



EL DEVENIR ANIMAL, EL DEVENIR PUTA Y LA  
MARGINALIDAD EN EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL.  
ACTOS DE RESISTENCIA ANTE LA BARBARIE CONTRA EL  
SUJETO MIGRANTE

*BECOMING ANIMAL, BECOMING WHORE, AND MARGINALITY IN  
ANGÉLICA LIDDELL'S THEATRE. FACING BARBARISM AGAINST  
THE MIGRANT SUBJECT*

Gerardo Cruz-Grunerth

Boston College

([gerardo.cruz@bc.edu](mailto:gerardo.cruz@bc.edu))

<https://orcid.org/0000-0002-1369-174X>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.07

ISSN 2444-3948

**Resumen:** el choque de intensidades dispares entre el Norte y el Sur Global, entre el anfitrión y el migrante, implican la conformación de un devenir animal del individuo y devenir puta del sujeto de la enunciación en la obra *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003). A través de una estética ultrabarroca, violencia poética y procedimientos multimediales y transmediales, Angélica Liddell confronta las estructuras y dinámicas neocoloniales del poder que generan la subordinación, bestialización, animalización y deshumanización del sujeto migrante. La obra de Liddell construye a través del devenir seres monstruosos, marginales y abyectos como una forma de resistencia y búsqueda de superación de la barbarie inherente a las prácticas del capitalismo tardío y su globalización del mercado.

**Palabras clave:** sujeto migrante, devenir animal, ultrabarroco, Angélica Liddell, marginalidad del sujeto.

**Abstract:** the clash of disparate intensities between the North and the Global South, between the host and the migrant, implies the formation of a becoming-animal of the individual and a becoming-whore of the subject of the enunciation in the dramatic work *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003). Through an ultrabaroque aesthetic, poetic violence, and multimedia and transmedial procedures, Angélica Liddell confronts the neocolonial structures and dynamics of power that generate the subordination, bestialization, animalization, and dehumanization of the migrant subject. By implying the becoming monstrous, marginal, and abject beings, Liddell's work constructs a form of resistance and search to overcome the barbarism inherent to the practices of late capitalism and its globalization of the market.

**Keywords:** migrant subject, becoming-animal, ultrabaroque, Angélica Liddell, marginality of the subject

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Resistencia ante la muerte en clave ultrabarroca. 3. La crisis migratoria y el subalterno migrante como «amenaza» global. 4. Devenir animal del migrante como forma de bestialización inversa. 5. Devenir puta del yo autoral, una vociferación desde la marginalidad. 6. Autoficcionalidad e inter y transmedialidad para la resistencia contra la muerte. 7. Conclusión. Devenir animal y puta. El teatro de Liddell ante el dolor del migrante. 8. Obras citadas. 9. Notas.

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)

GERARDO CRUZ-GRUNERTH es Doctor en Lengua y Literaturas Hispánicas por Boston University y en Estudios Culturales y Literatura por la Universidad de Santiago de Compostela. Se especializa en literatura, cine y artes contemporáneas latinoamericanas, latinx e hispanas. Es autor de las monografías *Mundos (casi) imposibles* (Vervuert-Iberoamericana, 2018) y *Eugenia 2218. La visión posthumana de Eduardo Urzaiz* (Universidad Autónoma de Yucatán, 2022), así como de cuatro libros de ficción. Es Visiting Assistant Professor de Estudios Hispánicos en Boston College.

## I. INTRODUCCIÓN

Las obras de Angélica Liddell han sido consideradas por la crítica como un arte político, social o de denuncia (García-Manso 2011; Martínez-Sáez 2017; López Ruiz 2017), puesto que exhibe formas de poder y dominación sobre los individuos. En relación a su obra, la propia artista elige el término de teatro antisocial (Liddell 2010 y 2016; Adler y Liddell 2017), arguyendo que sus obras confrontan la alienación de la sociedad y que, por ello, sus producciones buscan explotar lo confesional del yo en su vínculo con la sociedad. Asimismo, plantea que su trabajo artístico está dividido en dos momentos, uno en el que produjo un teatro político el cual, afirma, la llevó a la frustración y a la decepción; y, otro, en el que dio un giro hacia lo íntimo y lo mítico. Aquí se considera que no hay tal división entre su arte político y su arte del yo, puesto que el trabajo de la artista marcha a caballo entre ambas preocupaciones, por lo que sus recientes obras enfocadas en el yo no se agotan en formularse a sí misma, sino que expresan a una colectividad. Su trabajo ha sido entendido como expresiones de un arte que transita las porosas demarcaciones del teatro postdramático, del arte de la performance y del arte de acción. Es en estas formas artísticas, como han observado teóricos como Lehmann (2006) y Fischer-Lichte (2008), donde el yo y su cuerpo aparecen como soporte y encarnación del discurso artístico, pues entrelazan lo real del sujeto y su cuerpo con su discurso estético. En estas prácticas artísticas, el performer es un auto-performer, sin que, como han observado los críticos Garnier (2020), Abuín (2011) y Díaz Pavón (2021), la centralidad del yo autoficcional o del autoteatro liddelliano opaquen al discurso político, social y colectivo. Liddell ha hecho manifiesta esta vinculación del yo performer y lo colectivo en su *Trilogía: Actos de resistencia contra la muerte* (2007), que incluye la obra en la cual el presente artículo se centra: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003).

El monólogo *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* pertenece a ese primer momento de teatro político liddelliano, en donde el discurso de denuncia es evidente. En esta obra la dramaturga hace uso de una estética y discurso ultrabarroco, que cuestiona el presente remarcando las dinámicas neocoloniales de la contemporaneidad. Como respuesta a la omnipresencia de un discurso violento institucional, mediático y social, la artista emplea una violencia poética a través de procedimientos multimediales y transmediales, que conforman un discurso polifónico

