ESPERPENTO Y CUERPO VIOLENTO: ANGÉLICA LIDDELL ENTRE MISOGINIA Y FEMINISMO

ESPERPENTO AND THE VIOLENT BODY: ANGÉLICA LIDDELL BETWEEN MISOGYNY AND FEMINISM

Mara Valderrama
Brooklyn College, City University of New York
(mvalderrama@gradcenter.cuny.edu)
https://orcid.org/0000-0003-0695-2515

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.04
ISSN 2444-3948

Resumen: Este artículo estudia la aparente contradicción entre el carácter feminista de varias de las obras de Angélica Liddell y el giro hacia un discurso misógino en algunos trabajos más recientes, especialmente en *The Scarlet Letter* (2018). La base teórica combina los conceptos de «auto cobaya» de Paul B. Preciado y de «cuerpo explícito» de Rebecca Schneider para analizar la forma en que la violencia sobre el cuerpo es central en el trabajo de Liddell. Además, el artículo postula que la obra de la autora se puede considerar como parte de dos tradiciones teatrales puramente españolas como son el astracán y el esperpento conceptualizado por Valle-Inclán en 1920. Desde esta lectura, el lenguaje escénico violento y provocador de Liddell forma parte de una tradición antigua y consolidada. Los casos de estudio analizados son *Yo no soy bonita* (2005), *La casa de la fuerza* (2009) y *The Scarlet Letter* (2018).

Palabras Clave: Angélica Liddell, feminismo, esperpento, arte corporal, performance.

Abstract: This essay studies the seeming contradiction between Angelica Liddell's feminism in some of her plays and the misogynistic turn in her more recent works, especially *The Scarlet Letter* (2018). The theoretical framework includes Paul B. Preciado's concept of «auto-guinea pig» and Rebecca Schneider's "explicit body" to analyze the ways in which physical violence is central to Liddell's work. The essay then locates Liddell in a lineage of Spanish theatrical traditions: the 19th century genre astracán and the esperpento, conceptualized by playwright Valle-Inclán in 1920. In this light, Liddell's violent and provocative performative language becomes part of a consolidated tradition rather than an irreverent provocation. This article analyzes case studies such as *Yo no soy bonita* (2005), *La casa de la fuerza* (2009) y *The Scarlet Letter* (2018).

Key Words: Angélica Liddell, feminism, body art, performance art.

Sumario: 1. Introducción. 2. Difícil feminismo. 3. El cuerpo violento. 4. El esperpento liddelliano. 5. *Yo no soy bonita*: Ritual e intimidad contra el abuso infantil. 6. Sororidad transnacional en *La casa de la fuerza*. 7. *The Scarlet Letter*: ¿Un giro misógino? 8. Conclusiones. 9. Notas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Mara Valderrama se doctora en Teatro y Performance por The Graduate Center, City University of New York (CUNY) con becas de la Asociación Americana de Mujeres Universitarias (AAUW) y de la Mellon Foundation. Su trabajo investiga representaciones de género en las artes escénicas contemporáneas. Ha recibido el premio New Scholar de la Federación Internacional de Investigación Teatral (IFTR) y es editora de The Theatre Times. Su labor docente se ha desarrollado en Baruch College y LaGuardia Community College. Actualmente es profesora en el Máster de Teatro de Brooklyn College y en un instituto de secundaria en Madrid. Es cofundadora del colectivo artístico minotaura, que explora lenguajes escénicos entre el videoarte, el teatro y la performance.

1. Introducción

> «Ha llegado el momento en que yo utilizo mi cuerpo para escupírselo a la gente después de tanto ser mujer».
> Angélica Liddell. (Pacheco, 2011)

Nacida en 1966, Angélica Liddell es una de las creadoras escénicas más influyentes y fascinantes de nuestro tiempo. Formó su compañía Atra Bilis con Sindo Puche en 1993 y, desde entonces, ha producido piezas de forma compulsiva que la han llevado desde las pequeñas salas alternativas de Madrid en los años 90 y los primeros 2000 hasta el estrellato de los grandes escenarios europeos. Cuenta con reconocimientos como el Premio Nacional de Teatro (2012), el León de plata de la Bienal de Venecia (2013) o el nombramiento como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras (2017). Liddell escribe, dirige, actúa, e incluso diseña la escenografía y el vestuario de sus obras, que «pueden calificarse de neobarrocas, en el sentido de que presentan (...) exuberancia, [y] un desbordamiento de vida» (Garnier, 2012, pág. 119). Lejos de una teatralidad convencional, Liddell comparte experiencias íntimas y hace terribles confesiones de sus más oscuros deseos; su cuerpo a menudo se convierte en espacio escénico cuando lo somete a la extenuación o lo lesiona. El teatro le permite a Liddell romper el pacto social, y «la libertad de suicidar[se] y de matar en un escenario» (2014a). El discurso violento y extremo de la artista es interpretado con frecuencia de forma literal y se la categoriza como una provocadora que crea con la intención de incitar controversia. Sin embargo, las palabras de Liddell rechazan la literalidad y no son fácilmente interpretables. Mientras, su cuerpo es presentado de forma tan explícita que no puede ser ignorado y exige al público que sirva como testigo de su sufrimiento, obligándole a explorar ideas incómodas y a enfrentar sus propias contradicciones internas.

Este artículo estudia la aparente contradicción entre el carácter feminista de varias de las obras de Angélica Liddell y el giro hacia un discurso misógino en trabajos más recientes. En primer lugar, propongo la disyuntiva entre una Liddell feminista y una Liddell misógina, ilustrando ambas facetas con ejemplos de sus obras. En segundo lugar, defino la forma en que la violencia sobre el cuerpo es central en su trabajo, analizando los mecanismos corporales de Liddell a la luz de los conceptos de «auto cobaya» de Paul B. Preciado (2008) y de «cuerpo

explícito» de Rebecca Schneider (1997). A continuación, sitúo a Liddell en las tradiciones españolas del astracán y del esperpento, esta última definida por Valle-Inclán a principios del siglo XX. Una vez introducido el marco teórico, procedo al análisis de tres casos de estudio: *Yo no soy bonita* (2005), *La casa de la fuerza* (2009) y *The Scarlet Letter* (2018). El orden del estudio es cronológico, pero también ilustra el giro misógino desde uno de sus trabajos más feministas hacia el más antifeminista. Las dos primeras obras son una protesta contra la violencia de la mujer que parten de experiencias personales utilizando la violencia corporal contra el propio cuerpo como paradójica herramienta. En la última, Liddell defiende la libertad creativa mediante un discurso misógino en contra de la censura artística.

