



ESPACIO HETEROTÓPICO EN *TODO EL CIELO SOBRE LA TIERRA (EL SÍNDROME DE WENDY)* (2013), DE ANGÉLICA LIDDELL

HETEROTOPIC SPACE IN ANGÉLICA LIDDELL'S TODO EL CIELO SOBRE LA TIERRA (EL SÍNDROME DE WENDY) (2013)

Katherine E. Loureiro Álvarez

Universidade de Santiago de Compostela

(katherineelizabeth.loureiro@rai.usc.es)

<https://orcid.org/0000-0003-0316-8960>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.08

ISSN 2444-3948

Resumen: El objetivo principal de este trabajo es ofrecer una reflexión sobre el poder simbólico del espacio en el teatro contemporáneo, a partir de una lectura del componente espacial de *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* (2013), de Angélica Liddell, como «espacio heterotópico». A través de la superposición de dos espacios aparentemente opuestos —la isla de Utøya y la isla ficticia de Nunca Jamás—, Liddell construye una heterotopía que desafía las coordenadas convencionales de espacio y tiempo, conforme a las ideas de Michel Foucault. Este enfoque escenográfico permite que el teatro se transforme en un espacio simbólico cargado de significados, donde lo real y lo ficcional se entrelazan para generar una reflexión crítica en el espectador. La obra no busca representar los hechos tal como sucedieron, sino desvelar sus implicaciones, convirtiendo el espacio en un lugar de tensión moral y reflexión social. Además, la noción de «espacio performativo» de Erika Fischer-Lichte se revela clave para entender cómo, en este tipo de teatro,

el espacio escénico no solo funciona como soporte de la acción, sino como un agente activo que interviene directamente en la percepción del público, generando una «experiencia umbral» que provoca la reflexión y confrontación con los conflictos representados. De esta manera, el espacio teatral se convierte en un campo de revelación de las contradicciones sociales y humanas.

Palabras clave: heterotopía, espacio performativo, Angélica Liddell, giro espacial, violencia poética.

Abstract: This paper examines the symbolic power of space in contemporary theatre, focusing on the spatial component of Angélica Liddell's *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* (2013) as a «heterotopic space.» By juxtaposing two contrasting spaces —the island of Utøya and the fictional Neverland— Liddell creates a «heterotopia» that challenges conventional ideas of space and time, in line with Michel Foucault's theory. This approach transforms the stage into a symbolic space where reality and fiction intertwine, prompting critical reflection in the audience. Rather than simply depicting events, the play reveals their deeper implications, using space as a site of moral tension and social critique. Additionally, Erika Fischer-Lichte's concept of «performative space» is essential for understanding how the stage not only serves as a backdrop but actively shapes the audience's perception, generating a «threshold experience» that encourages confrontation with the depicted conflicts. In this way, the theatrical space becomes a medium for unveiling social and human contradictions.

Key words: heterotopia, performative space, Angélica Liddell, spatial turn, poetic violence.

Sumario: 1. Introducción: espacio, teatro, heterotopía. 2. El espejismo de Utøya en *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* (2013), de Angélica Liddell. 3. Conclusiones. 4. Referencias.

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)

KATHERINE E. LOUREIRO ÁLVAREZ es investigadora predoctoral en la Universidade de Santiago de Compostela, donde actualmente desarrolla una tesis centrada en la dirección escénica de Angélica Liddell. Es licenciada en Lengua y Literatura Españolas y cuenta con un máster en Estudios teóricos y comparados de la Literatura y la Cultura. Su línea de investigación aborda la performatividad, los giros afectivo y social, así como la disidencia en las artes performativas contemporáneas. Ha sido galardonada con el Premio ASETEL al mejor artículo científico, ha publicado en diversas revistas académicas y ha participado en congresos internacionales especializados en literatura y teatro contemporáneo.

