



FAMILIA, OBSESIÓN Y PERVERSIÓN. APROXIMACIÓN
PSICOANALÍTICA A LAS FIGURAS DE *EL MATRIMONIO*
PALAVRAKIS (2001), DE ANGÉLICA LIDDELL

FAMILY, OBSESSION AND PERVERSION. PSYCHOANALYTIC
APPROACH TO THE FIGURES OF EL MATRIMONIO
PALAVRAKIS (2001), BY ANGÉLICA LIDDELL

Ana Bustelo Vega

Universidade de Santiago de Compostela

bustelo.vega.ana@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9308-6648>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.01
ISSN 2444-3948

Resumen: En *El matrimonio Palavrakis* (2001), Angélica Liddell expone, a través de un caso práctico, el tema de la familia como generadora de traumas y transmisora de la ira y perversiones. A lo largo de este artículo, se pretenden esbozar los significados simbólicos de diversos elementos de la obra, de forma que, posteriormente, se pueda comenzar a perfilar las figuras, de los protagonistas, Elsa y Mateo, y del propio espectador, en esta obra que se rige en gran medida por relaciones dicotómicas: cuerpo milagroso que da vida y cuerpo como fosa seca, lo infantil y lo corrupto, lo hermoso y lo terrible, vencer a la muerte y perseguirla.

Palabras clave: Angélica Liddell, *El matrimonio Palavrakis*, psicoanálisis, espectador, familia.

Abstract: In *El matrimonio Palavrakis* (2001), Angélica Liddell uses a case study to explore the theme of the family as a generator of trauma

and a transmitter of evil and perversion. The aim of this article is to outline the symbolic meanings of various elements of the work, so that we can then begin to outline the figures of the protagonists, Elsa and Mateo, and of the spectator himself, in this work that is largely governed by dichotomous relationships: the miraculous body that gives life and the body as a dry pit, the infantile and the corrupt, the beautiful and the terrible, overcoming death and pursuing it.

Keywords: Angélica Liddell, *El matrimonio Palavrakis*, psychoanalysis, spectatorship, family.

Sumario: 1. Introducción; 2. Lo infantil y lo corrupto; 3. Las figuras en *El matrimonio Palavrakis* (2001); 3.1. El matrimonio; 3.2. El espectador; 4. Conclusiones; 5. Obras citadas.

Copyright: © 2024. 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)

ANA BUSTELO VEGA. Graduada en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad de Santiago de Compostela. Actualmente, realizando la tesis *El modelo de representación espacial capitalino en las ficciones breves realistas y realistas-naturalistas españolas*, en la misma universidad. Investigaciones encartadas en el estudio de la literatura española del siglo XIX y el paradigma del hecho espacial, la geoliteratura y la cartografía literaria, usualmente combinados a través de la disciplina de la literatura comparada.

I. INTRODUCCIÓN

El matrimonio Palavrakis es una obra de la dramaturga Angélica Liddell, estrenada el 22 de febrero de 2001 en el Teatro Pradillo de Madrid, y la primera de su «Tríptico de la Aflicción». En esta obra, Liddell expone las atrocidades que rodean el pasado y presente de sus protagonistas, Elsa y Mateo, cuyas vidas han sido marcadas irremediabilmente por sus respectivas relaciones con sus padres, las perversidades cometidas por estos, y la muerte de su hija Chloé. A lo largo de este artículo, se pretenden esbozar los significados simbólicos de diversos elementos de la obra, una introducción a las perversiones que permita, posteriormente, comenzar a trazar el carácter psicológico de las figuras, de los personajes protagonistas, Elsa y Mateo, y del propio espectador, el grueso del análisis, en esta obra que se rige en gran medida por relaciones dicotómicas: cuerpo milagroso que da vida y cuerpo como fosa seca, lo infantil y lo corrupto, lo hermoso y lo terrible, vencer a la muerte y perseguirla.

Decía Michel Foucault que la reconstrucción y el reconocimiento del propio cuerpo se producen cuando entra en comunión con otro cuerpo, en la alteridad del espejo, del cadáver o del acto sexual (2010, págs. 16-18). En el caso de *El matrimonio Palavrakis*, el espectador no se reconoce en las acciones y pasiones del escenario, sino que se produce una toma de consciencia de cuerpo y espíritu en tanto que son constantemente golpeados por las atrocidades que se descubren en el espacio escénico. Así, la obra se constituye como una suerte de heredera entre las técnicas del *in-yer-face theatre* y los planteamientos propios del *teatro de la crueldad*, deteniéndose en la recreación de escenarios oníricos, golpeando e hiriendo atrocemente a la audiencia, atacando a los instintos dormidos y exponiendo la violenta repulsa hacia la somnolencia y conformismo del espectador. El *locus horribilis*, real y crudo, ataca directamente a los esquemas del indefenso receptor. En este sentido, cabe destacar la imbricación, la armónica convivencia de elementos externos al actor y la lengua hablada, a través de la cual la dramaturga alcanza comunicar todo lo que no encuentra palabras para ser nombrado: lograr lo que Artaud denominará espectáculo total (2001, pág. 97).

