



*EL CUERPO DE PERSÉFONE:
LA ESCRITURA COMO TRAVESÍA EN DICEN QUE NEVERS ES
MÁS TRISTE DE ANGÉLICA LIDDELL.*

*PERSEPHONE'S BODY:
WRITING AS A JOURNEY IN DICEN QUE NEVERS ES MÁS
TRISTE BY ANGÉLICA LIDDELL.*

Pablo Aros Legrand

Doctor por la Universidad Complutense de Madrid/ Investigador independiente.

huidobro27@yahoo.es

<https://orcid.org/0009-0005-4217-8282>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.02

ISSN 2444-3948

Resumen: Este trabajo estudia la relación entre cuerpo y escritura presente en la obra *Dicen que Nevers es más triste* (2019) de la dramaturga española Angélica Liddell. Para tal efecto, el análisis del texto se realizará a partir de la reactualización del mito de Perséfone que contiene la obra, especialmente en lo tocante a la relación madre e hija, así como al espacio del cuerpo y la escritura. Para dar cabida a esta mirada crítica, será conveniente responder los siguientes interrogantes: i) ¿Qué elementos textuales y paratextuales describen la relación cuerpo-escritura presente en la obra seleccionada?; y ii) ¿Qué elementos permiten la actualización del mito clásico? Metodológicamente, el trabajo será abordado desde la mitocrítica para dar cuenta del alcance que tiene

Perséfone como figura mítica, pero también desde el punto de vista de la escritura teatral a partir de las aportaciones teóricas y dramáticas desarrolladas por Pier Paolo Pasolini.

Palabras clave: Angélica Liddell; cuerpo; relación madre-hija; Perséfone; Pasolini.

Abstract: This paper studies the relationship between body and writing present in the play *Dicen que Nevers es más triste* (2019) by the Spanish playwright Angélica Liddell. To this end, the analysis of the text will be carried out based on the updating of the myth of Persephone contained in the work, especially with regard to the relationship between mother and daughter, as well as the space of the body and writing. To accommodate this critical view, it will be convenient to answer the following questions: i) what textual and paratextual elements describe the body-writing relationship present in the selected work? ii) What elements allow the classical myth to be actualized? Methodologically, the work will be approached from the point of view of myth criticism to account for the scope of Persephone as a mythical figure, but also from the point of view of theatrical writing based on the theoretical and dramatic contributions developed by Pier Paolo Pasolini.

Keywords: Angélica Liddell; body; mother-daughter relationship; Persephone; Pasolini.

Sumario: 1. Introducción; 2. Perséfone o el cuerpo que camina en la escritura; 3. El mito adentrado: La escritura de Liddell; 4. Más allá del teatro de la palabra; 5. Conclusiones; 6. 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)

PABLO AROS LEGRAND es Doctor en Ciencias de la Educación, mención Didáctica de las Lenguas y la Literatura por la Universidad Complutense de Madrid (2015) y Licenciado en Educación, mención Lengua Castellana, por la Universidad de Santiago de Chile (2002). Sus principales intereses como crítico tienen que ver con los conceptos de espacio, memoria y cuerpo aplicados al campo de la literatura hispanoamericana. Prueba de ello son sus distintos artículos relacionados con la correspondencia del cuerpo y la homosexualidad en la obra de Augusto D'Halmar,

Pedro Badanelli o Álvaro Retana, así como la relación y construcción de corporalidades femeninas en las obras de escritoras chilenas. En este último campo destaca especialmente su interés por autoras tales como Diamela Eltit o Nona Fernández. Su obra más reciente es el libro *Torno. Conversaciones con Antonio Méndez Rubio. Poética y política del encuentro*.

1. INTRODUCCIÓN.

Ya sea desde el tratamiento poético del mito en textos como los de Homero (2002) u Ovidio (2005) o bien, a través de su impacto cultural y sociológico (Agamben, 2014), la figura de Perséfone resulta interesante para entender no solo las relaciones ligadas a la explicación de los ciclos vitales, sino también para abordar el vínculo que se establece entre madre e hija. Desde esta perspectiva, la presente investigación busca relacionar este lazo materno-filial con la obra de la dramaturga española Angélica Liddell.

En términos concretos se ha seleccionado para su análisis la obra *Dicen que Nevera es más triste* (2019) ante la cual se plantea la siguiente hipótesis de trabajo: la obra de Angélica Liddell inscribe la relación madre e hija a partir de una inversión de aspectos fundamentales que conforman el mito griego de Perséfone. En la obra seleccionada, la voz narradora actúa como la diosa joven griega incapaz de resolver la dicotomía superficie/inframundo generando con ello un cuerpo escritura que se extiende a través de distintos tipos de estaciones, ya sean temporales, espaciales, así como relativas a lo cultural o visceral.

Metodológicamente, el trabajo sigue tres apartados: en el primero de ellos se realiza un estudio pormenorizado del mito de Perséfone para establecer las características que definen la relación de la diosa con su madre Deméter. En segundo lugar, dichas consideraciones se someten a un contraste con la obra de Liddell especialmente para determinar cómo se construye la relación entre cuerpo y escritura. Finalmente, y a modo de apoyo de los dos niveles anteriores las consideraciones antes expuestas se cotejan a la luz de las propuestas estéticas y dramáticas de Pier Paolo Pasolini, especialmente a partir de las ideas en torno al teatro de la palabra (2022 b).

2. PERSÉFONE O EL CUERPO QUE CAMINA EN LA ESCRITURA.

La revisión del mito de Perséfone en la obra de Angélica Liddell supone ahondar no sólo en la relación espacial con la madre, sino también en el alcance otorgado al cuerpo. Por ello es importante destacar la condición bivalente que posee Perséfone: la diosa infernal es hija y reguladora de los ciclos de la vida sobre la tierra. Al mismo tiempo es esposa en el mundo infernal y sojuzgadora de los muertos. Desde la mitología clásica, la diosa es conocida con «Nombres múltiples: Persefasa, Persefata, Koré. Y en la forma latina, Proserpina.» (Garibay, 1973, pág. 204). En los reinos del inframundo «la Reina Perséfone puede mostrarse graciosa y compasiva. Le es fiel a Hades, pero no tiene hijos con él y prefiere la compañía de Hécate, diosa de las brujas a la de su esposo.» (Graves, 2012, pág. 53)

En ambos espacios hay elementos que la excluyen: en la superficie es la coré, la muchacha que restaura junto a Deméter, su madre, el ciclo de la vida y de las estaciones. Pero el reino de esa mudanza no le pertenece del todo. Desde que ha sido raptada por Hades, debe tornar al inframundo durante la mitad del año puesto que ha comido granitos de granada.