I. INTRODUCCIÓN: ESPACIO, TEATRO, HETEROTOPÍA

La producción artística contemporánea se caracteriza, en buena medida, por una forma de renegociación de los límites entre lo real y lo ficticio en la que el espacio constituye un elemento de primer orden. Desde una perspectiva panorámica, en la crítica literaria es conveniente señalar a este respecto cambios como el que constituyó la aparición en 1968 de *El efecto de realidad*, de Roland Barthes, donde, aunque se presta atención a descripciones eminentemente espaciales, estas son calificadas como insignificantes por su carácter referencial y, por lo tanto, subsidiario de lo semiótico, relegando el aspecto espacial al plano de lo poco relevante en comparación con otro tipo de elementos más vinculados a la lógica del relato. No obstante, en la actualidad es precisamente esa capacidad referencial lo que hace de lo real una cuestión central en los estudios literarios, sobre todo en relación con la subjetividad o el horizonte creativo y creador de cada obra: lo que se considera referente no puede seguir considerándose objetivo, sino que aparece cargado de significado. Desde ese punto de vista, el espacio tiene aspectos que conviene notar, tales como la designación y la representación de los lugares —especialmente cuando estos coinciden con un referente del mundo extraliterario—, que nos invitan a preguntarnos por qué la introducción de espacios con correspondencia real ha pasado tan inadvertida en los análisis literarios hasta bien entrado el siglo XX, momento en el que la naturalidad que detentan estas formulaciones espaciales, en tanto que principal elemento bisagra entre la ficción y la realidad, empiezan a convertirse en un problema teórico de primera línea.

En *El retorno de lo real* (1996), Hal Foster reflexiona sobre la importancia en el arte y la teoría —a partir de las vanguardias históricas, las neovanguardias y las relaciones que las unen y/o las separan— de cuestiones como el cuerpo, el espacio o el discurso del «yo», que traslucen una creciente invocación de lo material y lo referencial —lo «vivido», si se quiere— en las creaciones artísticas. De este modo, Foster afirma [cursiva del autor]: «una reconexión del arte y la vida *ha* ocurrido» (Foster, 2001, pág. 23). Previamente, en *La producción del espacio* (1974) Henri Lefebvre ofrecía un acercamiento al ámbito espacial no solo como simple receptáculo sino, como señala West-Pavlov (2009, pág. 19), en tanto que tejido y resultado del ejercicio social, como aquello que sostiene y articula las relaciones entre los sujetos, su entorno y sus acciones [cursiva

del autor]: «las relaciones sociales, abstracciones concretas, no poseen existencia real sino en y por el espacio. *Su soporte es espacial*» (Lefebvre, 1991, p. 432). Este enfoque permite emplear nociones como la de «espacio vivido», que evidencia la huella que deja la experiencia en el plano simbólico del espacio.

También Michel Foucault se refirió a la «descalificación del espacio» en contraposición a la atención que se prestaba al aspecto temporal antes del surgimiento del estructuralismo: «el espacio fue tratado como lo muerto, lo fijo, lo no dialéctico, lo inmóvil. El tiempo, por el contrario, fue rico, fecundo, vivo, dialéctico» (Foucault, 1994, pág. 34). Sin embargo, en los «Los espacios Otros» concluye: «nuestra época sería más bien la época del espacio. [...] Vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla» (Foucault, 1984, pág. 1). En este mismo trabajo, Foucault expone una concepción del espacio en tanto que «ubicación», definida por las relaciones de contigüidad entre dos puntos que se pueden esquematizar en forma de diagrama. La idea de espacio como ubicación era una evolución de la «localización» predominante en la Edad Media, regida mediante oposiciones binarias del tipo lugar sagrado-lugar profano. Posteriormente, la localización del medievo experimentaría una apertura hacia la «extensión» a partir de la escalada del heliocentrismo con los hallazgos de Galileo Galilei y sus contemporáneos, momento en el que los lugares que se concebían como fijos y delimitados se encontraron disueltos en un *continuum* (Foucault, 1984, págs. 1-2). En esta tesitura, Foucault propone la noción de «heterotopías» (Foucault, 1984, pág. 3), que define por oposición al carácter irreal de las «utopías», como un tipo de ubicaciones reales y localizables que, no obstante, resultan excepcionales ya que

tienen la curiosa propiedad de ponerse en relación con todas las demás ubicaciones, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan por su medio señaladas, reflejadas o manifestadas. Estos espacios, de algún modo, están en relación con el resto, que contradicen no obstante las demás ubicaciones. [...] Espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contraespacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un

tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización (Foucault, 1984, pág. 3).

