de que la muerte es imparabile. A partir de esta imagen del cuerpo pútrido de un familiar, el protagonista se acoge al deseo de ser inmortal, al deseo del espíritu sobre lo efímero de la carne.

En definitiva, se trata de la «pasión de no morir nunca» (Unamuno, 1997: 227) la que Liddell lleva a su teatro en su doble vertiente: el sufrimiento que supone el no querer morir nunca pero también el dolor por no poder morir nunca; de ahí su sentimiento trágico creador.

LA EPIFANÍA TEATRAL

La memoria de la escritura teatral es la que queda, epifánicamente, en los espectadores y en los lectores de Angélica Liddell como una esperanza apri-



sionada que ella busca revelar en su teatro: siguiendo la lectura zambraniana que se viene proponiendo desde el principio, entendemos que Liddell ofrece al público y a los lectores de su teatro la epifanía del ser viviente para que pueda nacer del todo.

Con respecto a la sacralidad en el pensamiento teatral, conviene recordar el artículo de María Zambrano «El origen del teatro». En él Zambrano se pregunta por la necesidad del teatro que «desde siempre, en todas las culturas» ha sentido el ser humano (Zambrano, 1995: 63). Se trata de la búsqueda de la resurrección de un acto pasado, de la necesidad de la actualización, de entrelazar a través de él la vida con la muerte:

En el teatro se despliega un suceso viviente que se hace visible. [...] No se trata, pues, en el teatro de hacer saber, de dar a conocer nada, de fijar simplemente en la memoria hechos que merecen ser indelebles; se trata ante todo de revivir, de hacer resucitar algo que ya pasó, mas que de algún modo ha de seguir pasando, y no sólo para que se sepa y no se olvide, sino para que sea vivido. Decir vivido es decir padecido, sufrido, reído o llorado, compadecido o alabado o todo junto, tal como en la vida sucede (Zambrano, 1995: 63).

El hacer resucitar algo que ya pasó, sin dar a conocer nada nuevo, es el sentido que Liddell confiere a su teatro: ser antiguo antes que actual. La participación del público en la representación teatral es, para María Zambrano, como un conjuro, como un exorcismo (Zambrano, 1995: 64). Angélica Liddell precisamente, con la negrura interior de los actores, de los personajes y del público, quiere dejar andar a lo diabólico para exorcizarlo. Para Zambrano, la necesidad de volver a pasar estas acciones en el espacio del teatro equivale a su padecimiento. Es lo que hace la dramaturga española:

El teatro es un momento de sufrimiento, un dolor compartido. [...] Es una voluntad declarada de hacerle participar [al espectador] como un monstruo. [...] Son conciencias individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación (*apud.* Cornago Bernal, 2005: 319).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT ALONSO, Alberto (2016a), «Angélica Liddell: teatro, rito y sacrificio», en *LLJournal*, 1, págs. 1-16.
- (2016b), «“Lo sagrado” en el teatro de Angélica Liddell: una lectura zambrana de *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008)», en Milagro Martín Clavijo (coord.), *Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelle de femmes*, Benilde Ediciones, págs. 161-178.
- ALVARADO, Esther (2015), «Entrevista a Angélica Liddell», en *El Mundo*, 9 de junio.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2000), *La Vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, Madrid, Visor.
- (2005), *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos.
- INNES, Christopher (1995), *El Teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*, traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica.
- LIDDELL, Angélica (2005), «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, págs. 67-75.
- (2006), *Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía*, disponible en <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?secc=artis&id=33>> [25/06/16].
- (2008), *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, Bilbao, Artezb-lai.
- (2011a), *La casa de la fuerza; Te haré invencible con mi derrota; Anfaegstelse*, Segovia, La uña rota.
- (2011b), Conferencia en el Festival d'Avignon, disponible en <<http://www.theatre-video.net/video/Angelica-Liddell-pour-Maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre?autostart>> [21/06/2016].

- (2014a), *El centro del mundo: Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation; Ping Pang Qiu; Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, Segovia, La uña rota.
 - (2014b), *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta me tienes.
 - (2015a), *Ciclo de las resurrecciones: Primera carta de san Pablo a los corintios; You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia); Tandy; La novia del sepulturero; Salmos*, Segovia, La uña rota.
 - (2015b), *Via Lucis*, Madrid, Continta me tienes.
- TRUEBA MIRA, Virginia (2013), «Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra», en *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 14, págs. 64-77.
- UNAMUNO, Miguel de (1997), *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Óptima.
- ZAMBRANO, María (1995), *Las palabras del regreso*, Salamanca, Amarú.
- (2007), *Islas*, Madrid, Verbum.
 - (2012), *La tumba de Antígona*, Madrid, Cátedra.
 - (2014a), *Obras completas VI: Escritos autobiográficos; Delirios, poemas; Delirio y destino*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
 - (2014b), *Obras completas III: El hombre y lo divino; Persona y democracia; La España de Galdós; España, sueño y verdad; Los sueños y el tiempo; El sueño creador; La tumba de Antígona*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
 - (2016), *Obras completas II: Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor, La Confesión: género literario y método; El pensamiento vivo de Séneca; La agonía de Europa; Hacia un saber sobre el alma*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.