En el inframundo, por su parte, aparece como esposa que no prohija. Su terreno es la muerte, pero también la riqueza. En este nuevo espacio están los minerales, las piedras preciosas además de todas las raíces de los elementos vitales que afloran en la superficie.

Por lo tanto, en el mito griego, Perséfone lleva en sí una suma de contrarios que hacen que su cuerpo nunca esté sujeto a ningún espacio. Ahora bien, es importante distinguir en la figura de la diosa las distintas etapas que conforman el mito.

La primera fase es la de la convivencia con la madre. En ella, Perséfone se dedica a recoger flores del campo y está fuertemente sujeta a la protección materna. Debe recordarse que el culto de Deméter estaba asociado a la agricultura y a la fertilidad y «se la representaba comúnmente bajo la figura de una excelsa matrona cubierta de pechos derramando leche, con la hoz en una mano y un haz de espigas y amapola en la otra, y adornada su cabeza con una corona tejida con estas dos plantas.» (Fernández de León, 1966, pág. 100) En esta primera fase, la joven diosa apenas se distingue de su madre. Es una extensión del dominio vital de Deméter.

Para Agamben (2014, pág. 15), la diosa Perséfone se relaciona con «el término griego *koré* (en masculino *koros*) [que] no se refiere a una edad precisa. Deriva de una raíz que significa la fuerza vital, el impulso que crece y hace crecer a las plantas y a los animales. » Desde el punto de vista literario del mito, Ovidio (2002) en sus *Metamorfosis* y en concreto en el libro V da cuenta de este aspecto silvestre de la diosa Perséfone del siguiente modo: «Las ramas dan fresco, la tierra húmeda flores multicolores; / la primavera es perpetua. Mientras en aquella espesura/ Prosérpina [sic] juega y coge violetas y blancos lirios, / y mientras con entusiasmo de niña llena cestas y el regazo » (Ovidio, 2002, pág. 183, versos 390 al 393)

La situación anterior cambia cuando aparece la segunda etapa del mito: el rapto por parte de Hades. Según Grimal (1984, pág. 425) « Perséfone es la diosa de los Infiernos y la compañera de Hades. Es hija de Zeus y Deméter [...] La leyenda principal de Perséfone se refiere a su rapto por Hades, su tío (puesto que era hermano de Zeus). Hades se enamoró de la joven y la robó mientras ella cogía flores con unas ninfas en el llano de Enna, en Sicilia.» Según lo anterior, esta etapa no sólo es importante por la mudanza de escenarios que debe sufrir Perséfone. Lo es también porque se advierte con claridad que no es libre en ninguno de los eventos que marcarán el desarrollo de su vida.

La diosa es desposada gracias a un rapto, una acción aborrecible de la que forma parte su propio padre y tío, Zeus. Es el dios Olímpico quien consciente tal hecho a espaldas de Deméter. La desaparición de la muchacha trae consigo el dolor de la madre, su rebeldía ante los dioses y por ello, el desequilibrio en los ciclos vitales sobre la superficie de la tierra.

Homero en su himno a Deméter recoge el rapto de Perséfone del siguiente modo: «con sus caballos inmortales, el hijo de Crono, el de/ muchos nombres/Tras raptarla, contra su voluntad, en su carro de oro/ se la llevaba entre lamentos: gritó alzando la voz, /invocando a su padre el Crónida, excelso y supremo.» (Homero, 2002, pág. 86). La convivencia con la madre se quiebra. Deméter siente que ha perdido una parte de sí misma y de su poder divino. Según Fernández de León (1966, pág. 103) «Cuando la desesperada madre se enteró de la misteriosa desaparición de su adorada hija, encendió dos teas de pino en las bocas de fuego de monte Etna y con ellas recorrió desesperadamente la tierra durante nueve días y sus noches » El dolor es la manifestación más pura del

cuerpo. Deméter abandona el Olimpo. No come ni bebe y adopta la figura de una anciana que terminará sirviendo como ama de cría en el palacio del rey de Eleusis.

Por lo tanto, el cuerpo se manifiesta aquí como centro de la rebelión y del dolor y, por ende, de la separación con la hija. Así refleja el poeta latino la desesperación de la diosa de la agricultura frente a la desaparición de su hija:

Entretanto la angustiada madre busca en vano a su hija
por toda la tierra y por todo el mar. Ni la Aurora
cuando llega con sus cabellos húmedos ni el Héspero
la han visto descansar. Ella ha encendido en el Etna
pinos en llamas para sus dos manos, y los ha llevado
sin descanso a través de las heladas tinieblas.
(Ovidio, pág. 184, versos 437 a 442)

El tercer momento implica un doble juego. Ante la negativa de Deméter por renovar el ciclo de la vida, los dioses se ven obligados a parlamentar con ella. Entre otros, envían a Hermes a que descienda al inframundo y comunique a Hades que debe devolver a Perséfone con su madre. Como el dios no quiere perder tan caro premio, da a comer de la granada a Perséfone.

Ambas diosas se reencuentran en la superficie, pero la diosa madre sabe que hay algo extraño en su hija. Esta responde que, en efecto, sí comió en el reino infernal, razón por la cual, al fin y al cabo, ambas deben claudicar y aceptar el hecho de que la muchacha ha de retornar al infierno la mitad del año.

Esta última estación del mito es interesante porque marca la ambivalencia de la joven diosa antes comentada. Su entraña ya conoce el alimento de ultratumba, lo que no impide que siga siendo una diosa Olímpica y, por lo tanto, perteneciente al reino de los cielos. Perséfone acaba por no estar sujeta a ninguno de los reinos por los que deambula, hecho que también podrá observarse en la obra de Angélica Liddell que se ha seleccionado para su análisis y comentario.