1. Difícil feminismo

Es difícil categorizar a Angélica Liddell como feminista, pues su forma de tratar cuestiones de género y sexualidad en su trabajo es compleja y contradictoria. En algunas de sus obras rechaza la opresión de las mujeres frontalmente, mientras que en otras enuncia un mensaje misógino. En ocasiones, la misma pieza puede recoger ambos extremos. Liddell misma ha dicho «No soy feminista sino que soy misógina» (Velasco, 2015, pág. 193). Esta afirmación parece confirmarse al estudiar algunos monólogos y escenas visuales de la artista.

En *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, Liddell lamenta tener que envejecer:

> No quiero ser como todas esas mujeres que le echan la culpa a los hombres de su desgracia,
> De su soledad,
> Que le echan la culpa a todo el mundo,
> Antes de reconocer que son viejas, y feas, y estúpidas. (2014, pág. 169)

Estas líneas ilustran una idea común en los textos de Liddell del envejecimiento como pérdida de valor en las mujeres. *You are my destiny (Lo stupro de Lucrezia)* (2014) revisa el mito de Lucrecia para interpretar la violación de Tarquinio como un acto de amor liberador. En palabras de Lucrecia/Angélica:

> Y fue así como llegó un violador para convertirme en amante. Porque de todos los hombres que me rodeaban, padre, esposo y amigo, fanáticos de mi virtud, esclavos de sus ambiciones, con mi sangre aún caliente en el cuchillo, el único que habló de amor, el único que no habló de patria, el único que no habló de gobierno, el único que no habló de guerra, el único que no habló de política, el único que prefirió perderlo todo a cambio de un instante de amor, fue el violador, fue Tarquinio. (2015, pág. 53-54)

En esta lectura controvertida del mito, se iguala la violación al amor, pues Tarquinio contrasta con los otros hombres en la vida de Lucrecia que la oprimen de una manera respetable, mientras que él está dispuesto al sacrificio personal por cumplir su deseo. *Genesis VI 6-7* (2017) reproduce imágenes sexualizadas de mujeres jóvenes con largas cabelleras rubias bailando desnudas como ninfas alrededor de un actor de mediana edad, su cuerpo desnudo cubierto en pintura dorada como un sátiro.

El desprecio a las mujeres maduras, la presentación amable de la violación de Lucrecia o la sexualización de mujeres blancas estereotipadas, contrastan con múltiples trabajos anteriores de Liddell en los que la artista condenaba la opresión de mujeres y niñas. En *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), la artista proclamaba que su cuerpo es su protesta contra la injusticia al escoger no tener hijos, rechazando así las expectativas de género. *Yo no soy bonita* (2005) y *La casa de la fuerza* (2009), que se analizarán a continuación, partían de experiencias personales de violencia sufridas por Liddell para producir una crítica generalizada de la violencia contra las mujeres. En ambas, el uso de escarificaciones servía para recuperar su cuerpo como propio después de una violencia externa y para desactivar su posicionamiento como víctima.

La tendencia misógina de Liddell dificulta una lectura feminista de su trabajo, como la que pretende hacer este estudio. Éléonore Berger también ha explorado la contradicción entre la visión misógina de Liddell y su posible lectura feminista relacionando las teorías de Julia Kristeva y Luce Irigaray y el rechazo de Liddell a la figura de la madre en su *Todo el cielo sobre la tierra*, para «subrayar cómo Liddell, posiblemente contra su voluntad, parte del matricidio ilustrado por Irigaray para crear una nueva versión violenta de la libertad del deseo femenino» (2017, pág. 21).[1] La disparidad entre los acercamientos de Liddell a cuestiones

de género ilustrados con los ejemplos anteriores y con el estudio de Berger se puede relacionar con las contradicciones internas que deben navegar las feministas nacidas en un sistema patriarcal para superar la misoginia internalizada. En las páginas iniciales de *Testo Yonqui*, de Paul B. Preciado, el filósofo narra su experiencia de transición auto administrándose testosterona:

> ¿Cómo explicar lo que me ocurre? ¿Qué hacer con mi deseo de transformación? ¿Qué hacer con todos los años en los que me he definido como feminista? ¿Qué tipo de feminista seré ahora, una feminista adicta a la testosterona, o más bien un transgénero adicto al feminismo? (2008, pág. 26).

Las preguntas de Preciado, como el contradictorio feminismo misógino de Liddell, ilustran el camino de las feministas: pertenecientes a una sociedad patriarcal, su proceso requiere de la deconstrucción de la propia identidad.

2. El cuerpo violento

El teatro de Liddell utiliza textos de gran agresividad y una corporalidad extrema para cuestionar convenciones de género mediante la violencia repetitiva hacia el propio cuerpo en escena. Liddell rechaza no solo las expectativas de género, sino también la colectividad y las normas sociales, considerando su teatro como un espacio donde la convención del pacto social puede ser abandonada. Sus textos atacan brutalmente la hipocresía de las sociedades contemporáneas mediante afirmaciones chocantes y controvertidas, incluyendo ataques verbales a los espectadores, a las mujeres y a sí misma en largos monólogos llenos de rabia y acusaciones. Estos monólogos son quizá el elemento más característico de la autora, que además los interpreta en escena. Liddell es una actriz extravagante, reconocible por su variedad vocal (que incluye cambios de voz y velocidad fuera de lo común, gritos o alaridos) y por la resistencia física que le permite soportar la violencia a que se somete en escena y sostener acciones extenuantes, como mover grandes objetos, correr durante minutos, comer tierra, beber alcohol, masturbarse o realizar cortes en sus extremidades.

Considero estas violencias verbales y físicas como formas de subvertir el rol de género que le corresponde como mujer: La vulgaridad con que Liddell describe imágenes sexuales y escatológicas, las palabras malsonantes o los insultos son una manera de apoderarse de una forma de expresión que se ha reservado tradicionalmente a los hombres. El consumo de alcohol, las laceraciones o la repetición extendida de acciones, convierten el cuerpo en un espacio que escapa a categorizaciones de masculino y femenino y rompe las expectativas de comportamiento, ofreciendo nuevas posibilidades de presentación de género. Es más, Liddell renuncia a su posición como mujer víctima (marginada, abusada, infantilizada) y reclama su cuerpo como propio a través de la violencia física y verbal: Su corporalidad, sexualizada por un sistema binario impuesto, es re-apropiada a través de actos violentos y entrenamiento físico.