Además, caracteriza las heterotopías por estar ligadas a una serie de distribuciones temporales dislocadas —las «heterocronías» (Foucault, 1984, p. 5)—, que pueden ir desde el instante hasta la suspensión pasando por la conjunción de ambas. Esto se debe a que se rigen por unas dinámicas de acceso y salida que suelen tener que ver, ya con la obligación, ya con alguna clase de rito pautado. Las heterocronías se caracterizan, según Foucault, también por el hecho de tener un carácter liminar que, en su intersección con lo simbólico, puede convertir el espacio real en ilusorio revelando elementos políticos, sociales y discursivos patentes en dichos espacios y en las relaciones que mantienen con otros (West-Pavlov, 2009, pág. 138). Sin embargo, su función puede ser también, dice su autor, la de construir, desde la contradicción, un espacio «otro» que apele a la construcción de los espacios convencionales. Por causa de esta configuración desdoblada y alterna, las heterotopías se plantean como «contraespacios» (Foucault, 1968, pág. 3), siempre en una tensión entre lo concreto y lo excepcional que las relaciona con la otredad y las hace, en cierto modo, inquietantes, pues pueden superponer en un mismo lugar distintos espacios *a priori* excluyentes entre sí de modo que

minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la «sintaxis» y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace «mantenerse juntas» (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y las cosas (Foucault, 1968, pág. 3).

Uno de los ejemplos que aporta el autor, a propósito de esta yuxtaposición de espacios en las heterotopías, es el del teatro, que «hace suceder sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares ajenos entre sí» (Foucault, 1984, p. 4). Erika Fischer-Lichte, en *Estética de lo performático* (2011), distingue dos dimensiones espaciales en las realizaciones escénicas. Por un lado el «espacio geométrico», el lugar material en el que la obra se lleva a cabo, sea o no el escenario de un teatro, que viene dado de antemano y es estable, es decir, un espacio que alberga la representación durante un tiempo determinado en el que no sufre modificaciones

sustanciales; por otro, el «espacio performativo», que es, por el contrario, transitorio ya que se genera en y por el propio acontecimiento artístico, a partir de la percepción y la realización de los movimientos, los desplazamientos y los elementos ambientales que lo conforman, dentro de los límites y posibilidades del espacio geométrico aunque siempre albergue —especialmente en el teatro contemporáneo— cierto margen de imprevisibilidad (Fischer-Lichte, 2011, págs. 220-221). Seguidamente, la teórica alemana señala la creación de «espacios intermedios» mediante la utilización de localizaciones ya existentes, por lo general desligadas de lo teatral, cuyas posibilidades se exploran originando una espacialidad compuesta por la superposición de planos reales e imaginarios que hacen solaparse la imaginación, la percepción, la asociación y el recuerdo (Fischer-Lichte, 2011, págs. 226-234).

A su vez, Joane Tompkins, en *Theatre's Heterotopias* (2014), sitúa el carácter perturbador de la heterotopía en el centro de su relevancia en el teatro, pues es un elemento que consigue conectar, en primera instancia, con el conocimiento del mundo de los espectadores a la vez que activa el extrañamiento y la crítica mediante la dislocación de sus estructuras. Este trabajo se centrará, más que en el potencial intrínseco del teatro para superponer espacios mediante recursos escenográficos, en la utilización de las dislocaciones de la heterotopía en el teatro con fines contestatarios. Nuestro objetivo será, de esta forma, constatar la fuerza simbólica que pueden llegar a tener esas escenificaciones heterotópicas tanto en términos argumentales como en relación con las intenciones interpelantes de ciertas obras. Las más interesantes a este respecto parecen ser las prácticas performativas de base escénica que se empiezan a delimitar a partir de la segunda mitad del siglo XX y que Hans-Thies Lehmann, en 1999, caracterizó en el diverso paradigma de «lo posdramático» (Lehmann, 2006, pág. 22). Se trata de una nueva forma de concebir y llevar a cabo las artes escénicas que surge de la deconstrucción de los preceptos del anterior teatro dramático debido a la insuficiencia y obsolescencia de los mismos en el contexto artístico contemporáneo. De este modo, plantean, desde una idea procesal y perceptiva de espectáculo, una desjerarquización de los recursos sgnicos y se desarrollan en la tensionalidad, la ambigüedad, la complementariedad y el hibridismo desafiando los límites de lo representable (Lehmann, 2006, pág. 27). Esta emancipación de lo escénico con respecto al texto dramático ocasiona una preponderancia del carácter situacional del teatro, que