Por otra parte, este retorno a la madre recuerda también a la figura bíblica de Ruth. En este libro del Antiguo Testamento, la joven Ruth abandona su pueblo y a sus familiares para no desamparar a su suegra Noemí. Es ella quien adopta el rol materno y es para ella quien trabajará

recogiendo los granos de trigo que han quedado desperdigados tras la siega. Así queda reflejada la unión entre Ruth y Noemí: « ¡No me pidas que te deje y me separe de ti! Iré a donde tú vayas y viviré donde tú vivas. Tu pueblo será mi pueblo y tu Dios será mi Dios. Moriré donde tú mueras, y allí quiero ser enterrada. ¡Que el Señor me castigue con toda dureza si me separo de ti, a menos que sea por la muerte.» (Anónimo, 2007, pág. 371, capítulo 1, versículos 16 y 17)

Por lo tanto, tal como ha podido apreciarse, la figura de Perséfone representa una suma de opuestos desde el punto de vista de su relación con el cuerpo. Siendo una jovencita es raptada y obligada a asumir una función regia en un contexto hasta ese momento, desconocido para ella. Además, su cuerpo al haber ingerido la granada es el que la obligará a retornar una parte del año al reino de los muertos. Al mismo tiempo, aparece como una diosa que no posee ni maneja su propio destino pues en la superficie terrestre es casi parte del cuerpo de su madre Deméter, mientras que acaba en el Hades como pacto entre su futuro marido y su padre, el olímpico Zeus.

Teniendo en cuenta todos estos rasgos será importante, a continuación, apuntar de qué manera la obra *Dicen que Nevers es más triste* actualiza las oposiciones hasta ahora comentadas para generar un cuerpo de escritura.

3. EL MITO ADENTRADO: LA ESCRITURA DE LIDDELL

En la obra de Angélica Liddell, *Dicen que Nevers es más triste* (2019), el mito y figura de Perséfone se reactualizan. En dicha reconvencción es importante destacar unos elementos sobre otros. De la historia completa que configura la tradición de la diosa griega, los elementos temáticos que se rescatan para su contraste y análisis son: i) La oposición entre superficie e inframundo; ii) La relación con la madre; y iii) La resignificación corporal y, por lo tanto, la generación de la escritura. Todos estos elementos se encuentran fuertemente imbricados y se presentan acotados en este trabajo para su evaluación y contraste.

Cabe señalar, en primer lugar, que la estructura de *Dicen que Nevers es más triste* (2019) se divide en estaciones: verano, otoño, invierno y primavera. El disparador de dicho recorrido es la muerte de los padres y la presentación de las cenizas de la madre a los abuelos en un cementerio de

pueblo: «Fui a decirles que su hija estaba muerta, una niña. Mi madre, una niña muerta. Tuve que pronunciarlo a gritos para vencer la asfixia que me causaba el sufrimiento.» (Liddell, 2019, pág. 13)

Este primer acercamiento indica que se invierten los lugares de madre y de hija respecto al mito griego. Si en este último caso era Deméter quien recorría los confines de la tierra llegando incluso a pedir cuentas a su propio hermano Zeus para hallar a su hija, en la obra de la dramaturga española es la hija la que lleva a cabo la travesía.

Dicho recorrido es físico, cuestión que se refleja a través del encuentro con distintas ciudades, personajes y formas de escritura. Es a la vez un viaje temporal, pero sobre todo, carnal: el cuerpo es la clave para entender los efectos de la muerte de la madre: «cagamos, meamos, sudamos, sangramos, somos haces, orines, sudor, sangre. Una nueva vida es solamente un poco más de suciedad.» (Liddell, 2019, pág. 27)

El recorrido a través de distintas estaciones da a la narradora la posibilidad de contrastar los alcances de su propia existencia con los avatares de familias, hijos e instituciones diversas. Cada estación supone nuevos encuentros, nuevas citas culturales y nuevas formas de signar la escritura. En otoño, la segunda estación escritural, hay una nueva mudanza: la narradora deviene hablante lírico. Es el resurgir de la diosa griega. Hay mudanza de cuerpo aunque solo se aprecie en la letra y en el deseo de dominar la propia corporalidad: «Aunque tenga hambre y tenga pan no comeré.» (Liddell, 2019, pág. 168) El cuerpo por lo tanto, se forja como un intento de permanencia, intento que, por lo demás, se sabe fallido: «Escribiré aun a riesgo de perder el amor de todos, aunque me lleven hasta Normandía con los pies mojados y no me bendiga la sal.» (Liddell, 2019, pág. 112)

Frente a estas dos primeras estaciones, verano y otoño se retoman aspectos del mito de Perséfone. La historia griega señala que durante los períodos de primavera y de verano, la muchacha volvería a la superficie terrestre para renovar el ciclo de la vida junto a su madre Deméter. No obstante, en la obra de Liddell la oposición entre el verano y el otoño y, por ende, la ocasión de estar sobre o bajo la tierra, difieren.

El verano marca la muerte de la madre, el enfrentamiento con su figura y con la idea de maternidad. Al mismo tiempo es ocasión para la agitación del organismo, para la experimentación y para el recorrido (de ahí la importancia de la figura de los negros a lo largo de esta primera temporada) Así también, el verano es un cuestionamiento hacia el placer

y el conocimiento letrados: Whitman y el sentido de la democracia *versus* Henry Miller y los alcances del sexo.

En el otoño, por su parte, aparece la calma de la palabra escrita. Es el momento de volver a las profundidades en consonancia con el mito: «Atención: está a punto de inventarse el alma.» (Liddell, 2019, pág. 178) El otoño es un diálogo con la divinidad que bien podría interpretarse como el hecho de tomar posesión, una vez más del reino de ultratumba: «si pudiera arrancarle las raíces a tu cara.» (Liddell, 2019, pág. 181)

No obstante, no se pierde el sentido de recorrido que aparecía ya en el primer apartado del texto: «Esparzo mi corazón como la harina/ sobre un sueño con barrotes.» (Liddell, 2019, pág. 185) El recorrido es descendente y, aunque distante por el paso del tiempo, la muerte de la madre no deja de estar presente: «Toda madre da a luz un culpable/ Nací/ De noche mi alma subió al cielo con forma de sapo. / Caen las hojas.» (Liddell, 2019, pág. 193).