El término «cuerpo explícito» introducido por Rebecca Schneider en 1997 es útil para analizar el trabajo de Liddell dentro de una tendencia histórica de *performance art* feminista. Schneider estudia los trabajos de artistas de los años 60 a 90 en EEUU cuyos cuerpos explícitos son «el escenario literal» de la performance, afirmando que reproducen «el drama histórico del género...» en esos cuerpos-escenario (pág. 3).[2] El cuerpo de Liddell también se convierte en el escenario en que tiene lugar la acción dramática, haciendo de ella una continuadora de esta tradición transnacional que incluye entre otras a Yoko Ono, Shigeko Kubota en los 60, Marina Abramović y Carolee Schneemann en los 70, Hannah Wilke en los 80, o Karen Finley en los 90. Marla Carlson ha estudiado el trabajo de estas creadoras que, «sistemáticamente ignoradas, trivializadas y silenciadas, buscaron desarrollar un lenguaje nuevo del cuerpo – frecuentemente, el cuerpo doliente» (2010, pág. 79).[3] Carlson subraya la importancia del dolor físico y el sufrimiento en este género que denomina «body-art postmoderno», y en el que tiene cabida la obra de Liddell, que utiliza acciones autolíticas, el desnudo o el ejercicio agotador para convertir su cuerpo en el objeto y sujeto de su arte y en el escenario en que se genera el acto escénico.

La autoexperimentación de Liddell a través de acciones violentas contra sí misma funciona de manera similar al «principio autocobaya» enunciado por Preciado como método investigativo en el que el sujeto investigador es a su vez el objeto experimental. Preciado aboga por la indagación sexual y de género en el propio organismo y lo ejemplifica

mediante el consumo autoregulado de testosterona sin supervisión médica y la observación y estudio de su transformación. Este tipo de «experimentos performativos y biotecnológicos» son una forma de resistir al control biopolítico neoliberal que se ejerce en la época contemporánea, ya que los cuerpos son «espacios potenciales de agenciamiento crítico y de resistencia a la normalización» (Preciado, 2008, pág. 244). Preciado considera este método de estudio «la primera premisa para un feminismo a la altura de la modernidad porno-punk» (2008, pág. 244). Aunque la motivación de Liddell no es feminista, su violencia corporal sigue también el principio autocobaya, ejerciendo una soberanía absoluta sobre el propio cuerpo que resiste normas y expectativas de género. Al igual que Preciado experimenta los efectos de la testosterona y narra los cambios producidos en su anterior cuerpo femenino al transformarse en su futuro cuerpo trans masculino (siendo así simultáneamente investigador y sujeto de estudio), Liddell implementa la violencia autorregulada y disciplina su cuerpo mediante el dolor y la actividad extenuante, arrancándolo del control que ejercen las fuerzas políticas y sociales que regulan y producen el género en los cuerpos.

3. El esperpento liddelliano

Junto al análisis del trabajo de Liddell desde la perspectiva de las citadas teorías contemporáneas que podríamos denominar del cuerpo, este artículo busca emparentar la obra de Liddell con una tradición más antigua y puramente española: el esperpento, originado por Ramón María del Valle-Inclán a principios del siglo XX. Valle define el esperpento en su célebre *Luces de Bohemia* (1920) como la imagen deformada que reflejan los espejos cóncavos; una metáfora de su estilo de escritura, pues «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (pág. 162). El esperpento se extiende para Valle más allá del teatro hacia otras artes como la pintura, con Goya como uno de sus máximos representantes. Al igual que las pinturas negras de Goya o los textos esperpénticos de Valle, el retrato social de Liddell exagera los elementos más brutales, llevándolo al exceso grotesco en el lenguaje y la violencia escénica.

Además del esperpento, el trabajo de Liddell se puede emparentar con otra tradición teatral española del siglo XX, el astracán, que se ha definido como:

> un juguete cómico disparatado [...] con abundancia de retruécanos y juegos de palabras [...] predominio de la caricatura de personajes y situaciones; y visión de la realidad de la vida bajo el prisma de lo bufo y de lo grotesco, en detrimento de la verosimilitud (de la Fuente, 1985, pág. 39).

El astracán, como el teatro de Liddell, combina el humor con lo grotesco. Si bien las palabras de Liddell son impactantes (espantosas incluso), a menudo subyace en ellas un elemento cómico. Emmanuelle Garnier ha identificado en la obra de Liddell un juego neobarroco de contrastes que «crean un terrible espacio de tensión entre lo monstruoso y lo sublime» (2012, pág. 121). Leídas como parte de la tradición esperpéntica, las obras de Liddell quizá pueden dejar de resultar insultantes o provocadoras al situarse en un linaje nacional de caricaturización grotesca de las relaciones sociales en España a través de una expresión artística, que, por definición, no respeta la corrección política.

4. *Yo no soy bonita*: Ritual e intimidad contra el abuso infantil

Yo no soy bonita (2005) es una pieza confesional en la que Liddell, sola en escena, recuerda su infancia para hacer una crítica al abuso sexual a las niñas, que denomina «esa rutina tabú» pues se trata de un abuso cotidiano y normalizado (Liddell, 2008a, pág. 20). La pieza pertenece a una serie de acciones escénicas realizadas en los 2000 y publicadas bajo el título *La desobediencia, hágase en mi vientre* (2008), que incluye también *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), *Broken Blossoms* (2004) y *Enero* (2006-8). Aunque Liddell no considera que sean piezas feministas, sí afirma que «tienen que ver con la desobediencia femenina frente a los roles que nos ha tocado desempeñar en esta sociedad machista y androcentrista y patriarcal» (2008b). Todas ellas se acercan más a la performance que al teatro y se pueden incluir en la categoría de *performance art* feminista con la que comparten tropos como la presencia única de la artista/autora, las lesiones autolíticas en escena (*Yo no soy bonita*) o la

invitación al público a establecer contacto físico con la artista (*Broken Blossoms*).

Liddell combina texto proyectado, vídeo, texto hablado y múltiples acciones en *Yo no soy bonita* para generar un ambiente íntimo y violento que ha definido como un aquelarre. Aparece con una larga peluca negra con un vestido y un abrigo en el espacio ocupado por una alta pila de colchones en un extremo, un caballo blanco rodeado de bloques de paja en el otro y una silla y una mesa entre otros objetos en el centro. A lo largo de la pieza, bebe botellas de cerveza de un trago, quizá provocando efectos físicos en su cuerpo escénico de desinhibición o adormecimiento en preparación para la experiencia de dolor físico de cortarse con una cuchilla y la de dolor emocional de compartir una experiencia traumática de la infancia. Antes de hablar, Liddell plantea diversas situaciones violentas: sujeta un cartel que dice («¿Quién quiere follarse a Angélica Liddell?») o rompe una botella y la coloca junto a su cuello mientras tira de su pelo con la otra mano, a la vez atacante y víctima.