deviene acontecimiento observado, con la participación de los espectadores como condición *sine qua non* de la realización escénica, no solo en tanto que receptores de la (re)presentación (Cornago, 2006, pág. 8) sino también como sujetos constructores —actantes y/o pensantes— de una serie de obras de naturaleza heterogénea en las que lo real se convierte en un elemento estructural.

El teatro posdramático potencia el diálogo con lo real en las escenificaciones incorporándolo entre sus temas, sus contextos y sus actantes en la construcción de procesos que se desarrollan habitualmente entre ambigüedades: entre el arte y la vida, entre el cuerpo y la mente, entre la ética y la estética, entre lo simbólico y lo material. Por consiguiente, tal irrupción de lo real evidencia la utilidad del concepto foucaultiano de «heterotopía» (Foucault, 1984, pág. 3) en las realizaciones escénicas contemporáneas si se tiene en cuenta el carácter liminar que acaba predominando en sus construcciones espaciales, siempre entre lo real de la presencia concreta y lo no real, lo ilusorio, de sus ecos, sus contextos cambiantes y sus posibles correlatos simbólicos. En este sentido, como apunta Joane Tompkins (2014, pág. 26), las heterotopías permiten la designación de lugares abstractos que pueden ser la representación de un lugar geográfico real anclado en el escenario mediante la mimesis y/o la diégesis. Espacios, en suma, que generan significado mediante la yuxtaposición de su construcción imaginaria, su presencia escénica y su interacción con referentes reales:

Theatre that is heterotopic depicts other possible spaces and places live in front of an audience [...]. It points to the potential for cultural impact to be reframed. Spectators need not personally inhabit a heterotopic zone: watching it transpire in multidimensional form is sufficient because the performance of even the semblance of such spaces can have significant potency. While they may not occupy the heterotopia physically, spectators witness a depiction that is real, at least temporarily, in the confines of the theatre (Tompkins, 2014, págs. 3-4).

Se ponen ante el público, por una parte, espacios reales y reconocibles que apelen a sus propias experiencias, o a su conocimiento del mundo, de tal forma que, a través del choque entre la identificación y la transposición, causen un impacto que invite a la reflexión y el replanteamiento de sus significados menos evidentes. En este sentido, la

construcción material de una intersección entre el espacio referencial y el potencial significante de su escenificación heterotópica podría ser un mecanismo de desvelamiento de los contenidos simbólicos que lo definen pero que, sin embargo, suelen permanecer latentes.