A lo largo de toda la travesía que cifra el propio cuerpo a través de la escritura es posible distinguir un compromiso que aúna forma y vida en un mismo plano. Así se recoge en una de las entrevistas que la propia dramaturga concediera. Sobre la idea de forjar la escritura señala que:

Es un maridaje entre un trastorno límite de la personalidad y una profunda voluntad estética. Vivir entre militares, animales de granja y monjas, en un campamento militar, aislada de la sociedad, desde los 6 años hasta los 13, no fue muy sano, desde luego.

Pero el verdadero origen de mi venganza contra la vida, (eso es lo que significa para mí la escritura, una venganza contra la vida), es el hecho del nacimiento.

Creo que en un reverso asombroso fui castigada con la tara de la sensibilidad, para ser todavía más ultrajada por la barbarie y la brutalidad que me rodeaba.

Efectivamente. Mi escritura no está separada de mi vida, en absoluto, depende de mi vida, depende de esa venganza, depende de mi enfermedad, de la enfermedad. Me utilizo como un excremento, o algo así, no necesito reproducir el infierno, simplemente me pongo a describirlo. (Liddell, 2015 b, págs. 120- 121)

Los planos de la escritura se encuentran combinados: la escritura genera cuerpo al mismo tiempo que se alimenta y se basa en él.

Las siguientes dos estaciones del texto *Dicen que Nevers es más triste* comienzan con el invierno y el regreso a Extremadura, en concreto, hacia la mortaja que la narradora había solicitado al comienzo de todo el itinerario. A la vez, se ve a sí misma como la figura que nunca logrará terminar con la convivencia materna. Al respecto señala que aún mantiene «los dolores de haber parido yo a mi madre, como si la madre de mi madre fuera yo y reviviera las angustias del alumbramiento.» (Liddell, 2019, pág. 211) El invierno es el reconocimiento de la falta. Del todo: «caminaba, caminaba y caminaba, sin casa, sin regreso.» (Liddell, 2019, pág. 214) «¿Sólo se ha sido hija? Y ahora, ¿Qué más puede traer el devenir?: «No tengo más fuerza que el poder oscuro y medieval de la miseria [...], soy fea, no podría llegar hasta el rey de otra manera que haciéndome pasar por imbécil.» (Liddell, 2019, pág. 246)

Al parecer la escritura siempre se funda en la heredad, en suceder, en volver a la tierra, en viajar hacia zonas desconocidas o ya sucedidas en la memoria: «La animalidad me presta su rostro y me devuelve la bondad inmediata de la tierra.» (Liddell, 2019, pág. 332). Esta línea es importante si se piensa en el trazado que Perséfone/Liddell marca en la escritura del texto. Toda la travesía de la obra que aquí se analiza se construye a partir de la muerte de los padres y de la rebelión que eso conlleva. Por eso, el cuerpo aparece como arma y una llave hacia el descenso. Por lo tanto, la obra de la dramaturga española apertura el área que el mito no desvela: los usos propios del cuerpo.

Aquí el sentido de animalidad presta un rostro, es decir, otorga una máscara a la idea de la acción de deambular y escribir. La narradora enseña su propia profundidad y la presenta en la superficie. Los planos los lleva consigo y los proyecta. Ella misma se configura como su madre a la vez que ejerce de hija doliente que asume como puede la fatalidad de la separación: «Madre mía, regresa de entre los muertos, revélate en mi cuerpo, revive dentro de mí, solo quiero parecerme a ti, me he rendido a la semejanza.» (Liddell, 2019, pág. 341)

Finalmente, en la estación que cierra el texto, la primavera, el cuerpo vuelve a tener un sentido de desposeimiento: «Ni con un libro de instrucciones hubiera sabido cómo usar este nuevo cuerpo esculpido sin vagina, un cuerpo que allí donde se sentaba dejaba un rastro de escarcha.» (Liddell, 2019, pág. 361)

Con todo, resulta complejo llegar a una conclusión respecto a *Dicen que Nevers es más triste*. El andar que genera la propia escritura del libro

emerge frente al odio de la vida que continúa y no parece conmoverse ante la muerte de la madre. Aquí se puede establecer un primer paralelismo respecto al mito de Perséfone: en el mito griego es la madre quien recorre la esfera terrestre ante la desaparición de la hija. A la vez, es Deméter quien detiene el ciclo de la floración y ante su dolor, es la misma diosa de la agricultura la que es vista como un ama de cría y luego como una deidad.

En la obra de Angélica Liddell, la narradora recurre al cuerpo porque odia: odia su condición de finitud, de saber que, por más que viaje, se desplace, cite textos o dialogue con negros, su madre no va a volver a la vida.

Así también, el mito señala que Perséfone transita de la tierra al infierno mediante el rapto y del infierno a la tierra mediante un pacto. Por lo tanto, es una diosa de los dos mundos. Empero, en *Dicen que Nevera es más triste* la narradora no puede bajar a los infiernos para rescatar a su propia madre. Es en la superficie nada más en donde habla de las fronteras de su propio dolor.

En tercer lugar, hay un punto coincidente: mito y texto describen a un cuerpo incapaz de prohijar, con la diferencia de que este último sí hace mención explícita de la sexualidad femenina, hecho que no ocurre en el mito. Perséfone es la coré y la esposa que rige el destino de los muertos. No obstante, se trata de una deidad que no tiene descendencia.

Así todo, el texto se genera gracias a este acto errabundo: ya sea a través de ciudades, lecturas, citas pictóricas, entre otros elementos.

Luego, hay una mirada diversa respecto al propio valor madre-hija. Este elemento es un rasgo permanente que no solo se aprecia en *Dicen que Nevera es más triste*, sino también en distintas obras de la autora. En *Una costilla sobre la mesa*, la dramaturga transita nuevamente a través de distintas formas de escritura. Apela a este gesto para crear su propia madre; su propia intención: «Escrita existo menos. / Ni siquiera aventada como polvo. / No existir, sería lo que me sucede/ cuando escribo un verso, una carta. / La lengua excavada con forma de nicho. / Desapareces. Desaparezco. / ¿Qué otra cosa podía esperar?» (Liddell, 2023, pág. 161)

La madre es un tema físico: es culpa, odio, pasado y presente. Requiere cuidados y consideraciones. No se trata de una relación colaborativa para devolver el aliento vital como ocurre en el mito. Antes bien,

aquí la madre es parte esencial del cuerpo que moviliza la escritura, ya sea por oposición, maldición, entre otros factores.