En la sección más memorable de la pieza, Liddell se hace cortes en las rodillas con una cuchilla mientras escucha el aria de Bach «Bete, bete aber auch dabei» de la Cantata BWV 115 a través de unos cascos conectados a un reproductor de MP3 sujeto a su brazo. En un aparente estado de trance, Liddell, sentada en una silla, mueve sus piernas en el aire mostrando su ropa interior mientras canta algunos fragmentos y comparte la música con el público por momentos, indicando con el movimiento de los brazos que el volumen de la música suba o se apague, o poniéndose de pie para golpear el suelo con los pies ayudando a que la sangre resbale por sus piernas. Después, en una acción contrastante e inesperada, parte trozos de un gran pan redondo y los moja en la sangre de sus rodillas antes de comérselos mientras canta a voz en grito con la boca llena. Sin dejar de cantar y bailar, se cura las heridas en exceso, echándose una botella entera de agua oxigenada seguida de otra botella de Betadine para cubrir cada rodilla con una larga tira de algodón sujeta con una cantidad exagerada de esparadrapo. Finalmente, se levanta de la silla con sus improvisadas rodilleras de algodón y el Betadine chorreando por las piernas y vacía una botella de cerveza que se mezcla con los restos de agua oxigenada formando un charco del que Liddell bebe arrodillada sin dejar de cantar en éxtasis.

La autoagresión de Liddell en esta pieza tiene un elemento grotesco y cómico que escapa a lo que Marla Carlson ha caracterizado como

aspectos «de sacrificio, transcendencia o ambos» presentes en el «sufrimiento voluntario» de las artistas postmodernas de arte corporal (2010, pág. 159). Si bien Liddell utiliza su cuerpo como lugar de protesta y activismo, al igual que artistas de *performance art* (como Schneemann, Abramović, Finley u Ono), la presentación del cuerpo doliente en *Yo no soy bonita* se realiza de forma irreverente y desafía la gravedad de los rituales sangrientos tradicionales y posmodernos. Es en este carácter grotesco donde Liddell conecta con la tradición valleinclanesca del esperpento. Su personaje autoficcional parece reírse de sí misma cuando se autolesiona y después come su sangre en trozos de pan o cuando bebe su sangre del suelo mezclada con agua oxigenada. Liddell recupera el espíritu crítico de Valle y propone al público un ritual despojado de misticismo, como si lo viéramos a través de un cristal cóncavo, como si en nuestra sociedad no fuera posible una verdadera catarsis.

Además de las acciones violentas de la pieza, el texto de *Yo no soy bonita* es igualmente brutal. Liddell pregunta a los espectadores si la idea del coño de una niña de nueve años les excita, analiza el lenguaje violento de las canciones infantiles (diciéndole al barquero de la canción que da título a la obra, «barquero, no me mates, barquero») y revela una situación de abuso que vivió a los nueve años y nunca compartió con nadie. La confesión se realiza por medio de una proyección de texto y no por medio de su voz, quizá para poner distancia entre su intimidad y el público. El texto finaliza con tres repeticiones de la frase «Y aquella noche, vomité» (2008a, pág. 22). Esta confesión sirve para conectar lo individual a lo universal: su experiencia origina una protesta contra la normalización del abuso infantil.

Liddell ha caracterizado su obra como «pornografía del alma» (Pacheco, 2011), pues a menudo presenta sus estados psicológicos y emocionales de manera obscena en su cuerpo-escenario, como en *Yo no soy bonita*. Esto le ha valido la consideración general de provocadora. Sin embargo, esta categorización ha sido matizada por la crítica. Anxo Abuín considera que «más allá de un ejercicio de la idea de solipsismo o mostrar un ciclo individual, Liddell habla de todo el mundo» (2011, pág. 168). Para José Antonio Sánchez:

> lo que se podría considerar exhibicionismo de lo privado en Angélica es más bien el resultado de una expansión de la vida privada al campo de

> batalla, es una realización práctica del dictado de Pasolini [...] 'no hay más poesía que la acción real' (2016).

Las interpretaciones de estos autores iluminan un matiz sutil en contra de la extendida consideración del exhibicionismo de la intimidad de Liddell como mera provocación; la confesión de la autora es un ejemplo práctico de los males del mundo que ella combate y denuncia. Al compartir su experiencia personal y al lastimarse físicamente en escena, pone su vida y su cuerpo al servicio de sus reivindicaciones políticas.

En *Yo no soy bonita*, Liddell trata un asunto central para el feminismo (el abuso sexual de las niñas) en un formato típicamente feminista como es la performance confesional con una sola mujer (artista y autora) en escena. Mi análisis feminista se complicará en los próximos casos de estudio, como he anticipado, por el feminismo problemático de Liddell y su autodefinición como misógina. En *La casa de la fuerza* (2009), la autora parte nuevamente de su experiencia personal para denunciar la violencia de género como un continuum que abarca tanto lo individual como lo sistémico. Aunque la forma de explorar el abuso sigue siendo feminista, *La casa* genera cuestiones que complican el aspecto ideológico. ¿Qué puede hacer una feminista con sus perversiones? ¿Cómo reconciliar la excitación sexual ante situaciones de opresión con el rechazo a los abusos de género? ¿Puede una víctima de abuso rechazar su victimización sin negar la existencia de la opresión institucionalizada de las mujeres?

5. Sororidad transnacional en *La casa de la fuerza*

La casa de la fuerza es una de las primeras obras que Liddell representó en el Festival de Avignon y que la posicionaron como una figura importante del teatro contemporáneo a nivel internacional. Es una pieza durativa que explora durante cinco horas la violencia de género por medio de música popular, lenguaje crudo, sororidad y agresión contra el propio cuerpo como paradójica forma de resistencia. Liddell comparte su experiencia personal en una relación romántica en la que sufrió abuso psicológico y relaciona su vivencia con el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez, México. Al igual que *Yo no soy bonita*, *La casa de la fuerza* parte de lo personal para llegar a lo general, ligando las formas menores de opresión (violencia en la pareja, tocamientos a niñas) con las formas

más extremas de violencia de género: la tortura, violación y asesinato sistematizado de mujeres. Para Liddell, el «abuso común y rutinario» de niñas y mujeres constituye «el origen cotidiano y brutal de la humillación escandalosa. De la violación y de la muerte» (2008a, pág. 20). En el sistema patriarcal dominante, la opresión de género es transversal, pues instituciones y sociedad sitúan a la mujer en un lugar secundario o incluso desechable.