2. EL ESPEJISMO DE UTØYA EN *TODO EL CIELO SOBRE LA TIERRA* (*EL SÍNDROME DE WENDY*) (2013), DE ANGÉLICA LIDDELL

El teatro de Angélica Liddell —escritora, directora de escena y *performer*— se puede incluir entre las prácticas escénicas posdramáticas a las que nos hemos referido anteriormente y constituye, además, uno de los referentes más destacados del teatro europeo contemporáneo. Se trata, en síntesis, de una producción teatral centrada en la noción de «violencia poética» (Liddell, 2015, pp. 36-37), que se plantea como una búsqueda personal, a través del arte, de aspectos complejos del ser humano que disiden y se alejan de las normas sociales. Tales premisas se traducen en una estética fundamentada en un concepto de belleza que huye de los convencionalismos y de los patrones armónicos. Liddell parece concebir lo bello asociado a una búsqueda de verdad sin concesiones que aúna el conocimiento con el sufrimiento conectando, al mismo tiempo, con la provocación porque subyace tras una serie de conflictos que suelen suponer el replanteamiento de los valores tradicionales. Una noción de obra con estas características acaba encontrándose siempre en una grieta entre la transmisión y la recepción, asumiendo el fracaso como parte intrínseca. En este sentido, podemos decir que el «teatro de la pasión» (Liddell, 2015, pág. 34) incorpora la «experiencia umbral», tal y como la define Erika Fischer-Lichte (2011, págs. 347-348), entre los procedimientos de sus realizaciones escénicas pues estas consisten, en último término, en la creación de estados de crisis regidos por la emergencia de fenómenos vinculados a la «responsabilidad moral con respecto a la problemática del mundo y de lo bello» (Liddell, 2015, pág. 48) que provocan un sentimiento de inestabilidad derivado del extrañamiento con respecto a lo cotidiano y de los vaivenes, choques y discontinuidades que aparecen entre la idea, la expresión y sus posibles sentidos (Fischer-Lichte, 2011, pág. 333).

Liddell parece proponerse, a través de la ruptura del estereotipo y la exhibición radical de la injusticia, desvelar las carencias de la sociedad e

incitar a una reflexión profunda sobre asuntos como la guerra, la violación, el asesinato, el suicidio o el maltrato, cuestiones que por lo general están socialmente atenuadas, tergiversadas o silenciadas. Esa podría ser la causa de que muchas de sus obras se inspiren o incluyan de forma manifiesta sucesos específicos de la realidad próxima o incluso sugieran posibles experiencias de la vida de la autora. Sin embargo, como observa también Ana Vidal Egea (2010, pág. 105), estas escenificaciones no suelen caracterizarse por su verosimilitud. Se trata, más bien, de puestas en escena con distribuciones cercanas al sueño o la pesadilla y un importante trasfondo simbólico, habitadas por seres y objetos escasos, pero meticulosamente dispuestos, que oscilan entre el ritualismo y el testimonio documental. Los diversos elementos escenográficos acostumbran a formar parte, a su vez, de una serie de espacios más reducidos, definidos por los juegos de luces, de tal manera que espacio, tiempo y acción se fragmentan y superponen (Garnier, 2015, pág. 184). En sus palabras: «creo en los espacios plásticos, simbólicos, creados para que signifiquen algo. Para mí, el escenario tiene tanta importancia como el texto, es un espacio que me permite expresarme de manera plástica y no sólo como dramaturga» (Liddell en Cornago, 2005a, pág. 5).

Así ocurre en *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* (2013), la tercera y última parte de su trilogía *El centro del mundo*, tras *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* (2011) y *Ping Pang Qiu* (2013). Es una obra sobre la pérdida de la juventud y el miedo al abandono construida a partir de la masacre ocurrida el 22 de julio de 2011 en la isla noruega de Utøya, donde Anders Behring Breivik, un empresario neonazi de 32 años, disfrazado de policía y tras reunir, para un presunto control de seguridad, a todos los individuos que en aquel momento se encontraban en el islote —la mayoría jóvenes que estaban asistiendo a un campamento de las juventudes del Partido Laborista Noruego— asesinó en un tiroteo a más de sesenta personas, dejando heridas a más de un centenar (VV. AA., 2011).

Esta es una correspondencia que el público puede establecer fácilmente: además de tratarse de un suceso reconocible por su eco mundial —más aún en la fecha del estreno, pasados poco más de dos años del tiroteo— el trasfondo histórico de esta escenificación se hace explícito no solo a través del argumento de la juventud perdida y el abandono sino también mediante una serie de referencias más claras. El centro de la escenografía está constituido por un montículo de tierra con vegetación