Finalmente, la idea de cuerpo se sintetiza también desde un punto de vista particular. En el mito griego, el cuerpo lleva consigo elementos, rasgos que no se integran: la juventud frente a la muerte; la virginidad de la coré, frente al rol de esposa infernal, etc. En la obra de Liddell, el cuerpo es el agente que realiza la travesía y es, por lo tanto, centro de las experiencias. El cuerpo goza de la carne física, por ejemplo, a través de las figuras de los negros que aparecen en la estación de verano. Al mismo tiempo, dicho cuerpo es carne de la escritura ya sea a través de las citas (Miller, Bergman o el profeta Isaías) o bien, a partir de la oposición de voces.

Además, esa escritura-cuerpo arrastra a la figura materna y la hace presente. La narradora entabla una lucha con ello. Apela a un tú, a un amado. Busca en su carne la capacidad Tandy, esto es, la posibilidad para soportar el ser amada, hecho que solo la lleva hasta la locura: «lo único que busco es una especie de aprobación divina.» (Liddell, 2015a, pág. 61)

El movilizar a la madre a través de la escritura también lleva al recuerdo de los malos tratos o de los cuidados físicos que tenía que brindarle en su momento. Todo ello con claras consecuencias: renegar de sí, abominar de la propia condición femenina y hasta de la propia carne:

Mi madre nunca me ha querido. Y por eso me convirtió en un monstruo de amor. Siempre he deseado más amor del que me podían ofrecer. Siempre he deseado el amor que no encontré en mi madre. Y por eso pedí a los hombres un amor gigantesco, sin condiciones, sin límites, sin final, como supongo que debe ser el amor de una madre. (Liddell, 2022 b, pág. 11)

Es interesante notar, por otro lado, que esta forma de incluir el cuerpo materno y la idea de la muerte en la escritura tiene correlaciones que pueden observarse desde distintas obras literarias. Por ejemplo, en *Una muerte muy dulce* (1984) Simone de Beauvoir describe el padecimiento de los últimos días de su madre a causa de un cáncer. Aquí, dentro de todo el proceso, destaca en especial, el espacio que la autora francesa le da al cuerpo materno dentro de su escritura. Beauvoir contrapone tiempos de infancia y de adultez; del pasado y del presente así como de la salud y

la enfermedad, todo para señalar la prohibición o el alejamiento hacia o respecto del cuerpo de la procreadora:

La veo una mañana –yo tenía seis o siete años- descalza sobre la alfombra roja del corredor, con su camisón blanco y el cabello cayéndole ensortijado sobre la nuca. Me sentí cautivada por su radiante sonrisa, ligada para mí de manera misteriosa al cuarto del que salía; apenas reconocí en esa fresca aparición a la persona mayor y respetable que era mi madre. (Beauvoir, 1984, pág. 45)

Esta situación ocurre de modo inverso en la obra que se analiza de Angélica Liddell. La madre es citada y expuesta a través de los distintos flancos que se han mencionado hasta ahora: «Toqué la cara preciosa de mi madre y estaba fría. Mis brazos se descoyuntaron del tronco a causa de un peso sin cálculo, como si se hubieran desconectado brutalmente del cerebro.» (Liddell, 2019. Pág. 396). También desde el ámbito de la literatura comparada es posible citar la obra *Sobre el duelo* (2021) de la escritora nigerio-americana Chimamanda Ngozi Adichie. Si bien en esta narración/ ensayo la autora aborda la muerte de su padre durante la época del confinamiento por covid, el texto resulta interesante ya que se afronta la correspondencia con el cuerpo de los progenitores desde la perspectiva del dolor. Este dolor se traduce no solo en la agonía frente a la pérdida. Implica también asumir en carne propia todo el tiempo que no se compartirá jamás con el ser amado: «La pena no es diáfana; es sólida, opresiva, una cosa opaca. Pesa más por las mañanas, después de dormir: un corazón plomizo una realidad terca que se niega a moverse. No volveré a ver a mi padre. Nunca más. Es como si me despertara solo para hundirme cada vez más.» (Ngozi Adichie, 2021, pág. 40)

Luego, la superposición dolor/duelo/cuerpo lleva a la autora a cuestionar el papel de la memoria, toda vez que frente a la desdicha emergen rasgos de cercanía con el familiar fallecido. Respecto a la obra de Liddell, dicho elemento es fundamental: la madre es materia abiertamente viva del recuerdo y su presencia se manifiesta a través del odio: «De mi madre conservo la imagen de una bruja de pelo negro con colmillos asomándose por detrás de un árbol.» (Liddell, 2015 a, pág. 132)

Así también, y ya desde el ámbito de la literatura escrita en español, es posible destacar dos textos que enfatizan la relación entre cuerpo, madre y dolor. El primero de ellos es el relato «Adiós mamá» (1995) del

escritor cubano Reinaldo Arenas. En él, el fallecimiento de la matriarca hace que sus hijos no vean más alternativa que inmolarse y arrojarse sobre el cadáver de la madre para así, salvaguardar su memoria, pero, sobre todo, el ciclo de la vida.

El texto presenta a la madre casi como dueña involuntaria del cuerpo de sus hijas e hijo. Muerta, representa el ciclo de la vida que, literalmente, emerge gracias a la putrefacción de su cadáver. Es vida en el miasma y gracias a todos los seres que va atrayendo: desde sus hijas, hasta los gusanos, moscas y ratas que aparecen en el relato con voz propia en medio de un gran festín material:

Ha estallado. Su cara había seguido creciendo hasta ser una maravillosa bola, y ha reventado. Su vientre, que de tan alto hacía que el cubrecama rodase constantemente, también se ha abierto. Todo el pus acumulado en su cuerpo nos inunda, embriagándonos. El excremento retenido también salta a borbotones. Los cinco respiramos extasiados. Cogidos de la mano giramos nuevamente a su alrededor y vemos cómo hilillos de humor y pus brotan de su nariz desmesurada, de la boca que se ha rajado en dos mitades. (Arenas, 1995, pág. 64)

En contraposición al texto de Angélica Liddell es palmario señalar que se aprecian tanto un rescate de elementos del mito griego de Perséfone, así como de la relación entre la madre y la hija que se observa en *Dicen que Nevers es más triste*. Frente al primer hecho cabe recordar que Hades o Plutón gobierna un contexto de riqueza material. En el inframundo están presentes los minerales, las raíces y también los elementos que renuevan la vida. En el texto de Reinaldo Arenas, la madre no es enterrada a instancia de las hijas y sobre la tierra aparece la fuerza que renueva la vida: ratas, gusanos, moscas. En *Dicen que Nevers es más triste* esa fuerza es ejecutada por la hija que recorre distintas estaciones dejando un rastro de escritura.