Liddell aparece en escena rodeada de mujeres que comparten recuerdos de amor, de temor y de violencia mientras beben tequila; que reproducen las palabras de sus abusadores en una especie de posesión; que mueven toneladas de carbón por el escenario vestidas de blanco; que repiten los nombres y datos vitales de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Ante todo, estas mujeres se cuidan y acompañan, lavando los pies de las otras con limones exprimidos y cubriendo sus cuerpos de flores. En el escenario aparecen también algunos hombres: un coro masculino de mariachis canta canciones de desamor que recuerdan que la violencia contra la mujer es cultural y sistémica y se encuentra en las narrativas populares que nos acompañan; un hombre de pelo largo y bella voz de contratenor toca el *cello* y tiene cabida en el espacio de cuidados femeninos como representante de otras masculinidades posibles; el hombre más fuerte de España se une al final de la pieza encarnando una masculinidad excesiva levantando un coche para darle la vuelta en pleno escenario, pero enternecido y vulnerable en la última escena tras su interacción con las mujeres.

El juego de contrastes entre pasajes poéticos de gran belleza visual y escenas brutales y violentas es constante en *La casa de la fuerza*, y la performance de Liddell es aún más descarnada de lo que era en *Yo no soy bonita*, pues su personaje autoficcional no aparece poseído o en trance como lo hacía en esta pieza, sino que se muestra muy presente en su dolor y su rabia. En *La casa* la confesión personal de la situación de abuso es de nuevo proyectada en texto escrito en forma de entradas de diario (al igual que en *Yo no soy bonita* se relataba el abuso sexual en un texto proyectado), pero además Liddell comparte de viva voz otros aspectos íntimos como sus encuentros sexuales con hombres desconocidos en internet, en los que adopta un rol agresivo y de degradación personal.

La sección explícita en que Liddell confiesa sus perversiones no es la única parte en que el texto es violento, pues *La casa de la fuerza* incluye un largo monólogo en voz del maltratador, que encarnan alternativamente

Liddell y las dos actrices que la acompañan en la primera parte de la pieza (Getsemaní San Marcos y Lola Jiménez). El maltratador se lamenta de que las mujeres consideren sus problemas individuales en la relación de pareja como algo importante y las llama egoístas, afirmando que él sí se preocupa por la humanidad y los problemas verdaderos de las mujeres:

> Yo defiendo a las mujeres muertas, joder.
> Yo soy un buen tío, joder.
> No soy un puto machista, joder.
> Yo adoro a mi madre, joder
> ...
> Para sufrir te tienen que violar o disparar
> ...
> una puta mejicana no sufre por amor.
> No te da el coñazo con eso del amor.
> La violan y punto (Liddell, 2011, págs. 86-7).

El maltratador es una parodia exagerada de las nuevas formas de machismo: defiende a las víctimas *reales* de la violencia de género – las asesinadas y las violadas – minimizando el abuso psicológico al que somete a sus víctimas e ignorando su participación activa en el sistema de violencia. Este personaje es otro ejemplo de cómo la obra de Liddell se emparenta con el esperpento: menciona su amor por su madre o su defensa de las mujeres verdaderamente maltratadas como pruebas de que no es machista, usando actitudes defensivas comunes ante el avance del feminismo en una versión distorsionada de un discurso misógino extendido. La repetición del «joder» al final de cada línea o verso produce un ritmo picado en el monólogo y añade un elemento cómico que subraya el esperpento.

El contraste lingüístico entre el estilo poético de algunos pasajes de la obra y la descripción vívida de la violencia brutal contra las asesinadas en Ciudad Juárez tiene su reflejo directo en el plano físico. En su estudio sobre «la representación del cuerpo vulnerable» en Liddell y Elena Córdoba, Irene Alcubilla Troughton destaca el contraste entre el «discurso masculino llevado al extremo» en *La casa de la fuerza* y la representación en escena del cuerpo vulnerable de Liddell. Los tres aspectos en que identifica esa vulnerabilidad son «el cuerpo infértil», la exploración de

«impulsos incontrolados del cuerpo» y sus emociones y el cuerpo «en el cual se asienta el dolor» (2018, pág. 99). Yo añadiría una fortaleza física de contraste, pues Liddell introduce movimientos bruscos; explotando globos con disparos, levantando pesas o realizando cortes de cuchilla en sus brazos. El contraste entre delicadeza y violencia, tanto en la palabra como en el plano corporal, no se corresponde con lo femenino y lo masculino, sino que refuerza la idea de que todos tenemos acceso a estos extremos de un sistema binario artificial que en realidad coexisten en un mismo organismo. Liddell presenta nuevamente su cuerpo como espacio escénico y de denuncia de la opresión de género, pero esta vez, los cuerpos se multiplican, pues las mujeres que aparecen con Liddell en escena también se someten a exigencias físicas: hacen pesas repetidamente con los pechos desnudos, se provocan descargas eléctricas dolorosas o dejan que una enfermera les saque sangre en escena que luego derraman sobre sus vestidos blancos. El trabajo físico que realizan y la repetición de acciones sin sentido aparente les permite poseer sus cuerpos y mostrarlos fuertes y vulnerables a un tiempo. En la última sección, las mujeres desnudas se dan continuas muestras de sororidad (vistiéndose unas a otras, acariciándose, trasladando con delicadeza sus cuerpos inertes) en un ritual que las muestra como algo sagrado.

Esta fisicidad trasciende por momentos la separación entre lo real y lo ficticio, pues los fluidos corporales no son sintéticos, sino que la enfermera saca sangre verdadera de los cuerpos humanos que pueblan la escena. Para Liddell esta violencia (real) no es violenta, sino una mera técnica estética y defiende que:

> los métodos que utilizo para hablar de ella [la violencia] no son violentos. La violencia está en mi memoria y el resto son elementos estéticos. Esa sangre real que brota de mi cuerpo de función en función es simplemente una materia expresiva más como puedo utilizar la tierra o lo que sea (Irazábal, 2011).

Lo mismo podría decirse de su discurso: usar palabras crudas para hablar de las agresiones que de hecho sufren las mujeres reales en el régimen patriarcal no es en sí violencia, sino un mecanismo artístico para denunciar la violencia que sí es verdadera.