2. LO INFANTIL Y LO CORRUPTO

En esta línea, conviene comenzar analizando aquellos símbolos que remiten a *lo infantil*, y que se descubren brutalmente corrompidos. Un ejemplo lo constituye un encuentro entre los señores Palavrakis cuando todavía eran pequeños, que finaliza con una serie de elementos performativos imitativos de juegos infantiles, como saltar a la cuerda o carreras de sacos. Estas actividades se ven interrumpidas por el inicio de violentas relaciones sexuales entre ambos. Así mismo, la noche que conciben a Chloé, Mateo esparce talco sobre las nalgas de Elsa, como en un cambio de pañal, justo antes de mantener, de nuevo, salvajes relaciones sexuales. Antes de que la niña nazca, el señor Palavrakis entabla conversaciones con su hija a través de la vagina de su mujer mientras esta duerme, retorciendo la inocente imagen de un padre hablando a la barriga de su mujer embarazada. Por proponer un último ejemplo, tras cantarle el último cumpleaños feliz a Chloé, las luces se atenúan y dan paso a la representación de los sueños de los Palavrakis. De esta forma, aunque no se representa la muerte de la niña, se explicita, a través de una serie de recursos performáticos, de carácter casi ritual, la violencia del momento. Mientras Mateo bebe de un orinal infantil con forma de pato, proyectando dibujos animados por detrás, Elsa bebe obscenamente de un biberón, emulando una felación, mientras se masajea los pechos. Incluso el propio escenario está lleno de muñecos desmembrados, esas víctimas inocentes e indefensas brutalmente violadas, constituyéndose como recreación onírica que evoca el crimen y la culpa del matrimonio.

Tampoco se debe olvidar, a propósito de los símbolos, la relación que se postula entre *lo dulce* y lo infantil. Existen dos potentes momentos performativos que abren y cierran la obra y que exponen violentamente esta asociación. En su primera intervención, al inicio de la obra, Mateo se presenta en conversación con una niña, que ni interviene ni se encuentra en escena, y sujetando unas bragas. Las huele, come un dulce y lo aplasta y restriega sobre ellas. Regala una chuchería a la niña, y le dice [cursiva propia]: «Algo *dulce* para una mujer *dulce*. Lo *dulce* es lo que nos obliga a vivir, el deseo de *lo dulce* es lo que nos mantiene con vida» (2004, pág. 70). Mientras pronuncia estas palabras, se mete una bolsa de caramelos en los pantalones y comienza a agitarlos, simulando que salen disparados de sus calzoncillos. Así mismo, cuando, más adelante, Elsa le pregunta «¿Qué sería de los niños sin los dulces?» (2004,

pág. 82), responde Mateo: «¿Qué sería de todos nosotros sin los dulces?» (2004, pág. 82). Se establece una clara relación entre la cualidad de *dulce*, la chuchería y lo infantil. Cuando Mateo era pequeño, confiesa a Elsa que su padre, asesino de niños, comía a sus jóvenes víctimas. Los niños comen dulces, y Mateo, como su padre, «come niños», disfruta de lo dulce. También para él, como le confiesa a su mujer, «la carne de las niñas es más dulce, y mucho más tierna» (2004, pág. 79). Por otro lado, al cierre de la obra se observa a Mateo desnudo, soplando las siete velas del fatídico séptimo cumpleaños de Chloé, para después restregarse trozos de tarta en los genitales mientras Elsa retrata la escena con su cámara, un observador pasivo de la tragedia como lo son los espectadores, hacia los que la señora Palavrakis arroja las instantáneas.

Si la pederastia toma la forma en el protagonista masculino de dulces de los que alimentarse, y sin los cuales no se puede vivir, en el caso de Elsa la traducción del abuso se relaciona estrechamente con imágenes de perros y lobos. La obra comienza con la señora Palavrakis abierta de piernas, como dando a luz, mientras amamanta un perro. Su padre, como ella misma describe, «era muy celoso y no le gustaban los animales. No le gustaba que los perros me chuparan los muslos», así que «después siempre los mataba, me regalaba perros y los mataba, [...] cuando se hacían grandes los mataba» (2004, pág. 71). Mateo, a su vez, al final de la obra recrimina a Elsa que «querías parir a todos los perros del mundo. Hueles a perro. Tienes ojos de perro. Y vientre de perra» (2004, pág. 86). De esta forma, el trauma se tuerce en la obra hasta llegar a la identificación de perros y niños, y el lobo, situado en el marco de una cotidianeidad inocente y desabrida, como el lobo feroz de los cuentos, es el depredador, pues, como dice Elsa, «las niñas hermosas siempre llevan una manada de lobos a sus espaldas, seres perversos surgidos de las entrañas de la tierra con el único objeto de destrozar la pureza» (2004, pág. 91). Una de las mayores pistas del destino de Chloé lo constituye, de hecho, el momento en el que la señora Palavrakis señala que «Mi hija es un perro» (2004, pág. 71), una víctima. La narradora, a este respecto, le dirá al final de la obra que «su marido era el lobo, ¿comprende, señora Palavrakis? El lobo» (2004, pág. 97).