Por otra parte, en ambas creaciones literarias, la madre aparece como una pieza aglutinante. En «Adiós mamá », la matriarca es memoria y vida gracias a sus restos vitales, mientras que en *Dicen que Nevers es más triste* (2019) la madre está incorporada en la voz narrativa que actúa apelando a un tú, pero siempre gracias a una ausencia que ha cuajado en odio: «Me penetra una melancolía dura como la antracita. Aparece la cara de mi madre muerta, volando.» (Liddell, 2019, pág. 301)

Por último, es interesante mencionar la novela *Impuesto a la carne* (2010) de la novelista chilena Diamela Eltit. En ella, el propósito es repasar los 200 años de historia de la nación chilena dentro del contexto médico y social que una madre y su hija padecen. La novela detalla cómo ambas mujeres conforman un solo cuerpo, un cuerpo nación que sufre distintas mutaciones a lo largo de su historia:

Y así, en medio de una escalofriante simetría, hoy nos pertenecemos: rebeldes, unidas, curvadas, teatrales. Ahora mismo deambulamos entumecidas y hasta frías por los bordes de este mundo que nos resulta tan sorprendente e invasivo. Vagamos realmente devastadas ante la obligación de disimular nuestros dolores en medio de un horizonte increíble de enfermos dispuestos a delatarnos o inmolarnos ante los fans nacionalistas que cultivan su adoración por el buen estado general de la salud. (Eltit, 2010, pág. 11)

Frente a la obra de Liddell es interesante precisamente por la visión de un solo cuerpo: el de madre-hija:

Yo lo que quiero es enterrar la tierra, madre, enterrar la tierra, llevarte hasta la tierra donde naciste y enterrarla, arañar primero la tierra, cargar la tierra dentro de mis uñas y después enterrarla, hasta la tierra debe ser enterrada. Eso y mear sangre. Enterrar la tierra y mear sangre sobre la tierra enterrada y sobre la tumba amarilla de las cabras. Y antes de enterrarte, cortar tus manos preciosas de demente, y hacerme un rastrillo con tus manos y enterrar la tierra con tus manos cortadas. (Liddell, 2019, pág. 313)

Una vez que se han establecido las similitudes y diferencias entre la obra de Angélica Liddell seleccionada para su análisis y el mito griego de Perséfone es importante destacar algunas ideas y formas dramáticas que dialogan con ambos elementos comparados.

A continuación se exponen distintas ideas teóricas relativas al teatro de la palabra desarrollada por Pier Paolo Pasolini (1922- 1975) El objetivo de esta tercera parte del presente trabajo es indicar el modo en que se conforman las ideas de cuerpo, muerte y escritura, pero desde el ámbito dramático, en concreto, evidenciar de algún modo la sustancia teórica que tras la idea de renovación del mito se encuentra en la obra de Liddell.

4. MÁS ALLÁ DEL TEATRO DE LA PALABRA

El apartado final de este trabajo se basa en una relación de cooperación o de base de las obras de Pier Paolo Pasolini en el trabajo de Angélica Liddell seleccionada para su análisis en el presente trabajo.

Como eje fundamental de dicha relación de cooperación se toman como base dos focos: i) las ideas que se desprenden del manifiesto del teatro de la palabra; y ii) las acciones e ideas movilizadas en dos de sus obras teatrales, a saber, «Fabulación» y «Píldas».

Ha de recordarse que la tesis fundamental de esta investigación consiste en apuntar que en *Dicen que Nevers es más triste* se aprecia una revisión del mito de Perséfone tal como se ha explicado hasta ahora. Pues bien, la escritura de la obra analizada y, en concreto, su relación con el cuerpo, encuentran en el manifiesto por un teatro de la palabra un sitio de ejercicio y reflexión teóricos importante.

En tanto que dramaturgo (o más bien, desde la función de la realidad dramática), Pier Paolo Pasolini distingue un teatro centrado en la palabra que, a su vez, se distancia de: i) un teatro clásico o burgués; y ii) un teatro del gesto o del grito. Frente a ellos, el teatro de la palabra atenderá al significado de las palabras y al sentido de la obra: “El teatro de la palabra investiga su espacio teatral en la mente, en lugar de en el ambiente.” (Pasolini, 2022 b, pág. 542)

En *Dicen que Nevers es más triste* existe un tránsito a ese teatro de la palabra pasoliniano. Dentro de la idea de recorrido a lo largo de las distintas estaciones, la autora española apela a un espacio semántico en donde conviven las referencias culturales de distinta índole, así como las manifestaciones más viscerales del odio o la sexualidad. Por ello, conforma una nueva mirada respecto del mito de Perséfone: aquí la narradora expone abiertamente el cuerpo (el referido; el de la escritura) mientras que el mito solo da cuenta del control sobre él: la madre en la superficie terrestre, el ciclo de vida que se retoma o distiende o, por el contrario, la casi obliteración del mismo en cuanto a la función de esposa infernal. Al modo pasoliniano, Liddell crea espacios para que la realidad hable de sí misma desde un polo literario a otro fisiológico:

Contra una sociedad ruin que aspira a cualquier tipo de poder, que consume poder compulsivamente, me declaro apasionada. Mi obra, que es una acción más de mi vida, sobrevive apasionada. He nacido

demasiado. El cuerpo enfermo se hace verbo. Mi obra acaba siendo una oveja rabiosa y epiléptica, inevitablemente oveja de la manada, pero al menos oveja rabiosa. (Liddell, 2015 b, pág. 34)

Dicha visión esencial se otorga como idea y como expresión, hecho que forma parte del teatro de la palabra está presente en la manera que tiene el propio director italiano de reflejar la realidad:

En un momento de profunda crisis cultural (finales de los años sesenta) que indujo (e induce) a pensar sin rodeos en el fin de la cultura –encallada en el choque específico, hasta cierto punto admirable, entre las subculturas burguesa y de la contestación- me pareció que la única realidad preservada era la corporal. En otras palabras, me pareció que la cultura había quedado de hecho reducida a la del pasado popular y humanista, en que la realidad física tenía protagonismo en la medida en que aún pertenecía enteramente al hombre. Este desarrollaba su propia cultura a través de dicha realidad física –el propio cuerpo-. (Pasolini, 1973, pág. 335)

Ambos directores ven en el cuerpo idea, ambiente y forma de escribir la realidad. Se trata de una dimensión corporal, de cuajar el cuerpo en la escritura. Luego, los juegos de escritura que se aprecian en *Dicen que Nevers es más triste* pueden ser también contrastados con las ideas y personajes de dos obras dramáticas de Pier Paolo Pasolini.