A pesar de las razones de Liddell, es problemático el uso del daño al propio cuerpo como forma de denuncia contra la opresión, al igual que lo

es para el público ser testigos (¿y partícipes?) de esa violencia autogenerada. Cuando Liddell da voz y cuerpo a las mujeres muertas en Ciudad Juárez en la última sección de la obra, o cuando las actrices mexicanas dan detalles sobre las vidas y los asesinatos de las víctimas reales, ¿no está re-produciendo la violencia sufrida por ellas y sus familias? En su libro *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing*, Donna McCormack argumenta que «escuchar aquello que se ha silenciado reiteradamente mediante prácticas normalizadoras, [escuchar] al cuerpo que no tiene testigo ... está en el centro de las narrativas queer poscoloniales» (2015, págs. 26-27). Es controvertido considerar poscoloniales los intentos políticos de Liddell, ya que su exploración de los feminicidios de Ciudad Juárez desde su posición de blanca europea podría considerarse apropiación cultural; sin embargo, su acercamiento se realiza con elementos de teatro-documento e invitando al escenario a actrices mexicanas. Por otra parte, considero que su cuerpo y los de otras mujeres que yacen semidesnudos en torno a cruces rosadas en representación de las muertas, sí sufren una alteración *queer* a través de la violencia embellecida y se presentan como testigos de las asesinadas ante un público cuya presencia sirve para afirmar que la muerte de estas mujeres no pasa desapercibida. El sistema asesino es confrontado.[4]

La performance física de los cuerpos de *La casa de la fuerza* es brutal, sexual, no binaria y desafía la soberanía masculina, definida por Preciado «en términos necropolíticos como el monopolio legítimo de la violencia» (2018).[5] Liddell rompe esa hegemonía de lo violento y explora la multiplicidad de la identidad presentándose como víctima y como perpetradora, confesando sus prácticas sexuales, encarnando a hombres maltratadores en primera persona y exhibiendo en contraste una sororidad con mujeres de origen diverso para denunciar colectivamente los feminicidios de Ciudad Juárez. Aunque Liddell no se identifique como feminista, su trabajo con frecuencia produce un impacto feminista, si bien un impacto paradójico.

Quizá la obra más controvertida con respecto al discurso misógino de Liddell es su *The Scarlet Letter*.

6. *The Scarlet Letter*: ¿Un giro misógino?

Una Liddell de 52 años camina desde el fondo del escenario entre dos filas de hombre jóvenes y desnudos. Se para frente a cada par de hombres y sostiene sus penes con ambas manos, tirando de ellos «al ritmo de música barroca» en descripción del autor de una reseña (Pérez i Muñoz, 2019). Es una de las muchas acciones provocadoras que ilustran la iconografía pornográfica de *The Scarlet Letter*. Los cuerpos de hombres despojados de individualidad y representando una masculinidad decorativa le da la vuelta a la imagen habitual en el arte del hombre maduro que desea y toca los cuerpos de mujeres jóvenes en pintura, literatura o cine. Este cambio especular sirve para iluminar la objetualización común de los cuerpos femeninos; un comportamiento de opresión de género normalizado en el arte. Además, visibiliza los deseos y la sexualidad de las mujeres maduras, frecuentemente obviada en el discurso artístico. La exhibición de la masculinidad ejecutada por el coro de hombres desnudos, que mueven objetos mientras emiten sonidos guturales, se acompaña de lo que un crítico ha definido como «el discurso más misógino que se haya escuchado en un escenario» (Ayanz, 2019). En el largo monólogo que atraviesa la pieza, Liddell defiende rabiosamente la perversión sexual y ataca sin piedad a las mujeres de más de 40 años por no amar a los hombres y por convertir la pérdida de su belleza en resentimiento.

En 2018, en pleno auge del movimiento #metoo, Liddell crea una pieza que critica el elemento censor del feminismo contemporáneo y que celebra la masculinidad. En un momento en que se demandaba que los hombres dieran paso a las voces de mujeres, esta obra emerge a contracorriente como una provocación deliberada. Tras décadas cuestionando roles de género y denunciando la opresión de las mujeres en obras como las anteriormente analizadas, ¿estaba Liddell volviéndose contra el feminismo o quizá su presentación de cuerpos masculinos objetualizados era una forma de ilustrar algunas afirmaciones feministas? El teatro de Liddell nunca ha consistido en denunciar una injusticia u otra, sino en denunciar la hipocresía y así, interpreto el giro antifeminista de Liddell como parte de su naturaleza oposicional, siempre cuestionando cualquier idea fácilmente asimilada por la mayoría y siempre amenazando el *statu quo*.

Además de enaltecer la masculinidad, Liddell presenta la violencia en las relaciones heterosexuales como una fuerza positiva, «La condición puritana no soporta ... que el hecho sublime de la vida y del amor proceda del deseo, de un sucio y violento movimiento entre penes y vulvas, de una pasión irrefrenable e irremediablemente violenta...» (2019). Esta visión violenta del deseo se materializa en una de las escenas más provocadoras de *The Scarlet Letter*, en la que se exalta la sumisión de la mujer al hombre. Liddell se arrodilla con la cabeza echada hacia atrás delante de la fila de hombres para que cada uno de ellos se acerque y sitúe su pene sobre su cara hasta que ella se introduce el miembro del último en la boca. La escena hace referencia de nuevo al porno y en concreto al *bukkake*, en el que varios hombres se masturban y eyaculan sobre un cuerpo, generalmente el de una mujer. Aunque en esta escena de elevada carga pornográfica la mujer aparece en posición de sumisión, se puede argumentar que es ella la que obliga a los hombres a someterse, pues es la directora y creadora y la única que habla en la obra, quedando ellos relegados a ser mera presencia corporal y sexualizada realizando acciones desnudos.

Desde su estreno en el Centre Dramatique National d'Orléans el 6 de diciembre de 2018, *The Scarlet Letter* produjo apasionadas respuestas de público y crítica. En una reseña se describe cómo entre aplausos y vítores un espectador gritó «Fascista, machista, misógina» (Caldera, 2019). En un artículo del *New York Times*, se describe la pieza como «una oda a la superioridad de los hombres» (Cappelle, 2019). Tras algunas críticas positivas en medios conservadores españoles, el crítico David Navarro (2019) afirmó que les había encantado la obra porque no la habían entendido, pues solo pueden analizar teatro de manera literal. En este sentido, Afonso Becerra (2019) ha categorizado la palabra de Liddell como literaria y no literal y Raquel Vidales (2019) ha afirmado que el discurso antifeminista de Liddell es un manifiesto artístico y no ideológico.