en miniatura alrededor del cual se desarrolla toda la acción y sobre el que, en un momento dado, caen los cuerpos de dos jóvenes abatidos a bala. Al fondo se proyectan unos versos de William Wordsworth, conocidos por su aparición en una escena de la película *Esplendor en la hierba* (1961), de Elia Kazan, en la que Natalie Wood, interpretando el personaje de una joven devastada por el abandono, los recita en una clase; un audio que suena repetidamente a lo largo de la obra. Sin embargo, en ese montículo, que no debemos olvidar que, al fin y al cabo, es *strictu sensu* un elemento escenográfico, se superpone al eco de Utøya el de la isla de Nunca Jamás: a ambos lados podemos ver suspendidos dos cocodrilos y sobre la tierra el cráneo de otro¹. Esta capa de significación espacial entra en sintonía con el subtítulo de la obra, *El síndrome de Wendy*, materializándose asimismo en el argumento y los personajes.

El carácter heterotópico del espacio escénico de *Todo el cielo sobre la tierra* se materializa a través de la superposición de Utøya y Nunca Jamás. Se trata de una colisión de referencias espaciales que resulta clave en la pieza, gracias a la cual el punto de partida del suceso toma distancia de lo testimonial y adquiere un significado simbólico, mucho más complejo y estimulante. Pone en diálogo el estancamiento romantizado de los niños perdidos de Nunca Jamás, con el final abrupto e imprevisible de las vidas de los jóvenes asesinados en Utøya. En este sentido, es importante prestar atención a la lucidez y fuerza figurativa del contraste que supone la convergencia de dos espacios similares en algunos sentidos —dos islas habitadas por jóvenes que nunca dejan de serlo²— y, sin embargo, completamente opuestos en otros: la isla de Nunca Jamás es un lugar ficcional idealizado, sacado de un relato infantil identificado *a priori* como una referencia cándida y jovial, mientras que Utøya es un lugar real asociado a un acontecimiento funesto, una escena del crimen cuya primera y única referencia en la memoria de la mayoría de los espectadores sea, probablemente, la crónica periodística de ese asesinato múltiple ocurrido en julio de 2011.

En esta línea, podemos reconocer la introducción de un espacio intermedio como los que definíamos, con ayuda de Fischer-Lichte, cuya performatividad problematiza los límites entre el arte y la realidad. En *Todo el cielo sobre la tierra*, un lugar imaginario como Nunca Jamás, el relato por excelencia del aferramiento a la juventud, y un lugar con correspondencia real como Utøya, marcado por una memoria traumática de pérdida trágica e irreversible de la juventud, se superponen mediante

una transposición escenográfica que desdibuja las delimitaciones de ambos lugares desestabilizando la entidad de cada uno en favor de la puesta en relieve de unos rasgos o de otros según las necesidades de la acción.

En sus obras, Angélica Liddell consigue crear, en muchas ocasiones mediante contrastes de este tipo, unos «espacios performativos» (Fischer-Lichte, 2011, pág. 221) singulares que responden, más bien, a la idea de «paisaje escénico» (Lehmann, 2006, pág. 141), atribuida a Gertrude Stein, por su carácter múltiple, simbólico y fragmentario. Nos situamos, como explica Óscar Cornago, en un espacio y tiempo otros:

Las historias de Angélica Liddell tienen lugar en un tiempo y un espacio aparte, el tiempo mágico en el que suceden las historias remotas y los cuentos, sobre todo cuando son de terror. [...] La palabra, en su potencialidad creativa, construye una dimensión mítica que nos habla de *otro* tiempo y *otro* espacio, situados [...] en una especie de *después de* habitado por voces, cuerpos y palabras como supervivientes monstruosos de aquel pasado [...]. El mito del fin, un tiempo y un espacio cerrados sobre sí mismos y condenados a repetir fatalmente ese fin en cada representación (Cornago, 2005b, pág. 62).