y multidiscursivo, que involucra al espectador. En la obra resaltan las estructuras de poder que generan la subordinación, bestialización, animalización y deshumanización del sujeto migrante, aquellos sujetos que intentan internarse en territorio español de forma indocumentada cruzando el Mediterráneo por el Estrecho de Gibraltar. Liddell parte de la tragedia que implica la pérdida de vidas, sin negar su propia posición europea de la mirada sobre el otro, mientras que este reconocimiento de la «distancia» no pretende reproducir la estigmatización y marginalización del otro, sino reconocerle y reconocerse en la dinámica desigual entre el Norte y el Sur Global. La hipótesis que guía el presente artículo sostiene que este choque de intensidades dispares implica en la obra la conformación de un devenir (Deleuze y Guattari 1990, 2002), en este caso se trata de un devenir animal del migrante y devenir puta del sujeto de la enunciación (la artista española como sujeto emanado de su sociedad española). Considero que, lejos de ser una transformación que tiende a la progresión, estos devenires implican la reducción y marginalización del sujeto, no como una forma de sumar adversidad al sujeto migrante o al anfitrión, sino como una vía que permita desterritorializar o trascender la trampa de la oposición binaria entre migrante y anfitrión. Estos devenires conforman otros seres, grotescos, abyectos y, por ello, monstruosos. Es en este escenario de adversidad planteado por Liddell, el del sueño de la razón del mundo hipercapitalista contemporáneo en el que, *à la Goya*, se producen monstruos, cuya producción puede ser entendida, como propone Mabel Moraña (2018), como una máquina de guerra o una forma de resistencia y búsqueda de superación de la barbarie inherente a las dinámicas del capitalismo tardío y su globalización del mercado, así como de la sumisión del Estado ante el capital en el momento postnacional y neoliberal.

En este artículo se emplea la versión de la obra publicada en 2007, la cual recupera el texto que guió el monólogo en escena a partir de su estreno en 2003. La publicación del texto dramático de *Y los peces...* comparte páginas con un par de obras que conforman la mencionada trilogía: *Y como no se pudo...* *Blancanieves* y *El año de Ricardo*<sup>1</sup>. De forma complementaria, aquí se hace referencia al registro en video de la puesta en escena durante el 2004 en el recinto madrileño La Cuarta Pared. Ambos objetos, el libro y el registro en video, representan un esfuerzo por fijar la pieza *Y los peces...*, aunque se debe recordar que en sus diferentes iteraciones la obra no ha estado exenta de improvisaciones,

alteraciones, expansiones o reducciones, decididas por la autora o impuestas por terceras partes, como sucedió durante su premier en el Festival Madrid Sur, cuando fue censurada debido al vestido que porta el personaje La Puta, con los colores de la bandera de España. En su presentación en Madrid registrada en video, los elementos dispuestos en el espacio escénico son mínimos. Sobresale una cruz de cuatro metros de alto compuesta por lavadoras con ventana frontal y, en la lavadora que interseca ambas secciones de la cruz, se observan en su interior las telas con los colores de la bandera española girando en un interminable ciclo de lavado. En el piso se encuentran botellas plásticas con agua, de las cuales la artista bebe frenéticamente mientras emite su monólogo; estos objetos han sido interpretados por la crítica como símbolo del agua del mar Mediterráneo en donde pierden la vida los migrantes (Garnier 2012, pág. 126; Martínez-Sáez 2017, pág. 235). Un gran y ostentoso candil cuelga en el espacio escénico, casi al ras de suelo, mismo que es cambiado de lugar a lo largo de la obra, implicando la intromisión de un elemento que remite a un mundo aburguesado que choca con la idea de desposesión de los migrantes.

La actriz aparece ataviada con el mencionado vestido con las franjas de la bandera española y va acompañado por una lechuguilla o gorguera, el tipo de cuello empleado en la indumentaria de la realeza y las cortes europeas durante los siglos XVI y XVII. La obra, el texto dramático, es un largo poema que es emitido en forma de monólogo por parte de Liddell, quien encarna a La Puta (personaje que repite en otras de sus obras, aunque de forma alterada)<sup>1</sup>.



Imagen 1. Liddell recorre el espacio escénico mientras Puche se arrastra sobre él. La imagen presenta los escasos elementos de la obra: el candil, las botellas de agua y la cruz de lavadoras.

Otra parte del discurso, según la indicación en el texto dramático, corresponde a Angélica, que en la representación interviene a través del *voicover*, dando un carácter espectral a este personaje homónimo de la actriz. Ambas, La Puta y Angélica, son expresiones de la identidad de Angélica Liddell. En el espacio escénico participa el actor Gumersindo Puche, quien ha acompañado a Liddell en varios de sus trabajos, aunque el personaje que Puche interpreta no está acreditado como tal en el texto dramático, la acotación sólo dice: «Hay un hombre blanco maquillado de negro» (2007, pág. 13). El actor aparece desnudo en el escenario, con el rostro pintado de negro, con un gran rectángulo blanco a la altura de la boca, tal como en las denigrantes representaciones de la raza negra en la cultura popular. El personaje carece de diálogos, pero sí actúa en el escenario afectando el discurso de la obra; sus acciones son simbólicas, como la mudez, la reptación, la transformación, el lavado y el ahogamiento del sujeto.

En la pieza, La Puta dirige su monólogo al Señor Puta, un personaje que está ausente (ningún actor lo representa) y a la vez es omnipresente. De forma simultánea, el monólogo se dirige al público, puesto que la actriz mira, proyecta su cuerpo y emite su voz en esta dirección. Este personaje ausente/presente corresponde a un sujeto vinculado al poder político, económico y cultural. El monólogo discute sobre la situación de la migración proveniente del continente africano (homogenizando a todas esas poblaciones, incluyendo a magrebíes y subsaharianos), mientras que reflexiona sobre las formas de creación de la imagen de estos pueblos identificándolos como el otro, así como en su racialización, estandarización, fetichización, barbarización y animalización por parte de la visión europea. El monólogo también cuestiona el tratamiento deshumanizante de estos sujetos migrantes y la muerte naturalizada por las cifras que cotidianamente aparecen en los medios de comunicación. En su discurso, La Puta reflexiona sobre la identidad del yo (español/europeo) *vis-à-vis* el migrante homogeneizado y barbarizado. Dicho monólogo fluye de forma incesante, solo interrumpido por el intermedio, donde Angélica Liddell se desmarca del personaje La Puta y se posiciona como la voz autoral que explica el proceso creativo y la urgencia de hablar de esta crisis migratoria en su teatro.