Si bien la multiplicidad de respuestas de prensa y espectadores sirve para pintar un mosaico del impacto de la obra, me gustaría destacar las críticas que describen a Liddell como «gran bufona» y subrayan el carácter humorístico de *The Scarlet Letter* (Pardo, 2019; Pérez i Muñoz, 2019; Ordóñez, 2020). Son estas las que permiten interpretar la misoginia del discurso de Liddell como un mecanismo de construcción grotesca propio del esperpento. Los excesivos arrebatos en contra de las

mujeres mayores de cuarenta, como ella misma, su encarnación de un hombre abusivo en *La casa de la fuerza* o la exaltación casi farsesca de la masculinidad y los genios creadores (hombres) en *The Scarlet Letter* tienen cabida en la tradición nacional del esperpento. Como hace Valle-Inclán con una sociedad que no respeta a sus artistas, dejando al poeta ficcional Max Estrella morir pobre y olvidado en las calles, Liddell coloca un espejo deformante enfrente de una sociedad atravesada por el machismo y exagera su masculinidad tóxica y su violencia misógina.

Ante todo, *The Scarlet Letter* es una defensa apasionada de la libertad de expresión frente al puritanismo predominante y en detrimento del feminismo. La cultura de la cancelación pone en peligro toda creación artística misógina o perversa, así como el legado de artistas hombres con comportamientos abusivos. Liddell advierte a sus espectadores de que limitar la libertad artística desembocará en la prohibición de obras de arte. *The Scarlet Letter* rinde tributo a hombres como Artaud, Foucault o Barthes y amplifica ideas arraigadas del hombre artista genio; mas, como argumenta Cristina Oñoro, Liddell «invoca dicha mitología patriarcal del artista para, al mismo tiempo, transgredirla» en una contradicción entre el texto misógino de la obra y las acciones y elementos visuales (2021, pág. 76). Liddell se proclama Artista con una A mayúscula y escarlata y su estrategia para defender la libertad creadora frente a la amenaza feminista es crear arte misógino y brutal con las mujeres para provocar en la audiencia una respuesta de rechazo violento como la que sufre Hester, la protagonista de la novela de Nathaniel Hawthorne que sirve de inspiración de la pieza de Liddell. Hester es expulsada de la sociedad por adúltera y marcada con una A escarlata que la identifica como tal, del mismo modo que Liddell pretende ser excluida por artista de una sociedad puritana en lo ideológico.

7. Conclusiones

Con el análisis de estas tres obras fundamentales de Angélica Liddell he intentado subrayar la relación de la autora con la opresión de género a partir del cuerpo en escena y del cuerpo como escenario. Las obras *Yo no soy bonita* (2005) y *La casa de la fuerza* (2009) protestan contra la violencia contra las mujeres utilizando autolesiones precisas y disciplinadas como un ritual que permite recuperar la posesión del propio cuerpo después

del abuso. En *The Scarlet Letter* (2018), Liddell explora el envejecimiento de la mujer a través de un discurso misógino, colocando un espejo distorsionador frente a nuestro contexto patriarcal y machista.

La obra de Liddell se puede incluir en la tradición de la tragedia, como ella ha sugerido y se puede situar en relación a la *performance art* posmoderna, siguiendo la definición de Marla Carlson y el estudio del «cuerpo explícito» de Rebecca Schneider, como se ha analizado en estas páginas. Además, el trabajo de Liddell se puede emparentar con la tradición valle-inclanesca del esperpento, pues el discurso misógino, los estereotipos negativos y la defensa de ideas esencialistas sobre el género son un reflejo deformado del patriarcado. Cuando Liddell defiende la violación de Lucrecia como un acto liberador, cuando injuria a las mujeres mayores y resentidas, cuando acusa al feminismo de limitar la libertad sexual... ¿no se muestra como una gran bufona colocando un espejo deformante delante de una sociedad ridícula?

Éléonore Berger ha afirmado que la «misoginia reivindicada hace de ella una personalidad frecuentemente contestada e incluso detestada» (2017, pág. 23),[6] pero Liddell utiliza la misoginia, la masculinidad, la feminidad y el feminismo como herramientas para producir su estética característica. Su exploración de conceptos ideológicos y políticos está siempre al servicio del impacto artístico. En su rechazo del feminismo, en su rebeldía contra la etiqueta de feminista, o la de mujer, o la de actriz, o contra cualquier intento de incluirla en una colectividad, hay una exigencia de independencia.

¿Cómo puede una académica feminista examinar el trabajo de una artista que afirma ser misógina? ¿He intentado justificar las intenciones de Liddell a través de mi lente feminista? Marla Carlson ha afirmado, en referencia a Abramovic, que «artistas y académicos feministas se han inspirado en ella y han leído su trabajo desde una lente feminista» (2017, pág. 134), a pesar de que la artista, como Liddell, ha rechazado el feminismo. Leer el trabajo de Liddell desde una perspectiva exclusivamente feminista solo da una visión parcial de su figura. No defiendo que Liddell o su trabajo sean feministas, pero la considero como una artista que rompe con estereotipos de género y plantea cuestiones importantes para el feminismo: ¿Cómo puede una feminista explicar su propia excitación ante situaciones de violencia sexual, dominación u objetualización? ¿Cómo puede una feminista justificar su deseo de un amor romántico problemático o destructivo? ¿Qué hace una feminista

que siente íntimamente que tenía más valor cuando era joven y hermosa? Liddell explora estas cuestiones sin pudor y sin piedad y esto la ha situado como una misógina, aunque en realidad el propio feminismo como movimiento se puede definir como el cuestionamiento constante del sistema sexo/género. El propio feminismo – como otros movimientos sociales – combate el sistema social al que pertenece y que lo produce. Luchamos contra nuestro propio machismo en una lucha contra nosotras mismas.

8. Obras citadas

Abuín González, Anxo (2011). Poetry and Autofiction in the Performative 'Field of Action:' Angélica Liddell's Theater of Passion. *Thamyris/Intersecting* (24), 151-172.

Alcubilla Troughton, Irene (2018). La mirada obscena: representación del 'cuerpo vulnerable' en Angélica Liddell y Elena Córdoba. En Julio Checa y Susanne Hartwig (Eds.), *¿Discapacidad?: Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los* disability studies, 89-105. Berlín: Peter Lang. https://doi.org/10.3726/b14456

Ayanz, Miguel (15 de febrero de 2019). Liddell en estado impuro. *Volodia*. https://bit.ly/3M9uITX

Bach, Johann Sebastian (1724). Bete aber auch dabei. *Cantata BWV 115*.