En «Fabulación», el deseo de control por parte de la figura de un padre burgués le lleva a querer poseer, no ya el cuerpo y la sexualidad de su propio hijo, sino el misterio que todo ello encierra para él. La obra se parapeta entre distintas esferas como las del sueño y la realidad, pero también desde distintos rincones del saber: la religión y el paganismo o el lenguaje directo o el indirecto a través de la figura de Sófocles que interpela y dialoga con el *pater familiae*. El juego dramático se construye entonces a través de acciones tales como mostrar y ver, dar y tener y, especialmente, la de poseer y ser poseído:

PADRE Y yo te lo repito: ¿por qué gritas?
Yo vivo ingenuamente mi tragedia en progreso.
Y de vez en cuando invento el sentido de sus situaciones.
He llegado al momento en el que debo

verte con un aspecto que da miedo
por la virilidad que se desencadena:
¡mata, mata al muchacho
que quiere ver tu polla! (Pasolini, 2022 a, pág. 175)

En el mito griego, la relación de posesiones está claramente presente: la madre reclama ante Zeus, su hermano, lo que le pertenece, ya que Perséfone es un ser primordial de la madre y de la vida; de todo el esplendor sinestésico que generan los ciclos vitales tal y como ocurre en la recreación que del mito hiciera Mary Shelley en el siglo XIX a través de una pieza dramática (Shelley, 2019). Así también, el cuerpo de la diosa es requerido desde el Hades no solo como esposa y reina, sino porque lleva marcada la entraña al haber aceptado comer las pepitas de granada.

En *Dicen que Nevera es más triste*, la autora española juega con el dominio de su propio cuerpo en distintos sentidos. El primero de ellos, como acto de confirmación de sí misma frente a la muerte de los padres y, en especial, de la madre. La acción se acomete desde un plano temporal y espacial, toda vez que la escritura se desenvuelve (y podría decirse que hasta choca) con/en las estaciones del año y diversas ciudades de Europa.

La segunda obra de Pasolini que conviene destacar es «Píladés». En ella, el autor italiano recurre al tema clásico del asesinato de Clitemnestra por parte de su hijo Orestes con el fin de oponer dos figuras fundamentales: la del propio primogénito, Orestes y la de su antiguo amigo, Píladés. El primero de ellos representa la idea de cambio. Va unido a la presencia de la razón de Palas Atenea.

La dupla Orestes-Atenea hace que la ciudad de Argos vire desde una Monarquía a una República, pero sobre todo, que se desentienda del pasado anquilosante representado por las Furias. A su vez, Píladés, defiende el orden antiguo: el poder sancionador de las Furias así como el respeto de una cultura encarnada en ritos, la agricultura, etc.

Al llevar a cabo esta oposición, Pasolini marca distintos elementos contrarios: pasado y presente; mito y ciencia; sueño y vigilia; entre otros. Para ello, presenta a Atenea como diosa de lo nuevo, descarnada, pues su existencia no ha conocido el vientre materno. En cambio las Furias se muestran como divinidades que precisan del castigo de los delitos

de sangre, es decir, precisan de los cuerpos; de los elementos materiales de los mismos:

EUMÉNIDES: Píldes, muchacho, amigo de los campesinos,
 joven que ha decepcionado a su familia y a su ciudad,
 traidor de esa parte de los hombres,
 que le consideraban su modelo silencioso,
 ánima sin más figura pública
 en la que establecerse sin preocupaciones
 beata ella;
 individuo para quien cada problema es una herida,
 que no sana y avergüenza,
 negación viviente también de aquellos
 que de los problemas hacen filosofía o un poema.
 Exiliado que lleva su desgracia
 a los lugares de la gracia... (Pasolini, 2022 c, pág. 252)

Oulego (2017) destaca en el personaje de Píldes la capacidad para poner en duda los planteamientos sociales. Se trata de un personaje que añade desesperanza o simplemente, el poder modificador del cuerpo en todos sus sentidos. Es un personaje que pone la entraña al servicio de la idea y de la escritura, tal como queda reflejado en otro de los textos del escritor, dramaturgo y director italiano:

Alrededor de los cuarenta años, me di cuenta de que me encontraba en un momento muy oscuro de mi vida. Hiciera lo que hiciera, en la «Selva» [sic] de la realidad del año 1963, año al que había llegado, absurdamente imprevisto para la exclusión de la vida de los otros que representa la repetición de la nuestra, habría una sensación de oscuridad. No diría que de náusea, ni de angustia: más bien, para decir verdad, en aquella oscuridad había algo terriblemente luminoso: la luz de la vieja verdad, si se quiere, aquella ante la cual no hay nada más que decir. (Pasolini, 1975, pág. 11)

En *Dicen que Nevers es más triste* la voz que cruza todo el texto reconoce lo Tandy, es decir, la capacidad para ser amada. Es ella la que aparta o acerca los espacios o seres para la experimentación con el propio cuerpo de lo que resulta, finalmente, la escritura, otra entidad más.