3. LAS FIGURAS DE *EL MATRIMONIO PALAVRAKIS* (2001)

3.1 El matrimonio

Adentrándose ya en la cuestión de la naturaleza de los personajes, cabe comenzar señalando la clara imbricación entre sus procesos conductuales y el paradigma familiar. Resultan particularmente relevantes los sueños anteriores al nacimiento de Chloé, especialmente los de Elsa, pues en ellos se observa cómo ya reproduce las dinámicas establecidas con su padre con el hijo que espera. En uno de ellos, de sus muslos, de nuevo parte central de su cuerpo, emerge la pierna del niño, como un «pene asqueroso» (2004, pág. 81). En otro sueño, cuenta cómo su hijo pone la boca en su sexo y lo lame. Por otro lado, Elsa admite en el interrogatorio final que «cuando era más joven yo ganaba algún dinero cuidando niños, eran niños muy pequeños, a veces tenía que cambiarles los pañales, y dejaba... Dejaba que los perros les chuparan, les lamieran, ¿me entiendes? Y nunca hice nada por detener a los perros» (2004, págs. 97-98). Por tanto, por mucho que antes del nacimiento de su hija afirmase que «intentaremos ser mejores» y que «yo no soy como mis padres» (2004, pág. 75), acaba reproduciendo las conductas de su padre de forma pasiva, e incluso confirma que disfrutaba observando cómo los perros lamían los genitales de los bebés. Así, ya sea como sujeto o como objeto, se postula la imposibilidad de escapar del paradigma familiar, de acabar con la perpetración de esas penosas dinámicas.

Cuando la señora Palavrakis sale de la ducha, se encuentra «un amasijo de vísceras sobre la alfombra. Mateo había acuchillado al perro hasta triturarlo» (2004, pág. 95). El perro que Elsa identificaba como su hija fue asesinado por su marido, al igual que Chloé, y al igual que su padre había hecho con los perros que le chupaban los muslos de niña. Y de la misma forma que Elsa había decidido matar a su padre, se resuelve a acabar con su marido. Por tanto, que Elsa lo asesine supone una clausura a varios niveles. Termina con Mateo, asesino de su hija y, como el padre de Elsa, depredador sexual y asesino de perros. De esta forma, la señora Palavrakis revive y asesina, simbólicamente, a la figura de su padre. Por otro lado, Mateo, al convertirse en un pedófilo y asesino de niños, repite los mismos actos que su padre, se transforma en él. Por ello, cuando logra morir, consigue, en cierta medida, matarlo.

Si la unión entre ambos, su primer «te quiero» (2004, pág. 80), se produce al planear la muerte de sus padres, su despedida se produce con la culminación de esta tarea. De esta forma, se postula la familia como generadora de traumas y transmisora de lacra y perversiones.

Angélica Liddell escoge mostrar y subrayar los traumas sufridos por los protagonistas como forma de destacar la podredumbre de la institución familiar, entremezclando placeres y perversiones para construir dos personajes totalmente mancillados por sus experiencias a lo largo del proceso de socialización. A través de las repeticiones de secuencias, por ejemplo, se construye la imagen de dos seres obsesivos y desquiciados. Un ejemplo lo constituye uno de los primeros diálogos de la obra, en el que Elsa grita: «¡Quiero que mis hijos sean tan hermosos como los rascacielos de Nueva York!», a lo que Mateo responde: «¡Vamos al cementerio!». Repiten estas intervenciones sin modificaciones hasta tres veces, para culminar con Elsa gritando: «¡Vamos a Nueva York!», y Mateo accediendo: «¡Vamos!» (2004, pág. 71).