Tanto en *Utøya* como en *Nunca Jamás* el tiempo es estático, una «heterocronía» que concuerda con la naturaleza y el argumento de la obra. Ambas localizaciones dialogan con la idea de la suspensión temporal, mágica en un caso, trágica en otro, y en cierta forma inexplicable en ambos. Así pues, en *Todo el ciclo sobre la tierra* será el presente escénico, el del momento de la acción y su percepción, el que predomine en este tipo de obras en las que, más que como decurso temporal, aparece como «tiempo performativo» (Fischer-Lichte, 2011, pág. 270) no regido por los acontecimientos sino por ritmos de imagen y de acción. Al mismo tiempo, la propia naturaleza del espectáculo escénico aporta un componente cíclico a esta modalidad temporal, que acaba imbricando pasado, presente y futuro. Esta dislocación suele adquirir matices postapocalípticos y acaba incidiendo en la importancia del espacio escénico y los acontecimientos que en él ocurren, de modo que la atemporalidad y el espacio performativo se reclaman de forma recíproca.

3. CONCLUSIONES: EL PODER DEL CONFLICTO

Como hemos podido revisar, las posibilidades espaciales en teatro son múltiples y diversas tanto en cuanto a sus formulaciones como en lo relativo a significados, trasfondos o intenciones dramaturgicas. En el ámbito de la creación teatral suelen generarse espacios ficcionales relacionados de una u otra forma con diferentes percepciones de otros espacios del mundo extrateatral que, una vez introducidos en la ficción escénica, contradicen sus coordenadas pragmáticas más habituales, devienen míticos o liminares (Tompkins, 2014, pág. 35). Si la noción de «espacio vivido» de Lefebvre permitía evidenciar el carácter simbólico que la experiencia confiere a cada lugar y, por lo tanto, también su potencial significante en un arte como el teatro, que en la contemporaneidad se fundamenta en gran medida en este tipo de juegos entre el acontecimiento real, su representación y su significado:

Todo espacio social resulta de un proceso de múltiples aspectos y movimientos: lo significante y lo no-significante, lo percibido y lo vivido, la práctica y la teórica. [...] Cuando se expone abiertamente la historia de un espacio como tal, la relación de ese espacio con el tiempo que lo ha engendrado difiere notablemente de las representaciones admitidas por los historiadores. [...] En la historia del espacio como tal, lo histórico, lo diacrónico, el pasado generador, dejan su inscripción incesantemente sobre el espacio, como sobre un cuadro. Los trazos inciertos dejados por los acontecimientos no son lo único que hay sobre y en el espacio; también existe la inscripción de la sociedad en acto, el resultado y el producto de las actividades sociales. Hay más que una escritura del tiempo. El espacio generado por el tiempo es siempre actual, sincrónico y dado como un todo (Lefebvre, 1991, pág. 164).

Otro concepto útil en este sentido es el de «espacio mítico», que Yi-Fu Tuan define como «a conceptual extension of the familiar and workaday spaces given by direct experience. When we wonder what lies on the other side of the mountain range or ocean, our imagination constructs mythical geographies that may bear little or no relationship to reality» (1977, pág. 86). Esta idea se acerca al «espacio intermedio» de Fischer-Lichte en cuanto valora las transformaciones y consecuencias de lo ficcional sobre lo referencial, y viceversa, en términos simbólicos

y espaciales. El carácter paradójico del espacio en *Todo el ciclo sobre la tierra* pasa por la negación, en palabras de Isabel Ost, «de un espacio muy caracterizado, el espacio cartesiano [...] regido por las normas de la perspectiva» (citado en Garnier, 2012, pág. 125). En consonancia con la inestabilidad y la fragmentación recurrentes en las poéticas posdramáticas, el espacio se libera de las convenciones aligerando y desafiando cualquier tipo de coordenada mimética o de perspectiva estática. El carácter tensional y contradictorio de la heterotopía teatral conecta además con la dialéctica del teatro de Bertolt Brecht, cuya finalidad era incentivar en el público el espíritu crítico a través de la representación de la realidad para así dar pie al desvelamiento de situaciones opresivas o reprobables y, por lo tanto, de prácticas sociales alternativas a las representadas.

Todo cuanto ocurre en el espacio de tensión resulta revelador por el conflicto que se entabla entre el significado del monumento y las acciones de los visitantes. [...] Objetos, individuos y espacio se mantienen unidos gracias al conflicto. Todas las relaciones que se establecen entre unos y otros son altamente belicosas desde el punto de vista del espectador. [...] El espacio escénico se despoja pues del diseño, esa trampa o mentira estética, para convertirse en un espacio de tensión moral. [...] Nuestra misión es fabricar sentido dándole así la oportunidad a la revelación, haciendo visible lo invisible (Liddell, 2015, págs. 45-46).