De ahí entonces esta comparación con los postulados de Pasolini, esto es, considerar la obra como un espacio en donde la realidad habla con la realidad a través de in-signos, en donde se apela a un juego de contrarios y, especialmente, a partir de la creación de un cuerpo que se moviliza a través del espacio y a través de la incorporación de distintos lenguajes:

Cada uno de nosotros posee, de manera inconsciente, un código de la realidad a través del cual reconoce la realidad. Quizá aún no se haya escrito ese código; este código escrito a través del cual cada uno de nosotros reconoce la realidad sería, para un profesor de semiología, una semiología general de la realidad; por tanto, si se puede hacer semiología general de la realidad, esto significa que la realidad es un lenguaje. Ésta es la cuestión. La realidad es un lenguaje. De modo que, si para mí la realidad es una hierofanía –y lo es, digamos que sentimentalmente, intuitivamente-, después de haber hecho este razonamiento, todo es más extraño: la realidad ya no es una hierofanía, sino una *hierosemia*; es decir, un lenguaje sagrado. (Pasolini, 2011, pág. 79)

5. CONCLUSIONES

A través del presente trabajo se ha pretendido analizar la obra de la dramaturga española Angélica Liddell *Dicen que Nevers es más triste* (2019) con el propósito de establecer la relación entre cuerpo, muerte y escritura. Para tal efecto, se llevó a cabo un doble plano comparativo. En primer lugar, desde el punto de vista mitológico y, en segundo lugar, a partir de ciertos postulados desarrollados por Pier Paolo Pasolini.

Dichos planos de contraste permitieron comprender que la escritura de *Dicen que Nevers es más triste* conforma una revisión del mito griego de Perséfone en tanto que se trataría de la rebelión del cuerpo femenino ante la muerte de los padres, especialmente, el de la madre. En la obra analizada, la narradora asume el rol de la diosa griega para reclamar su sexualidad y, concretamente, para evidenciar su no pertenencia a ninguno de los dos mundos: el de la superficie, plagado por la convención social, por las familias y una lengua culturizada, ni tampoco al mundo del inframundo porque el cuerpo que moviliza (y el dolor y los recuerdos y las cenizas) es el de la propia madre.

Luego, respecto a las aportaciones pasolinianas es posible señalar que la obra de Liddell se acerca a los postulados del teatro de la palabra en tanto que genera espacios por los que transitan ideas o bien referidas a diversas manifestaciones culturales o bien, a expresiones del deseo más profundo.

Por lo tanto, la relación entre cuerpo y escritura se lleva a cabo por oposición a la figura de la madre, hecho que no se termina de resolver. Así también el cuerpo-escritura generado es el de una travesía temporal y espacial en el que las referencias mezclan tanto el deseo de insertar lo clásico y por ello, la forma, dentro del movimiento del cuerpo, a la vez que la corporalidad generada intenta escapar de cualquier tipo de control y de sujeción.

Frente a la hipótesis de trabajo que se había planteado es posible comprender que el cuerpo generado por la escritura obedezca a un proceso incesante, es decir del reconocimiento de su no pertenencia a ninguno de los planos de enunciación estudiados: ni el de la cultura de las citas ni el de la muerte de la madre, pero tampoco, a la expresión visceral de las necesidades y deseos del cuerpo. De allí pues la relación teórica con los planteamientos de Pasolini.

Por otra parte, la relación de la obra analizada con otros textos de la literatura universal y escrita en español permitió comprender que el cuerpo de la madre y, en concreto la muerte y desaparición del mismo es el motivo fundamental para la generación de la escritura; del cuerpo de la escritura. De allí que los elementos textuales y paratextuales utilizados en el texto funcionen no solo como puntos de referencia de la travesía y de las estaciones, sino también como mecanismos de oposición entre lo que el cuerpo puede o no asir.

6. OBRAS CITADAS

- AGAMBEN, GIORGIO (2014). *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Editorial Sexto Piso.
- ANÓNIMO (2007). Rut. *La Biblia Ecueménica*. Editorial Edelvives, 369-374.
- ARENAS, REINALDO (1995). Adiós a mamá. *Adiós a mamá. (De la Habana a Nueva York)*. Editorial Áltera, 53-79.
- BEAUVOIR, SIMONE DE (1984). *Una muerte muy dulce*. Edhasa.
- ELTIT, DIAMELA (2010). *Impuesto a la carne*. Editorial Planeta.

- FERNÁNDEZ DE LEÓN, GONZALO (1966). *Mitología y leyendas. Grecia y Roma: Diosas*. Editorial S E A.
- GARIBAY, ÁNGEL MARÍA (1973). *Mitología griega. Dioses y héroes*. Editorial Porrúa.
- GRAVES, ROBERT (2012). *Los mitos griegos*. Editorial Ariel.
- GRIMAL, PIERRE (1984). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Editorial Paidós.
- HOMERO (2005). *Himnos Homéricos*. Editorial Cátedra.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2015 a). *Ciclo de las resurrecciones*. Editorial La Uña Rota.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2015 b). *El sacrificio como acto poético*. Editorial Con tinta me tienes.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2019). *Dicen que Nevers es más triste*. Editorial La Uña Rota.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2022 a). *El centro del mundo*. Editorial La Uña Rota.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2022 b). *La casa de la fuerza*. Editorial La Uña Rota.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2023). *Una costilla rota sobre la mesa*. Editorial La Uña Rota.
- NGOZI ADICHE, CHIMAMANDA (2021). *Sobre el duelo*. Editorial Penguin Random House.
- OULEGO, DANIELA. (2017). Pilade de Pier Paolo Pasolini y su resignificación de la *Orestíada* en la contemporaneidad. *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 13(25), 20-29. <https://doi.org/10.34096/tdf.n25.3688>
- OVIDIO (2002). *Metamorfosis*. Alianza Editorial.
- PASOLINI, PIER PAOLO (1973) [2018]. Tetis. En *Todos estamos en peligro. Entrevistas e intervenciones* (págs. 333-338). Editorial Trotta.
- PASOLINI, PIER PAOLO (1975). *La divina mimesis*. Editorial ICARIA.
- PASOLINI, PIER PAOLO (2011). *Nueva York*. Editorial Errata Naturae.
- PASOLINI, PIER PAOLO (2022 a). Fabulación. *Teatro* (págs. 137- 208). Punto de Vista Editores,
- PASOLINI, PIER PAOLO (2022 b). Manifiesto para un nuevo teatro. *Teatro* (págs. 523-543). Punto de Vista Editores.
- PASOLINI, PIER PAOLO (2022 c). Pilades. *Teatro* (págs. 209- 301). Punto de Vista Editores.
- SHELLEY, MARY (2019). *Proserpina*. Editorial Vincle.