Este fragmento también permite señalar otra cuestión pertinente en el análisis de las figuras de *El matrimonio*, la oposición entre los dos protagonistas. Por un lado, Elsa desea tener «hijos hermosos para vencer a la muerte», niños «tan hermosos como los rascacielos de Nueva York» (2004, pág. 73). Persigue la trascendencia a través de la maternidad, y llega a decirle a Mateo que «cuando veas al niño dejarás de pensar así, dejarás de ser el peor» (2004, pág. 75). Cuando Chloé muere, de hecho, admite que sus ansias por procrear se debían a que «necesitaba esperanza», «necesitaba amar, amar a alguien, para siempre» (2004, pág. 85). Además de este deseo de trascendencia, Elsa piensa en su hijo como método purificador, tanto para ella, para que la ayude y la obligue a superar la culpa y la vergüenza, como para el mundo, que «ahora debe ser hermoso», igual que ellos deberían «ser hermosos también» (2004, pág. 76). La conducta de Elsa, de esta forma, se guía por el dinamismo propio del *Eros*, de la pulsión de procrear, de unión, la vitalidad y la búsqueda de la supervivencia.

El único momento en el que esta visión se desmorona es cuando descubre que el bebé será una niña: «No, no, niñas no...» (2004, pág. 78). En línea con esa misión que toda la obra ha propugnado, coleccionar y adicionar más y más amor, sin perder ni una gota, a Elsa le aterra que Mateo la abandone por su hija. En el séptimo cumpleaños de la niña, de hecho, señala que Mateo y Chloé «vivieron una historia de amor. Eran

un hombre y una mujer. A mí nunca me quisieron» (2004, pág. 97). Cabe decir que, a pesar de todo, cuando Chloé nace Elsa señala que «no había nacido criatura más linda en decenios. No se tenía noticia de semejante hermosura. Era preciosa, preciosa» (2004, pág. 91). Sin embargo, cuando Chloé muere, esa obsesión, ese «amor por la vida» que Elsa proclama sentir no se desvanece. Quiere volver a tener hijos, siente que muere en su cuerpo y a su cuerpo muriendo sin un niño en sus entrañas, quiere «dejar de ser una fosa» (2004, pág. 88). Por otro lado, la niña, macabramente, sigue representando, en forma de rumores de lo que le pasó y de ingenua compasión, una trascendentalidad. Elsa, en este sentido, afirma que «hay gente que moriría por un gesto de compasión», que «en el fondo nos envidian» (2004, pág. 84), y que todas esas habladurías la mantienen con vida. Si quedase alguna duda de que Chloé nunca fue sujeto, sino siempre objeto, se desvanece con este diálogo.

Mateo, sin embargo, afirma que «si a nuestra hija le arrancaran la piel no sería más que una herida. Chloé es una herida. Te lo aseguro. Por dentro es viscosa y horripilante. No es hermosa. No la distinguirías de un perro atropellado. Sólo materia, eso es, sólo materia» (2004, pág. 98). Mateo, desde el embarazo, deja claro que considera que «tener un hijo es algo demasiado brutal, demasiado insensato, demasiado irresponsable» (2004, pág. 75). Desea volver a lo inorgánico, morir sin dejar legado, acabando con su podrida herencia en el cementerio, y considera que traer un niño al mundo, tanto envilece el mundo como destruye al niño que, señala, «no desea nacer», pues «le parece una tarea extremadamente difícil reponerse del nacimiento» (2004, págs. 74-75). De esta forma, si bien ambos se caracterizan por su visión nihilista de la vida, Elsa pretende la superación del horror que ha marcado su existencia a través de la maternidad, pues gracias a ella cristaliza la unión, la posesión de un lazo de amor que le garantizará no volver a quedarse sola ante el peligro. Esta especie de esperanza malsana es contemplada por Mateo como una gran traición: «¡No odias el mundo lo suficiente!» (2004, pág. 76), le grita. Mateo constituye la personificación del *Thanatos*, de la pulsión de muerte, de la destrucción y de la aniquilación.

Se produce, de esta forma, una materialización del conflicto entre las dos fuerzas de la mente humana, el *Eros* y el *Thanatos*, el Amor y la Muerte. La autocondena y autoabsolución son, por tanto, dos ejes fundamentales en la construcción de los personajes y los diálogos, que se observa a la perfección en la conversación que mantienen antes del

nacimiento de Chloé, cuando Mateo afirma que destruirá la belleza, que todo es destrucción y enfermedad, y que no puede soportarlo, mientras Elsa grita que «hay que vencer a la muerte», que debe «ser bello» por su hijo (2004, pág. 77). En este sentido, cabe concluir señalando que la familia, oposición entre los miembros, resuelve la dialéctica planteada con los abusos de Mateo hacia Chloé, así como con su muerte. El señor Palavrakis impone su cosmovisión de destrucción sobre la de Elsa, que se queda sola con su culpa.