El espacio de *Todo el ciclo sobre la tierra* es, sobre todo, de orden simbólico ya que su finalidad última no es presentar la acción o el recuerdo que la inspira sino desvelar las causas y consecuencias de su relevancia como materia teatral, generar inquietudes y deseos de comprensión de los conflictos representados (Garnier, 2012, págs. 125-126). El público se encuentra ante una escenificación heterotópica cuya ambigüedad hace chocar la utopía, la distopía, la ficción y la realidad en el tiempo suspendido de la conciencia y del relato grotesco. Las coordenadas espacio-temporales se quiebran entre la presencia material de Nunca Jamás y el espejismo traumático de Utøya, que hacen resonar en las cabezas de los espectadores: la realidad ha superado a la ficción, el terror ha derrotado a la belleza.

4. REFERENCIAS

- BARTHES, ROLAND (1970). El efecto de realidad. En Barthes et al., *Lo verosímil* (pp. 95-101). Tiempo Contemporáneo.
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (2005a). Atra Bilis o el rito de la perversión. Recuperado de <https://shorturl.at/yUmoy> [última consulta: 30/10/2024].
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (2005b). La poesía escénica de Angélica Liddell: el rito de la perversión. *Salina* (19), 125-137.
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (2006) Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: Entre el auto sacramental y la escena contemporánea. *Hispanic Review* (74), 19-38.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011). *Estética de lo performativo*, trad. Diana González Martín. Abada Editores.
- FOSTER, HAL (2001). *El retorno de lo real (Vol. 8)*. Akal.
- FOUCAULT, MICHEL (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, MICHEL (1984). Los espacios otros. *Architecture, Mouvement, Continuité* (5), s.p.
- FOUCAULT, MICHEL (1994). *Dits et écrits III*. Gallimard.
- GARNIER, EMMANUELLE (2012). El «espíritu de lo grotesco» en el teatro de Angélica Liddell. *Signa* (21), 115-136.
- GARNIER, EMMANUELLE (2015). Entre autoficción y documental: el teatro-performance de Angélica Liddell. *Ínsula* (823-824), 19-24.
- LEFEBVRE, HENRI (1991). *The Production of Space*, trad. R. Bononno. University of Minnesota Press.
- LEHMANN, HANS-THIES (2006). *Postdramatic Theatre*, trad. Karen Jürs-Munby. Routledge.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2014). El centro del mundo. La uña RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2015). *El sacrificio como acto poético*. Continta Me Tienes.
- TOMPKINS, JOANE (2014). *Theatre's Heterotopias*. Palgrave Macmillan.
- TUAN, YI-FU (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- VIDAL EGEA, ANA (2010). *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://shorturl.at/1allx> [última consulta: 30/10/2024].

VV. AA. (23/07/2011). Horror en la isla de Utoya: «Debéis morir, debéis morir todos». *El País*. Recuperado de <https://shorturl.at/5vwGS> [última consulta: 30/10/2024].

WEST-PAVLOV, RUSSELL (2009). *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. Rodopi.

5. NOTAS

- ¹ Recordemos el simbolismo del cocodrilo en *Peter Pan*, vinculado a la amenaza del paso del tiempo y, en último término, a la muerte, a través del «tic tac» que siempre lo acompaña.
- ² En la primera parte aparece Angélica Liddell con un vestido vaporoso y dos jóvenes conversan autodenominándose «niños perdidos». Más adelante, la Liddell escénica afirmará: «Nos volvemos cada vez más viejos, repulsivos y deprimentes, pero necesitamos ser amados. Lo único que tenemos que decidir es hasta dónde estamos dispuestos a humillarnos. Y si digo, yo soy Wendy, es para vengarme por todo aquello que me ha sido arrebatado. Si no puedo ser amada por los vivos, me asociaré con los muertos» (Liddell, 2014).