## 2. RESISTENCIA ANTE LA MUERTE EN CLAVE ULTRABARROCA

El teatro postdramático de Liddell ha sido constantemente etiquetado como barroco y neobarroco (Garnier 2012; Rousselle 2021), por su vínculo con el arte de siglos previos y por sus reformulaciones contemporáneas en la postmodernidad. En *Y los peces...*, el uso del lenguaje y la materialidad de algunos elementos en escena, como es la lechuguilla o gorguera a usanza del Siglo de Oro español que porta Liddell o el candelabro que invade el escenario, la acumulación de botellas con agua y reflejos de luz emitidos por ellas, las flores dispuestas en el contorno de la cruz de lavadoras, pueden ser vistos como manifestaciones de lo barroco, que choca en un montaje sin mayor construcción escenográfica. El teatro de Liddell emplea formas del barroco, del «antiguo» y del «contemporáneo» o postmoderno. En las formas barrocas pasadas destacan el exceso, la repetición, la exuberancia, el dramatismo al límite, lo hiperbólico y la expresión del poder; en las formas neobarrocas postmodernas (Sarduy 2004; Calabrese 1989), hay una frecuente expresión de la hibridación, lo marginal, el exceso, el caos, la repetición, el fragmento, la disonancia, el desequilibrio, la mutación, lo rizomático, la perversión y la abyección. Estos aspectos (neo)barrocos, tanto los evidentes como los más sutiles, actúan en todos los niveles de la obra liddelliana, desde su lenguaje textual, hasta la conformación de lo escénico y el ejercicio corporal.

El barroco ha sido visto como dispositivo de transculturación entre el llamado viejo y el nuevo mundo, el cual conectó el centro y la periferia en la primera globalización iniciada en el siglo XVI; el barroco implicó no sólo una transferencia, sino también la voluntad de alteración o deformación de las formas provenientes del mundo europeo. Esta transculturación como fenómeno emanado del poder hegemónico provocó la borradura del otro, del sujeto subalterno y sus culturas y epistemologías conduciendo a su epistemicidio (De Sousa Santos 2014). Por otra parte, el término neobarroco, como lo propuso Severo Sarduy, permite entender la forma de hacerse de un lenguaje para enunciar el mundo latinoamericano, no sólo en el momento colonial sino también en el postcolonial. De ese entendimiento deriva la noción de lo Ultrabarroco, a cuya perspectiva se suman críticos como Mabel Moraña (2010), Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor (2000), quienes lo explican de esta forma:

El barroco, en toda su recepción conflictiva y su reinterpretación, es más importante hoy como actitud que como estilo, y [es] fundamentalmente interdisciplinario. [...] La denominación «Ultrabarroco» es en sí un híbrido consciente (e intencionalmente juguetón) [...] y sugiere una cultura visual contemporánea, postmoderna y exuberante, con relaciones inextricables a un período histórico, un estilo y una narrativa (Armstrong y Zamudio-Taylor 2000, pág. 3).

Además, lo ultrabarroco expone la crisis postnacional, permitiendo expandir el cuestionamiento de dicha crisis y pensar así la conformación de lo que Armstrong y Zamudio-Taylor denominan lo post-latinoamericano. «[Lo ultrabarroco] designa expresiones artísticas dirigidas por impulsos locales y también globales, fundamentado en especificidades históricas, pero tratando de trascenderlas» (pág. 5).

En la obra de Liddell hay diversos momentos de lo ultrabarroco que reconflictualizan el pasado colonial en el momento neocolonial, a través de la expresión del otro, el sujeto migrante proveniente de las excolonias europeas. Para observar la mecánica del discurso ultrabarroco es necesario considerar el procedimiento de reconflictualización ultrabarroca de lo colonial-neocolonial en obras artísticas contemporáneas a la obra lidelliana, como es el trabajo *Chambre d'échos* (2005) de la artista brasileña Adriana Varejão. La artista carioca presenta en la sala de exhibición pedazos de muros de edificios con una estética proveniente de la época colonial portuguesa en el Brasil, los cuales se distinguen por su uso de los azulejos, sus colores y motivos que componen una iconografía ornamental. De entre los muros, que se presentan como ruinas, emergen una suma de elementos de la corporalidad humana, intestinos, sangre, carne y otros miembros que conforman este amasijo. Esta obra impone el discurso barroco (antiguo) por la acumulación, el exceso de la azulejería, pero también implica lo barroco (postmoderno) por el uso de lo grotesco y lo inconexo del cuerpo. De esta forma, la estética ultrabarroca pone nuevamente en conflicto el pasado colonial con el presente neocolonial, la edificación del inmueble y la construcción de la nación, el uso del territorio y de su población indígena y de la esclavitud negra por parte del poder colonial del pasado, así como de las dinámicas extractivistas y de dominio del capitalismo contemporáneo sobre Brasil. Hay un consumo del otro, indígena y negro, por parte del poder, un consumo de la vida



del otro como acto más caníbal que antropofágico. De esto se deduce que las estéticas ultrabarrocas son, ante todo, discursos decoloniales.

En la obra de Liddell se activa esta estética ultrabarroca demostrando el uso del otro, el subalterno migrante, para su consumo. El monólogo detalla este consumo caníbal del otro (subalterno) con el proceso en el que los migrantes pierden la vida en el mar, sirviendo de alimento a los peces, mismos que servirán de alimento a los europeos, la población española en primer lugar. A través de esta alegoría, Liddell expone el proceso caníbal que las poblaciones europeas realizan en su consumo de la vida del otro, destacando así transhistóricamente la barbarie de las poblaciones europeas. La Puta afirma: «No se preocupe por el negro, señor Puta, / los caníbales no devoran caníbales, [...] usted no puede ser devorado» (2007, pág. 13). Es por ello que al final del monólogo La Puta se reconoce como parte de esta mutación, este devenir el otro, cuando muestra debajo de sus ropas su pierna que deviene negra, producto del consumo del otro, tras alimentarse y vivir gracias al otro. Puede establecerse entonces un paralelismo entre las fachadas con azulejos de Varejão que muestran su interior compuesto por las entrañas del otro y, por su parte, con Liddell, esa corporalidad que exhibe su transformación producto de la canibalización del migrante; el cuerpo europeo y la edificación colonial se sostienen por el consumo colonial y neocolonial del otro.

Lo ultrabarroco, como el barroco mismo, posee una resistencia al límite, sea geográfico o estético; como un discurso en expansión que alcanzara la forma de un «planeta barroco» en términos de Serge Gruzinski (2000), lo ultrabarroco aparece como una forma relocalizable más allá del mundo postcolonial, activándose en otros contextos donde también se busca el cuestionamiento de las relaciones entre el Norte y Sur Global. El arte de Angélica Liddell, en particular su obra *Y los peces...*, debe ser vista como la articulación de una estética del neobarroco postmoderno, y, sobre todo, de ese arte ultrabarroco que interpela la configuración de los sistemas de poder sobre los individuos, en primer lugar, sobre los subalternos globales, los migrantes.