3.2 El espectador

A pesar de que se podría ahondar con mayor profundidad en cuestiones inscritas en el marco del imaginario del psicoanálisis como, por proponer un par de ejemplos, la idea de la muerte del padre, o las etapas del desarrollo, con sus respectivos conflictos y superaciones¹, se va a trabajar ahora únicamente sobre el papel de otro personaje, inmerso también en esta red de descarnadas culpas: el espectador. En esta obra, Angélica Liddell juega con la percepción de este de forma magistral, disponiendo claves que guían el visionado de forma que, para cuando la obra llega a su fin, el espectador se ha sumergido en la tragedia y ha salido de ella marcado por la angustia y el dolor de haber contemplado el proceso de construcción y lo más hondo de la perversión tras la ineluctable catástrofe. Se comenzará, por tanto, con una somera aproximación al paradigma de la entrevista clínica desde la perspectiva psicoanalista, pues será este el eje vertebrador de lo que resta de análisis.

Sigmund Freud postula, en su trabajo *Sobre el mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos* (1893), la potencialidad del método verbal para acceder al origen de los síntomas histéricos. Este es el punto en el que la entrevista psicológica se instaura y se vuelve de uso frecuente en el marco de la terapia psicoanalítica. Mediante un discurso libre, se pretende que el sujeto ahonde en su psique, rememorando acontecimientos pasados cuya expresión permita, además de la abreacción de las emociones profundas asociadas, a través de la contemplación de la subjetividad perceptiva, realizar una interpretación de la causalidad subyacente a la sintomatología. Es decir, estas ideas verbalizadas sin censura ni imposición de lógica discursiva son asociadas por el psicoanalista, formando una cadena continua de asociaciones que permitía extraer toda una serie

de elementos reprimidos, supresión que, en definitiva, era causa general de la enfermedad. El terapeuta, para poder salir exitoso de esta empresa, se entrenaba en el reconocimiento de una serie de mecanismos de defensa del yo, que autores como Anna Freud, Alfred Adler o el propio Sigmund Freud, se encargaron de enumerar. La lista de mecanismos es lo suficientemente larga como para, no pretendiendo un análisis exhaustivo, se limite este trabajo a proponer unos pocos de entre los principales, rastreando y señalando ejemplificación de estos en la obra².

La *sublimación*, la canalización de la energía pulsional en un nuevo fin, es uno de los mecanismos más importantes de la teoría psicoanalítica. Elsa, a través de la creación de la vida, pretende vencer a la muerte, superar el pasado y futuro dolorosos; necesita «hijos hermosos para vencer a la muerte» (2004, pág. 73), para nunca quedarse sola. Mateo, en un momento de la obra, *proyecta* su dolorosa percepción de la vida sobre el bebé que está por nacer. Como ya se ha indicado, asegura a Elsa que la futura niña «ha dicho que no desea nacer», pues «no confía mucho en la felicidad de su especie y considera que el planeta es demasiado horroroso para las cosas pequeñas» (2004, pág. 74). En esa misma escena, Elsa afirma que «cuando veas al niño dejarás de pensar así» (2004, pág. 74); y que, si trae un hijo al mundo, ella nunca estará sola, pues «si tú me abandonas lo tendré a él. Si tú te mueres lo tendré a él. Si me hago vieja lo tendré a él» (2004, pág. 75). Todas estas intervenciones revelan una *reacción formada*, una prevención de un pensamiento doloroso, que pretende dar sentido a una realidad, justificar la necesidad de cambio de forma que quede paliado el miedo a no alcanzarlo.

Así mismo, poco después, señala que «ahora el mundo debe ser hermoso [...]. Y tú y yo deberíamos ser hermosos también» (2004, pág. 76). Esta intervención también permite contemplar un ejemplo de racionalización. Pero, además, contiene un elemento discursivo que la convierte en especialmente reseñable. Mediante la partícula *debe ser*, y no *es*³, se observa la imposición de las normas que guían al superyó. Elsa sabe que el mundo *debe* ser hermoso tras el nacimiento de un niño, y mediante la verbalización de ese conocimiento tácito, elabora una formación reactiva. Uno de los procesos de *racionalización* más evidentes lo constituye, sin embargo, el momento en el que Elsa visita la tumba de la niña, y le dice que «porque te amaba te imaginé muerta de todas las formas posibles. Desde que naciste te imaginé muerta. Uno tiende a pensar en la muerte de los seres amados» (2004, pág. 94). En tanto que no es objeto

de este trabajo el análisis de los mecanismos de defensa en la obra, sino más un medio para un fin, se ejemplificará un único mecanismo más, el *desplazamiento*. La señora Palavrakis sustituye a la niña muerta (o al niño que deseaba y que no tuvo) por un perro, al que confecciona trajes de marinero; y se obsesiona con tener más hijos: «¡Necesito dejar algo vivo sobre la tierra! [...] Todavía podría llenar el mundo de hijos» (2004, pág. 87).