Becerra, Alfonso (10 de febrero de 2019). ¡Ah! con A de Angélica Liddell. *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*. https://bit.ly/3T3QIlH

Berger, Éléonore (2017). Tuer la mère. Quand Luce Irigaray rencontre Angelica Liddell. En Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer (Eds.), *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismo/s* (30), 21-30.

Caldera Ortiz, Pablo (17 de febrero de 2019). The Scarlet Letter, de Angélica Liddell. *Medium*. https://bit.ly/3Cdl2mO

Cappelle, Laura (17 de enero de 2019). On Paris Stages, Gay Artists Look Back. *The New York Times*. http://bit.ly/3gzWC0h

Carlson, Marla (2017). Mapping Abramović, from Affect to Emotion. En Elin Diamond, Denise Varney y Candice Amich (Eds.), *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Time*, 133-145. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.

Carlson, Marla (2010). *Performing Bodies in Pain: Medieval and Postmodern Martyrs, Mystics, and Artists*. Londres y Nueva York: Palgrave MacMillan.

Checa Puerta, Julio (2019). Angélica Liddell y su A de artista: Una revisión crítica de *La letra escarlata*. *UNED. REI* (7), 153-186. https://doi.org/10.5944/rei.vol.7.2019.24684

Garnier, Emmanuelle (2012). El 'espíritu de lo grotesco' en el teatro de Angélica Liddell. *Revista Signa* (21), 115-136.

Fuente Ballesteros, Ricardo De La (1985). En torno al astracán. *Castilla: Estudios de literatura* (9), 23-44.

Irazábal, Federico (25 de septiembre de 2011). Angélica Liddell y su pornografía del alma [entrevista]. *La Nación*. https://bit.ly/3SEsGxz

Liddell, Angélica (2014a). Angelica Liddell e Gumersindo Puche (Atra Bílis Teatro / «Eu não sou bonita»),» Coloquio con el público en la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. [Video] https://bit.ly/42Yxkfk

Liddell, Angélica (2015). *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.

Liddell, Angélica (2014b). *El centro del mundo: Un project d'alphabétisation; Ping Pang Qiu; Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*. Segovia: La uña rota.

Liddell, Angélica (2011). *La casa de la fuerza; Te haré invencible con mi derrota; Anfaegstelse*. Segovia: La uña rota.

Liddell, Angélica (2008a). *La desobediencia, hágase en mi vientre*. Madrid: Aflera, Pliegos de Teatro y Danza.

Liddell, Angélica (2008b). La desobediencia, tres confesiones de Angélica Liddell, *La radio de la Casa, Sound archive, La Casa Encendida*. https://bit.ly/3yjPKtj

Liddell, Angélica (2019). The Scarlet Letter. Programa de mano para Teatros del Canal. http://bit.ly/3U1hOLF

Mccormack, Donna (2015). *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing*. Londres: Bloomsbury.

Navarro, David (18 de febrero de 2019). El viernes fui al teatro: vi penes, felaciones, #MeToo y proyecciones sobre Foucault. *Tribus Ocultas*. https://bit.ly/3ryLTVz

Oñoro Otero, Cristina (2021). Puritanismo, mirada masculina y espectadoras: The Scarlett Letter (2018), de Angélica Liddell. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (35), 70-85. http://bit.ly/3XNyfNt

Ordóñez, Marcos (11 de julio de 2020). Quien manda es ella. *Babelia, El País*. https://bit.ly/3V8M1Zm

Pacheco, Jana (2011). Entrevista a Angelica Liddell en el Festival Internacional de Buenos Aires. *Culturamas*. https://bit.ly/3RG9kqK

Pardo, Enrique (17 de febrero de 2019). Angélica, Atroz, Indispensable. *Enriquepanblog*. https://bit.ly/3EgsEI1

Pérez I Muñoz, Manuel (19 de febrero de 2019). Misoginia, tremendismo y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid. *El Peródico*. https://bit.ly/3M97Gwq

Preciado, Paul B. (January 2018). Baroque Technopatriarchy: Reproduction. *ArtForum*. https://bit.ly/3M8kOlu

Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui*. Barcelona: Espasa Libros.

Sánchez, José Antonio (8 de abril de 2016). Expansión y realidad. *Parataxis 2.0*. https://bit.ly/3Mc8qB3

Schneider, Rebecca (1997). *The Explicit Body in Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.

Valle-Inclán, Ramón Del (1924/1987) *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa Calpe.

Velasco González, María (2017). La literatura posdramática: Angélica Liddell (*La casa de la fuerza* y la trilogía *El centro del mundo*). [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid. http://bit.ly/3F8rI8L

Vidales, Raquel (15 de febrero de 2019). Angélica, la deseada. *El País*. https://bit.ly/3C8NVRj

9. Notas

[1] Todas las traducciones han sido realizadas por la autora. "voir comment Liddell, peut-être contre son gré, travaille le matricide originel dénoncé par Irigaray pour délivrer une version violemment moderne de l'affranchissement du désir féminin."

[2] "...the visceral, tactile body is the literal stage of this work." "...much explicit body performance replays, across the body of the artist as stage, the historical drama of gender or race..."

[3] "[s]ystematically ignored, trivialized, and silenced, female artists sought to develop a new language of the body – often enough, the body in pain."

[4] El género no puede separarse la sexualidad, la raza, la nacionalidad y otras categorías identitarias interseccionales, por lo que mi intento de no salir de los límites del género y su re/presentación en mi análisis es fútil. Aunque este asunto escapa a las posibilidades de este artículo, quiero mencionar algunos puntos para la reflexión. El uso de música e iconografía mexicana en la obra (mariachi, limones, tequila, cruces rosas como las que marcan los femicidios en Ciudad Juárez) es problemática debido a la posición cultural y política de Liddell como artista española y a la historia de colonización que une a España y México. Si bien es cierto que Liddell invita a artistas mexicanas a participar en la obra y abre así una colaboración transnacional, no incluye sus nombres en la versión publicada del texto, aunque es frecuente entre autores de teatro-documento publicar bajo su propio nombre, ya que son quienes seleccionan, editan y finalmente escriben los textos.

[5] "Male sovereignty is defined in necropolitical terms as the legitimate monopoly of violence."

[6] "Cette misogynie revendiquée fait d'elle une personnalité souvent contestée, voire détestée."