### 3. LA CRISIS MIGRATORIA Y EL SUBALTERNO MIGRANTE COMO «AMENAZA» GLOBAL

La migración se ha presentado en las últimas décadas como un fenómeno en irrefrenable progresión, contando en la actualidad con un 3,6 por ciento de la población mundial (281 millones de personas) como protagonista de dichos desplazamientos globales. Las cifras muestran que los principales países receptores, como son Estados Unidos de América o Alemania, han duplicado su número de migrantes en los últimos veinte años. Las actuales potencias económicas, como EUA, Francia, la Federación Rusa o los Emiratos Árabes, son los destinos de la migración, pero también otros países actúan como parte de los grandes corredores de la migración, en donde se sitúa España como receptora de migrantes en su intento de inmigrar o en su condición de transmigrantes, es decir, en su intento por usar a dicho país como un paso en un periplo más amplio. Como otra parte de la numerialia de la migración se cuentan las víctimas fatales de quienes perecieron en su intento por alcanzar el continente europeo; de 2000 a 2017 33.761 personas perecieron, mientras que sólo en la última década (2014-2024), más de 29.000 personas perdieron la vida en el Mediterráneo<sup>3</sup> y, tan solo en 2023<sup>4</sup>, más de 3.000 personas han muerto en dicho mar, de acuerdo con las cifras de la Organización Internacional para las Migraciones y la Organización de las Naciones Unidas. Liddell expone su preocupación en el intermedio de *Y los peces...*, donde explica las motivaciones para crear esta pieza, el proceso creativo y el contexto alrededor de su exhibición: «El día que se estrenó este espectáculo, el 31 de octubre de 2003, empezaron a aparecer los 36 cadáveres de unos hombres a los que no se prestó socorro, aun sabiendo que corrían peligro de muerte, en la mismísima bahía de Cádiz, y que luego aparecieron muertos en las playas de Roma» (Liddell 2004, s.p.).

La población europea ha resultado hiperepuesta a la información en los medios sobre estos decesos y, por ello, ha sido habituada a la frialdad de las cifras, las cuales implican la desobjetivación de los sujetos migrantes y conducen a la insensibilidad de la sociedad anfitriona. Ante ello, el arte busca reformular el discurso anestésico de los medios de comunicación y la búsqueda de reacción ante la impasividad de la ciudadanía. La obra de Angélica Liddell *Y los peces...*, cuya premier data del año 2003, antecede por diez años a los naufragios masivos de migrantes como el

de Lampedusa en 2013, donde 368 personas perdieron la vida; su obra también es anterior al año 2015, considerado el inicio de «la crisis de los refugiados» con más de un millón y medio de personas alcanzando las costas europeas del Mediterráneo. El trabajo de Liddell sobre la migración ha sido antecedido por tempranas obras en el teatro español entre las que Verónica Orazi (2019) y Luisa García Manso (2011, 2016) destacan la producción de los años 1990, situando como punto de partida la obra *La mirada del hombre oscuro* (1992) de Ignacio del Moral, las cuales proliferarán en las décadas posteriores. Ambas críticas han hecho un seguimiento y análisis de la reciente producción teatral enfocándose en aquellas piezas que se distinguen por su tratamiento estético del fenómeno, como es la obra *Catorce kilómetros* (2010) de José Manuel Mora<sup>5</sup>.

La producción cultural ibérica ha explorado estos mismos derroteros a través de la ficción literaria como es el caso del emblemático relato «Fátima de los naufragios» (1998), de Lourdes Ortiz; con en el empleo de otros medios visuales-literarios en el cómic-poema *Como si nunca hubieran sido* (2018), de los hermanos Javier y Juan Gallego; además de numerosas producciones audiovisuales como *Catorce kilómetros* (2007), película de Gerardo Olivares. Estas obras se centran en la figura del migrante, pero también en la representación del inmigrante y su relación con los ciudadanos de la nación receptora. Se trata de discursos donde se exhibe la discriminación, el racismo, la xenofobia, la estigmatización, bestialización, animalización y deshumanización del otro por el europeo. Dichas obras actúan como discursos que llaman al cambio en la población, pero, sobre todo, que buscan la desarticulación de una subjetividad del migrante como el indeseable, incluso como «amenaza». Esta retórica y política emanada de las directivas de la Unión Europea ha construido el término «migrante ilegal/irregular» para calificar a todos aquellos migrantes indocumentados, como han observado Raquel Rodríguez Camejo y Antonia Olmos Alcaraz (2023); esto ha funcionado como punto de partida para posicionar al migrante como la «amenaza» para el territorio comunitario, los territorios nacionales y poblaciones autóctonas. La figura creada del «migrante ilegal» es colocada por las Estrategias de Seguridad Europea de 2003 en el mismo nivel que el terrorismo y la delincuencia transnacional. En España, este discurso de «amenaza» y «peligro» se mantiene en uso aún en 2024 por parte del Instituto de Cuestiones Internacionales y Política Exterior (Incipe) y en el Ministerio de Defensa español<sup>6</sup>.

Desde la perspectiva crítica de Sergio Prieto Díaz (2023), hay un procedimiento lingüístico y simbólico calculado para referirse a esta identidad que amalgama a todos los refugiados y migrantes, proponiendo enunciarlo bajo el término del migrante subalterno global. «Utilizar la categoría de subalterno para la migración indocumentada permitirá superar la característica burocrático-administrativa a la que aquello remite. No se trata sólo de tener papeles. [...] Se trata de enfatizar que este sujeto es utilizado para justificar políticas, [y es] invisibilizado como actor e intérprete de las mismas» (Prieto Díaz, pág. 75). El término de subalterno migrante permite la visualización del otro como inferior, prescindible, supeditado, quien por su propia existencia debe ser dominado; este subalterno ya no solo se define por la presunta marginalidad de su condición de indígena, negro, perteneciente al mundo colonial o al mundo subdesarrollado, puesto que este se diferencia por emprender el acto de la migración indocumentada. Para Orazi (2019), la obra liddelliana que aquí se discute implica la exhibición de «una diáspora que desde el principio está marcada por el sello del fracaso y que terminará de manera dramática. [...] El inmigrante es] un ser que sufre en su misma piel [...] *las recaídas terribles de la antiglobalización*» (pág. 399; las cursivas son mías). En general se coincide con esta postura, sin embargo, se debe hacer notar que no hay tal composición de la diáspora migrante como producto de la antiglobalización; ni los migrantes siguen una agenda antiglobalizante ni los migrantes son una «falla» de la globalización; lo que sucede en todo caso es que la migración contemporánea es un efecto de la misma globalización y la adversidad, la muerte, el estatus de «ilegal/irregular» y por ello su subalternización, son los efectos de la globalización sobre los subalternos.