La terapia psicoanalítica se basa, pues, en asociación e interpretación, pero no solo de la expresión hablada y libre de recuerdos, sino también de las manifestaciones oníricas. En la obra, Liddell incluye «siete sueños espeluznantes», en palabras de la narradora, que los señores Palavrakis tuvieron «mientras duró el embarazo» (2004, pág. 81). En el primero, la señora Palavrakis sueña que el niño vomita sobre ella, ya anciana, y «el vómito me escuece, me corroe, me abre la piel» (2004, pág. 81). En el segundo, Mateo sueña que asesina a la niña, que «lleva días llorando sin parar», que le «escupe entre los ojos», le orina encima y lo «inunda de babas» (2004, pág. 81). En el tercero, Elsa sueña que su hijo, «un pene asqueroso», asoma entre sus muslos, hinchándose «como un hígado enfermo» (2004, pág. 81). En el cuarto, el señor Palavrakis sueña que son viejos, pero que la niña sigue siendo un bebé, que llora hasta que ellos mueren, quedándose sola en el mundo, hasta que también a ella «se la comen los gusanos», empezando por los ojos (2004, pág. 81). En el quinto, se subvierte el tercero, y el «pene asqueroso», esta vez, «vuelve a meterse» dentro de Elsa, eyaculando «por todos sus orificios» (2004, pág. 81). En el sexto, Mateo sueña que su hija muere «una y otra vez» (2004, pág. 81). En el séptimo, Elsa sueña que su hija muere «una y otra vez» (2004, pág. 81).

Esta escena permite al espectador dar un paso más allá, introduciéndose de pleno en la contemplación de lo que, en el psicoanálisis, se considera idóneo para analizar los deseos reprimidos, una de las grandes y más puras vías de acceso al mundo inconsciente: el material onírico. Los temas de la muerte, de la podredumbre, del miedo y del asco son, de esta manera, protagonistas indiscutibles de este sugestivo episodio de la obra, e independientemente de lecturas personales, subrayan notoriamente la certeza que adquiere el espectador sobre el trágico futuro de la niña. Lo llamativo aquí es, en definitiva, la inclusión de un elemento vital en la teoría psicoanalítica, una de las grandes piezas en la reconstrucción de la causalidad asociada a la sintomatología. Liddell permite

al espectador, de esta manera, acceder a lo más hondo de la psique del señor y la señora Palavrakis, de una forma incluso más penetrante y profunda de lo que admitiría una interacción cara a cara.

Se puede distinguir, de esta manera, una doble vertiente en el papel del espectador. Por un lado, está al espectador activo y reactivo [siguiendo a Rancière (2010), emancipado], que destruye y reconstruye íntimamente el significado de la obra, tejiendo un tapiz que, en última instancia, y especialmente si el evento resulta particularmente significativo, se codificará con fuerza en su memoria. Este recuerdo, ya sea de forma consciente o inconsciente, alterará su percepción interna y externa, participando en reconstrucciones futuras de fenómenos perceptivos endógenos y exógenos. En este sentido, toda interacción social es un proceso altamente simbólico, desbordante de significados que afectan a todos aquellos que están interactuando. El teatro, como situación de interacción y encuentro (entre espectador y actor, entre espectador y autor/producto), adolece de todas estas consecuencias⁴. Sin embargo, se ha propuesto anteriormente que, en esta obra, Liddell incurre en la creación de un universo performativo en forma de simulación de terapia psicoanalítica, de entrevista clínica. Por ello, además de su clásico papel, el espectador se ve arrastrado al desempeño (consciente o inconsciente) de una parte importante del trabajo propio del psicoanalista. No se pretende con esto sugerir la idea de la existencia de dos roles (espectador/terapeuta), sino de la adición del papel de uno de ellos (el «terapeuta») a las características del existente (el espectador). No se postula una diferenciación, sino una suma, un disfraz o, más bien, una imbricación, en tanto que la construcción de significado a partir de la interpretación propia del relato ya es tarea principal tanto de todo buen espectador como de todo buen psicoanalista (y en definitiva, de todo actor en una interacción).

Es más, [traducción propia]: «ningún psicoanalista puede ir más allá de lo que sus propios complejos y resistencias internas le permiten» (Freud, 1910, pág. 108)⁵. El papel de la *contratransferencia*, entendido como reactivo que opera sobre el juicio del analista, derivado de la transferencia del paciente, consiste en la contaminación de la interpretación. También aquí tropieza el espectador activo, pues esta «resonancia «de inconsciente a inconsciente»» (Laplanche, Pontalis y Lagache, 2004, pág. 85) es propia, de nuevo, de toda interacción, y más que un elemento de interferencia, en este caso entreteje la singularidad de un encuentro

profundamente íntimo entre espectador y producto. En resumen, el espectador, por la propia naturaleza de su papel, o por mediación de Liddell, se convierte en una suerte de analista «laxo», que de forma inconsciente ejerce un rol para el que no ha sido entrenado⁶.