#### 4. DEVENIR ANIMAL DEL MIGRANTE COMO FORMA DE BESTIALIZACIÓN INVERSA

En *Y los peces...* Liddell reacciona contra la violencia antes señalada que en gran medida es invisible (políticas, reportes, legislaciones, discursos oficiales, discursos mediáticos), pero que en otros momentos se hace palpable con la fortificación de las fronteras exteriores europeas y con la militarización de estas. La dramaturga reconoce los elementos de violencia en su obra y sostiene que se requiere de la violencia poética para

que lo violento se vuelva contra los violentos (Liddell 2010, pág. 289) y, de esta forma, emprender acciones contra estos violentadores del mundo. La violencia poética es violencia del lenguaje, violencia contra su propio cuerpo y los cuerpos en el espacio escénico; también hay violencia en su vociferación dirigida hacia el espectador, luego que la artista considera que «frente a la violencia poética no podemos eludir responsabilidades, porque como espectadores formamos parte del acontecimiento poético» (pág. 289). El espectador en la producción liddelliana es un representante de la burguesía, como señala Cristina Oroño (2021); pero el espectador tiene un rol expansivo, representa también a la sociedad europea, su conservadurismo y la moral católica que la rige. Su discurso violento a través del texto, la voz, la gestualidad y la corporalidad se dirige también hacia los sistemas del poder institucionalizado, el Estado, los medios y el sistema capitalista neoliberal. Ante esta bestialización y deshumanización de las personas migrantes, la obra de Liddell adopta como estrategia estética y política una forma de bestialización inversa, se trata del devenir animal de los migrantes, no como un proyecto adverso de animalización, sino como una posibilidad.

Las referencias a la animalidad son frecuentes a lo largo del monólogo. No sólo se trata de una animalización del migrante, sino de una animalización de otros elementos que son parte del proceso de migración en un contexto de adversidad. De esta forma, podemos encontrar una referencia al barco como objeto humanizado y, a la vez, monstruoso. «Como si el barco tuviera una cabellera humana. / Como si el barco tuviera una cabellera hambrienta» (2007, pág. 11). La voz del monólogo de *La Puta*, que parte de una posición eurocéntrica, señala la animalización del migrante como única forma de interpretación del otro: «Mientras tomábamos el sol [nació] un niño a nuestros pies / [...] a la mujer no la vimos llegar, / la vimos cuando se arrastraba por la arena. / [...] Al principio pensamos en una lombriz, / una lombriz enorme y negra / [...] Parecía un reptil enorme y espantoso» (pág. 14-15). Existe una homogenización de los migrantes provenientes del continente africano, en la cual todos son racializados al mencionarles por igual bajo el término de negros. Parte de esa racialización y estandarización del otro, la animalización y bestialización del migrante se da por su representación como ajeno a la civilización, en este caso por su presunta ausencia de lenguaje. En el monólogo *La Puta* afirma:

No se preocupe por el negro, señor Puta. / no puede protestar, / los negros están fuera del lenguaje, / necesitan lenguaje para protestar, / un lenguaje propicio para la protesta, / un lenguaje propicio para la revolución, / pero están fuera del lenguaje, / nosotros estamos dentro del lenguaje (pág. 16).

Si desde la filosofía, Jacques Derrida se cuestionaba «¿Posee el animal no sólo signos sino también un lenguaje y qué lenguaje?» (2008, pág. 80), este cuestionamiento busca criticar tanto un antropocentrismo, donde lo humano posee superioridad sobre otras especies, como al logocentrismo como parte de la esencialización de lo humano en oposición a lo animal; en esta misma vía Giorgio Agamben ha sostenido que «eso que diferencia al hombre del animal es el lenguaje<sup>7</sup>» (2002, pág. 57), no como una afirmación, sino como una intención de distinguir entre lo animal-humano y lo animal-no humano. Ambos filósofos inciden en la idea de esta centralidad humana y del lenguaje que crea una «máquina antropológica», como un constructo para definir lo humano, con el alcance tanto para distinguir y privilegiar a algunos como para marginar a otros, habilitando con ello la conformación de la otredad y el racismo, al ver a esos otros como fuera de lo humano.

Ante la animalización como forma de devenir algo «menor», Deleuze y Guattari sostienen que ese proceso puede implicar no una desposesión sino una posesión. «El devenir es una captura, una posesión, una plusvalía» (1990, pág. 25). Desde esta perspectiva, se puede considerar que el discurso dramático de Liddell implica ambas acciones, remarcar el discurso de racialización y bestialización del migrante (su marginación) y, al mismo tiempo, acude a las posibilidades creadas por este devenir y la plusvalía. El par de filósofos franceses sostienen que en ese vínculo «ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible» (1990, pág. 37). En la obra de Liddell, se previsualiza esta conjunción con un tono apocalíptico para el mundo hegemónico de lo blanco y europeo, luego que a ese encuentro histórico de intensidades del otro, del subalterno (sea colonizado, migrante, racializado), le sigue una subversión: «Algún día la tierra no soportará los excesos de los hombres. / Y los animales volverán a gobernar. / Y el arte desaparecerá junto a la pobreza y la riqueza» (pág. 18). En estos versos ya no se habla de lo animal, sino del sujeto subalterno que ha devenido animal.

«Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas. [...] A lo inhumano de las ‘potencias diabólicas’ responde lo subhumano del devenir animal», afirman Deleuze y Guattari (1990, pág. 24). Ambas intensidades unidas en el devenir hacen indistinguible el inicio de uno y el final de otro ser. La Puta propone un escenario donde los peces devienen humanos, al devorar los cuerpos de los migrantes. Esto implica una «contaminación» o una transferencia entre lo presuntamente animal del migrante y lo animal de los peces.

Se han ahogado tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre. / Se han comido a tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre. [...] Habrá que darle escopeta a los pescadores. / Porque a un pez con ojos de hombre hay que matarle como a un hombre, ¿verdad señor Puta? / Porque los negros también son hombres, ¿verdad señor Puta? / Tienen forma de hombre y voz de hombre. / Los negros también son hombres. / Se ahogan como los hombres (pág. 22).

En la interzona de ambas intensidades, sus componentes son indistinguibles porque dejan de ser aquello que eran antes de su devenir. El personaje plantea su preocupación sobre la posibilidad de «que algún día, señor Puta, / los negros sean algo más que hombres. / Que los negros sean hombres y peces. / Al mismo tiempo hombres y peces. / Porque los peces pueden vengarse sin necesidad del lenguaje» (pág. 23). La etiqueta de «amenaza» con que se han caracterizado a los sujetos subalternos migrantes se literaliza en la obra, se pasa del lenguaje figurado a la acción que se verifica en escena, el devenir se constata así: «La herida del negro parecía una calavera. / [...] El negro quería que le viéramos por dentro. / [...] El negro tiene la carne blanca. / El negro tiene la carne blanca como la de un pescado, señor Puta. / La carne del negro, señor Puta, es carne de pescado» (págs. 30-31). Es de esta forma que el tono apocalíptico posee un reverso, donde se coloca la idea de restitución. De ahí el título de la obra, que se repite acechando desde el discurso de la posibilidad, abierta por el frágil verbo en modo subjuntivo: «Décimo gran naufragio de patera / 14 muertos. / Faltan 46, / 46 desaparecidos. / Y si algún día *aparecieran*. / Y si algún día *aparecieran* convertidos en peces para combatir contra los hombres» (pág. 19; las cursivas son mías). Y, más adelante, ese subjuntivo transita a un infinitivo, al pretérito perfecto compuesto

concretando la amenaza: «¡Porque los peces ya se *han convertido* en hombres, señor Puta! / ¿Habla de este milagro en su Biblia?» (pág. 33; el énfasis es mío).

En la escenificación hay una verificación de este devenir que va más allá de lo lingüístico para incorporar la acción y el cuerpo en el espacio escénico. En yuxtaposición a la emisión del discurso de La Puta, quien se sitúa casi en la totalidad de la obra en el primer plano del espacio escénico, el sujeto migrante «negro» se ha mantenido al fondo del escenario en silencio, como articulando un contrarrelato mudo ante el monólogo vociferado. Sus acciones han sido lentas, sus movimientos han emulado a los de un animal, ha reptado como aquella mujer embarazada que se arrastró sobre la arena de la playa española para luego parir y morir en el lugar. La animalización del sujeto en la obra de Liddell realiza una crítica a la colonialidad, la cual habilitó la opresión, la esclavitud, el epistemicidio y el desprecio por la vida del sujeto de la periferia global. De ahí que críticos como Anahí Gabriela González y Martina Davidson (2023) consideren urgente conectar los estudios animales y los estudios decoloniales, al reconocer que esta intersección fue originada en el momento de la imposición colonial. Las acciones en la obra de Liddell referidas anteriormente denotan el devenir animal y la animalización del migrante, pero la transformación es más evidente en la última parte de la pieza dramática. La Puta cubre con cintas rojas y amarillas el cuerpo de Puche desde los pies hasta el pecho con lo cual toma la forma de un pez, es el negro que ha devenido animal. En otro momento, La Puta se le aproximará y se colocarán al final del escenario en una posición reminiscente de *La Piedad* de Miguel Ángel. Ambos sujetos coexisten entonces en su marginalidad, vinculados por su subalternidad de negro, migrante, animalizado, y de la mujer, lumpen y prostituta. Para Garnier, la pieza *Y los peces...* tiene un importante uso de la iconografía cristiana, ya que «el cuerpo masculino desnudo es una referencia directa a la plástica cristiana del sufrimiento y la compasión» (2012, pág. 129). Como otra reminiscencia a la fe cristiana, con el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, el cuerpo del migrante al transformarse en pez alimenta a la población española, implicando una acción necrofílica bajo el escenario del capitalismo tardío que lleva a un nivel extremo el consumo del otro.



## 5. DEVENIR PUTA DEL YO AUTORAL, UNA VOCIFERACIÓN DESDE LA MARGINALIDAD

El teatro de Liddell confronta al poder y exhibe la violencia de ese poder sobre el individuo. Es por ello que Jeanne Rousselle enfatiza la centralidad de las víctimas más marginales de la sociedad para denunciar la alineación de una sociedad capitalista y burguesa (2021, pág. 168). Más allá de ese centrar al otro, es la misma artista la que se posiciona en esa marginalidad social para emitir el discurso confesional y colectivo. Liddell se presenta bajo la forma de La Puta y se excluye de lo visual al emplear sólo su voz en *voiccover*. Las prostitutas pertenecen, según la teoría marxista, al lumpenproletariado, donde se les coloca junto a los mendigos, los criminales menores y desempleados crónicos; son sujetos que carecen de consciencia de clase oprimidos por las élites; por lo tanto, son masificados y manipulados, son sujetos desclasados, arruinados y marginados. El devenir puta de la voz y caracterización del yo autoficcional de Liddell tiene entonces más implicaciones que las de convertirse en un ser marginal para la moral católica, como lo ha observado la crítica Garnier, quien ve solo un paso entre la violencia física y la violencia moral, de la prostitución a la pornografía «del alma», con la que Liddell vende y exhibe su dolor a sus espectadores (2020, pág. 152). En el teatro y cine ibérico sobre la (in)migración suelen presentarse personajes que son prostitutas o son prostituidas, como en *Catorce kilómetros* de Juan Manuel Mora, donde una niña marroquí es comprada por un español para su uso sexual; en el filme *Princesas* (2005), dirigido por Fernando León de Aranoa, un grupo de españolas dedicadas a la prostitución enfrentan a un grupo de mujeres inmigrantes que son prostituidas; de forma similar sucede con una inmigrante en *Historias de Lavapiés* (2014) de Ramón Luque.

Todos estos personajes de la prostitución, pese a emitir un discurso desde la primera persona, como en la obra de Mora, no tienen más posibilidades que el reconocimiento de su abuso. Por el contrario, el personaje de La Puta tiene el poder en su discurso y su cuerpo que acciona para confrontar al estatus quo, a la marginación de sí y del otro: el migrante. Por ello no es posible comparar la postura del personaje La Puta con otras obras ibéricas sobre migración. En su lugar valdría acudir a una obra creada del otro lado del Atlántico, la novela *Lumpérica* (1983) de la chilena Diamela Eltit, que permite entender las búsquedas

y alcances de *La Puta en Y los pecc...* En la novela de Eltit hay una constante referencia a la escenificación, donde una gran farola llamada El Luminoso aparece en el centro de la plaza en la que vive la protagonista, este objeto personifica el poder y control de la dictadura de Augusto Pinochet. Bajo esa luz artificial se efectúan actos de performance; violencia autoinfligida y ejecutada por agentes externos, formas de violencia que están presentes en la violencia poética en la obra liddelliana. La protagonista es una prostituta quien, en asociación con el resto de los habitantes, expresan la condición de adversidad a la que la dictadura los ha orillado. De forma similar al trabajo de la dramaturga española, Eltit, quien posee una larga trayectoria en el arte de acción y arte político, ha empleado su propio texto novelístico para performarlo en medio de una plaza pública, de Santiago de Chile, justo fuera de un prostíbulo. La novela y la performance de Eltit representan acciones desde el arte para exponer la marginalidad de los sujetos y su resistencia en medio de un ambiente político y económico hostil, donde el «Estado», secuestrado por la dictadura militar, ha orillado al abandono a la población, al desmantelar el estado de bienestar con la privatización del sector público y la cancelación de la libertad.