La obra abre con la narradora poniendo sobre aviso de la muerte de Elsa y Mateo, pero no advierte sobre la existencia de la víctima absoluta, del terror de la inocencia destruida. El espectador ve el desarrollo completo de ambas tragedias, pues su génesis se presenta al inicio de la obra, inaugurando la intuición del desastre que fluye gracias a la descripción que los personajes ofrecen de su infancia, pero también debido a las intervenciones de la narradora, que subraya lo *oscura* que ha sido la infancia del señor Palavrakis; lo *triste* que ha sido la infancia de la señora Palavrakis⁷. Estas sutiles (o no tan sutiles) pistas que Liddell siembra a lo largo de la obra, ayudan a la conversión del espectador en una suerte de psicoanalista, de pseudopsicoanalista, atrayendo su atención mediante la acentuación de rasgos y eventos reseñables. Aunque las circunstancias concretas y el suicidio de Chloé sean poco a poco revelados, su causalidad se va construyendo desde el primer momento, y todos esos datos revelados a lo largo de la representación confluyen en un cuadro general desde el cual el espectador podrá interpretar las razones del desastre.

Queda por tratar, en este sentido, una cuestión clave. El éxito de la entrevista psicoanalítica no depende únicamente de la construcción del paciente, ni la interpretación del terapeuta se pierde en sus notas o en su almacén memorístico, evidentemente. Para que la terapia funcione resulta absolutamente imprescindible la *retroalimentación*: digerir, asimilar, interpretar y comunicar, produciendo un cambio en el paciente a través de las revelaciones fruto de la tarea interpretativa del psicoanalista⁸. Así, todas las revelaciones dispuestas, adquiridas gracias al carácter activo intrínseco al papel de espectador, se pierden por culpa de la imposibilidad de intervención, pasividad también intrínseca al papel de espectador. El espectador es un ente activo, que construye el significado, pero también pasivo, en el sentido de que carece de agencia real sobre la trama. Y es en esta obra, justo debido a esta posición intermedia, donde el espectador clásico se queda atrapado y desvalido. Liddell logra construir, de esta forma, una culpa real, que pesa sobre personas reales, por no poder tender los brazos y salvar a una víctima desoladoramente trágica pero, a fin de cuentas, ficticia.

4. CONCLUSIONES

En conclusión, no es que esta obra se distinga por la posibilidad del espectador de generar interpretaciones propias. Ya se ha comentado que esta es característica no solo de todo espectador, sino de todo ser humano que participe en una interacción social (o no social, pues en la mayor parte de los casos, percepción conlleva interpretación). Tampoco es que, en el resto de representaciones, el espectador tenga, generalmente, grandes posibilidades de intervención sobre la historia⁹. Lo distintivo, en este caso, es la inclusión de tal cantidad de elementos que, en una entrevista psicoanalítica, servirían como herramientas de trabajo para el terapeuta; la flagrante acumulación de claves interpretativas concretas y distintivas del esquema de represión psicoanalítica, así como su acentuación, pues dirigen el foco de aquel que atiende sobre dichas pistas. Es decir, la peculiaridad viene dada por la construcción de una situación tan cercana a aquella de la entrevista psicológica. En esta obra, Angélica Liddell, como forzando al espectador a ser partícipe de esa «búsqueda personal de la verdad humana y sus aspectos más oscuros y velados» (Loureiro Álvarez, 2019, pág. 62) suya, dispone las piezas del puzzle, salvo una: la llave de la recuperación, destruyendo la posibilidad de intervención y, con ella, de redención y salvación.

5. OBRAS CITADAS

- ARTAUD, A. (2001). *El teatro y su doble* (E. Alonso & F. Abelenda, Trad.). Edhasa.
- FERENCZI, S. (1984). Confusión de lenguas entre los adultos y el niño. El lenguaje de la ternura y de la pasión. En *Obras Completas, Tomo IV* (pp. 139-149). Espasa-Calpe.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo* (D. González Martín, Trad.). Abada Editores.
- FREUD, S. ([1896] 1996). La etiología de la histeria. En *Obras Completas, vol. III* (pp. 185-218). Amorrotu.
- FREUD, S. (1910). Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie. *Zentralblatt für Psychoanalyse*, 1(1-2), 105-115.
- FREUD, S. (1968). *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Alianza Editorial.