Liddell y Eltit comparten un recorrido muy próximo a través de lo textual-performativo ante las políticas neoliberales que reducen al sujeto e imponen adversidad como consecuencia de esta política económica; ambas obras muestran que donde estas políticas económicas y sociales son implantadas, la adversidad contra los sujetos aparece como su consecuencia inherente, mientras que amplifica las desigualdades sociales-económicas. El lenguaje de ambas obras transita por una deformación y una violencia, lo que le permitió al libro de Eltit sortear la censura de la dictadura. Ese nivel poético o el uso de un lenguaje alterado y violento es fundamental para Liddell, pues «la poesía [es] la rebelión contra el Estado. [...] Esta es la rebelión que me interesa, la transgresión de la ley del Estado. [...] La poesía es antisocial [...]y conlleva un efecto libertador» (2016 s.p.). Ambas autoras acuden a la figura de la prostituta, *La Puta* y *E. Iluminata*, para emitir sus discursos desde una posición que debiera corresponder a la falta de consciencia de clase y falta de lucha de clase, pero que por el contrario remarcan el combate que ambas representan.

La voz autoficcional de Liddell al final de la obra tiene una nueva mutación, pues *La Puta* ahora deviene en negra, la acotación indica: «LA PUTA levanta su falta-bandera española, y tiene una pierna NEGRA.

¡NEGRA!» (pág. 33). Desde esta marginalidad aportada a la voz del discurso, del yo Angélica (Liddell) se confunde y fusiona el yo de La Puta, desde un lugar imposible y con un lenguaje improbable, como el del migrante animalizado, pero que existe en el mundo creado por la obra.



Imagen 2. Fotograma del montaje de *Y los peces...* de 2004 en Madrid, Liddell se levanta el vestido para mostrar su pierna ennegrecida.

La Puta, su lenguaje, conciencia y otredad se intersecan en el personaje del monólogo, ahora se expone con su transformación y su intrínseca subalternidad, como lumpen, parcialmente negra, como mujer, y como miembro de una sociedad que impone un sistema que reproduce y solidifica las formas de desposesión y desigualdad social.

## 6. AUTOFICCIONALIDAD E INTER Y TRANSMEDIALIDAD PARA LA RESISTENCIA CONTRA LA MUERTE

Ante la imagen estandarizada y bestializada del otro (del migrante), Liddell presenta la imagen del yo individual y colectivo. En el monólogo hay una dimensión autoficcional que es fundamental para esta obra y que es parte del teatro postdramático: la identidad y la fisicalidad del yo performer. Ese yo habilita un discurso autorreflexivo no sólo de sí, sino de la construcción de la obra misma, imponiendo un discurso metaficcional. Las alteraciones producidas desde el yo se dan en dos vías. La primera, con el personaje que leemos en el texto «Angélica» y que en la obra escuchamos espectralizado en el *voiccover* y que con un metadiscurso

cuestiona, entre otras cosas, cómo componer esta obra: «cómo empiezo», «cómo seguir», cómo escribir sobre la deshumanización del migrante. La segunda vía se presenta a través del intermedio, donde, podríamos decir, esa Angélica del texto dramático y la voz espectral se «materializa» en Liddell en el centro del escenario. Los trabajos analíticos que se enfocan en esta obra de Liddell reflexionan sobre el intermedio como un componente accesorio de la pieza (García-Manso 2011, pág. 426; Garnier 2020, pág. 148-149). Es en el intermedio<sup>8</sup> donde Liddell explica su obra y el proceso de creación, lo cual activa una dimensión intermedial y transmedial de esta obra. Por una parte, lo multidiscursivo se compone en la estética de Liddell por encuentro de discursos confesionales personales, pero también los materiales testimoniales, lo no ficcional, los periodísticos, las cifras provenientes de las autoridades, las narraciones de las notas de prensa y las imágenes de los diarios y telediarios, conforman un teatro documental. Por otra parte, lo intermedial es aportado por el encuentro en el escenario de lo audiovisual proyectado en la pantalla, lo escultórico y la incorporación musical como intertexto que significa; pero adicionalmente, hay una conformación transmedial, como se verá adelante.

En ese intermedio Liddell abandona su personaje La Puta y adopta su identidad de artista y creadora de la pieza. Se dirige al público explicando la génesis de la misma, es decir, su experiencia como testigo del discurso racista de algunos miembros de la sociedad española que incluso gozan sabiendo del naufragio de las pateras y la muerte por ahogamiento de los migrantes. En este intermedio, la autora narra el momento en que estaba escribiendo la obra, teniendo como estudio un café de la ciudad.

A mi izquierda había un grupo de señores jubilados. [...] Estos señores estaban hablando de España [...] con un sentimiento patriótico exaltadísimo. Amaban a España por encima de todas las cosas, era un amor inigualable por España. Estos señores estaban hablando de los negros y de los moros como si fueran prácticamente animales. Y además tenían unas carpetillas donde tenían recortes de prensa. Estaban manteniendo una tertulia con libros, periódicos... Entonces, cada vez que cada uno de ellos sacaba una [nota] de algún naufragio, de alguna de sus carpetillas azules donde guardaban sus notas de prensa, lo festejaban muchísimo, celebraban muchísimo de que los negros y los moros se ahogaran en el

estrecho; lo que más felices les hacía era que los negros y los moros no llegaran a España. ¡Qué bien que estaba el Estrecho en el que por lo menos se iban quedando algunos! ¡Era asqueroso, no se podía seguir trabajando con aquella mierda! [...] Me pude dar cuenta, porque estaban muy cerca de mí, bueno, lo típico, que en la pulserita de los relojes llevaban la banderita de España en una pegatina chiquitina... la bandera de España sin águila... la bandera de España. Claro, es repugnante que esa bandera que nos representa a todos los españoles [...], es repugnante que sea también un símbolo fascista» (2004, s.p.).