- FOUCAULT, M. (2010). *El cuerpo utópico; Las heterotopías* (D. Defert, Intro.). Nueva visión.
- LAPLANCHE, J., y PONTALIS, J-B. ([1996] 2004). *Diccionario de psicoanálisis* (D. Lagache, Dir.). Paidós.
- LIDDELL, A. (Aut. y Dir.). (2001). *El matrimonio Palavrakis*. INAEM. Disponible en: <<http://teatroteca.teatro.es/>> [Última consulta: 14/09/2022]
- LIDDELL, A. (2004). «El matrimonio Palavrakis», El Tríptico de la Aflicción, en *Acotaciones*, 12, 67-99.
- LEHMANN, H-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jüers-Munby, Trad.). Routledge.
- LOUREIRO ÁLVAREZ, K. E. (2019). «Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Española*, 17, 61-80.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- TOPOLSKA, E. (2021). De un trastorno nervioso a una guerra: psique y política en El año de Ricardo de Angélica Liddell desde el punto de vista del psicoanálisis de Erich Fromm. *Études romanes de Brno*, 42 (2), 123-133. Disponible en: <<https://hdl.handle.net/11222.digilib/144449>> [Última consulta: 28/10/2024]

6. NOTAS AL FINAL

- ¹ Incluso, superando la perspectiva freudiana. En este sentido, conviene remitir a la noción de orientación necrófila, del psicoanalista Eric Fromm, y ya vinculada a la obra de Liddell por Ewelina Topolska (2021). En su análisis de *El año de Ricardo*, señala que la característica clave de una persona necrófila sería, según el psicoanalista alemán, su amor por la muerte. [...] El necrófilo goza viendo y propagando fuerzas contrarias a la vida, contrarias al crecimiento y síntesis (págs. 127-128).

Adicionalmente, la autora indica que:

El concepto frommiano de necrofilia guarda bastante parecido con “el instinto de la muerte” de Freud. Sin embargo, Fromm apunta a un par de diferencias fundamentales, la primera siendo el carácter innato del instinto freudiano frente al adquirido en el caso de la orientación necrófila (pág. 128).

El concepto de necrófilo, además, encontraría en el de biófilo su opuesto: “los biófilos están orientados al crecimiento en todas las esferas de la vida” (pág. 128). También su carácter es adquirido, en tanto que “el amor [...] de la primera cuidadora/cuidador), según Erich Fromm, es una condición necesaria para el desarrollo de la orientación biófila” (pág. 130). Considerando esta contraposición entre las orientaciones necrófila y biófila, y el carácter adquirido de ambas, podría resultar de igual modo relevante considerar el análisis de estas figuras desde una perspectiva frommiana.

- ² Cabe señalar que ninguno de estos mecanismos es compartimento estanco. A pesar de que se busque una ejemplificación, en el propio caso convergen unos y otros.
- ³ Esta dicotomía remite, en la línea de la construcción del conocimiento a través de percepciones y experiencias, a Hume y a su tenedor: lo intuitivo contra lo objetivo, lo que se cree (o se quiere creer) y lo que es.

- ⁴ El teatro, por sí mismo, está incompleto; necesita la participación del espectador para alcanzar su verdadero significado (Lehmann, 2006, pág. 61). Este proceso de cogeneración deviene de un cambio de rol que, siguiendo a Fischer-Lichte (2011), se produce al hacer entrar en crisis al espectador (págs. 102-103), y que, en este caso, se perfila aproximándose al rol de terapeuta. Para ello, se “pone al espectador en un estado que lo aparta de su entorno cotidiano y de las normas y reglas que lo rigen [...], sin indicarle cómo podría lograr reorientarse. Este estado puede experimentarse como un suplicio”, como probablemente ocurra en la obra objeto de análisis, “o como una vivencia placentera” (pág. 355).
- ⁵ Fragmento original: “jeder Psychoanalytiker nur so wie kommt, als seine eigenen Komplexe und inneren Widerstände es gestatten”.
- ⁶ De hecho, ya Lehmann hacía referencia a las similitudes entre el papel de espectador, y el rol del psicoanalista en la entrevista psicoanalítica freudiana. En este contexto, señala cómo el teatro postdramático se aleja de una interpretación inmediata o jerárquica de los signos, incentivando en cambio una percepción “flotante”, en la que cada es percibido con igual importancia. Así, este enfoque recuerda a la atención flotante que Freud describe para el analista, una forma de percepción abierta y libre de jerarquías en la que el significado no se revela de inmediato, sino que queda en suspenso, aguardando conexiones inesperadas o significados que puedan emerger con el tiempo (2006, págs. 86-87).
- ⁷ Adviértase que, como se ha venido señalando, y como se vuelve a subrayar, Elsa y Mateo son dos opuestos. Sería interesante, de esta forma, ahondar en el papel que el espectador concede a estas figuras; si las interpreta como un ente unitario, con su Ello y su Superyó, su Eros y su Thanatos (Elsa y Mateo, respectivamente), o, si por el contrario, son dos personajes diferenciados y simplemente dotados de características de mayor o menor prominencia.
- ⁸ Nótese que el propio término *entrevista* contiene en sí mismo el valor de ‘interacción’ (*entre-*, del latín *inter*).
- ⁹ Existen, evidentemente, ejemplos de espectador-participante, especialmente entre las teatralidades contemporáneas y emergentes.