Lo anterior no sólo habla de la génesis de la obra, sino también de su vinculación personal a la misma y su sensibilidad ante el fenómeno. Además, permite entender la afirmación de Liddell sobre su arte como un arte antisocial, pues busca confrontar a esta sociedad, a la que ha calificado de conservadora, mezquina y mediocre.

En esta misma sección del montaje, el intermedio, se incorpora la exposición de unas diapositivas proyectadas en una pantalla, donde se muestran otras manifestaciones que componen transmedialmente la obra: la acción artística e intervención de Liddell y Puche en algunos espacios de Madrid y de Cádiz. Para Garnier «A través de proyecciones fotográficas y su posición de narradora, la actriz dramaturga inscribe su teatro en la *épisation*» (Garnier, 2020, pág. 149) o la incorporación de elementos «épicos» que rompen la estructura dramática y busca la interacción con la población. Así, la obra de Liddell es transmedial, ya que disemina su configuración más allá de los medios incorporados dentro del montaje, puesto que esos medios poseen cierta autonomía discursiva.



Imagen 3. Fotogramas del registro de la intervención en los servicios de diversos centros culturales de Madrid.

El empleo de las diapositivas es singular, pues remite a una preferencia de la autora, puesto que se conectan con su experiencia infantil sobre la racialización de la población negra por la sociedad española. Liddell recuerda que de niña estudió en colegios religiosos, donde las monjas mostraban imágenes del tercer mundo en diapositivas.

Venga, hoy toca filminas y vamos a poner a los negritos. Daba igual que tuvieran cinco, quince, que cincuenta años, eran los «negritos». [...] Nos ponían a negritos con las tripas infladas a punto de reventar por el raquitismo, nos ponían a negritos mamando de las tetas de sus madres, nos ponían a negritos con los ojos llenos de moscas, no sabíamos muy bien si eran cadáveres o si estaban vivos o muertos (2004, s.p.).

De esta forma, las diapositivas representan un dispositivo de transmisión de la identidad del otro a través de la imagen y el uso de la imagen, visto como un ser distante, fetichizado, barbarizado y deshumanizado. La artista recupera ese empleo de la diapositiva narrada para subvertir su uso.

La primera intervención urbana fue efectuada por Puche quien, maquillado de negro, visitó diversos servicios, dejando en la pared o la puerta del cuarto de baño una pegatina de su rostro maquillado y un mensaje como: «Hallan el cadáver de un inmigrante ahogado». Los servicios corresponden al círculo de Bellas Artes, la penal, la filmoteca española, una sucursal de El Corte Inglés, La Casa de América, un cybercafé en La Gran Vía. Liddell ha recibido múltiples respuestas de ciudadanos anónimos, las cuales ha registrado fotográficamente:

gente moderna, muy joven, que se relaciona con el mundo a través de la gran ventana de internet... gente inteligente, qué sé yo. Me dejaron tres mensajes, una decía: «Un hijo de puta menos». Abajo me ponía otra chica: «Que se joda o, si no, que se hubiera quedado en su país». Y encima me habían dejado una pegatina enorme de la bandera de España que en la franja amarilla ponía: «Españoles, sin complejos...», era [propaganda] de un partido político» (2004, s.p.).

Este registro activa un arte relacional y contextual, donde la sociedad española interactúa para exponer su discurso a través del objeto artístico, las pegatinas con el rostro de Puche maquillado de negro y la numeralía de los migrantes ahogados.

La práctica artística que involucra el arte contextual y relacional ha sido empleada con resultados próximos por parte del performer mexicano-estadounidense Guillermo Gómez-Peña, en su pieza *Temple of Confessions* (1994), cuyo tema es la frontera, la migración y la identidad transnacional. Gómez-Peña emplea el diorama museístico, ahora como diorama viviente, subvirtiendo su práctica institucionalizada en la presentación de la vida natural o la vida humana de aquellos pensados como la otredad. En la pieza *Temple of Confessions*, que tuviera presentaciones en Arizona y Washington, D.C., Gómez-Peña y su socio Roberto Sifuentes se colocaban dentro de sus respectivas cabinas de plexiglass transparentes, exhibiéndose como dioramas vivientes religiosos presentados en iglesias coloniales mexicanas. Señala el performer: «La pieza se basó en una metaficción religiosa; nos volvimos los dos últimos santos vivientes de una religión fronteriza desconocida» (2000, pág. 35). Los espectadores fueron convidados a confesar sus más íntimos sentimientos, fantasías e ideas sobre los mexicanos, chicanos y otras minorías. Las «confesiones» fueron recabadas a través de un micrófono o a través de mensajes en tarjetas, por medio de un teléfono de marcación gratuita 800 y en una iteración posterior fueron enviados a través de un sitio de internet creado exprofeso. Algunas frases fueron emitidas bajo la idea de miedo: «Cuando vaya de vacaciones a Yucatán este invierno, no quiero ser secuestrado o asesinado [por los mexicanos]» o «Temo que una pandilla de mexicanos irrumpa en mi casa una noche y viole a mi abuela» (pág. 42). Y algunos otros fueron manifestados como deseos: «Deseo enamorarme de un hispano [latinoamericano] y ser maltratada [por él]», «Me encanta fornicar con putas de Nogales [México]» o «Deseo ser libre de esta gente [los mexicanos] que me persigue» (pág. 43). De esta forma, las obras de Liddell y Gómez-Peña activan la posibilidad de expresar un profundo y sincero sentimiento albergado en el pensamiento, en el discurso y las acciones de la población española y la estadounidense, respecto a aquellas personas que reconocen como los otros.

La segunda intervención, que es la segunda pieza que activa la transmedialidad, toma lugar en Cádiz, durante el Festival Internacional de Teatro. La acción está registrada fotográficamente y en ella aparece Sindo vestido con el uniforme de la Selección Española de fútbol.



Imagen 4. Fotogramas del registro de la acción en Cádiz. Izq. Puche con *blackface* y posando junto a la bandera española; der. Puche en la orilla del Mediterráneo.

Otra acción se ubica en Algeciras, desde donde cruzan en ferry el estrecho ataviado con la ropa de La Roja; el viaje fue registrado fotográficamente y Liddell lo narra durante el intermedio. La última parte de la acción es mostrada con las fotografías de Sindo con el *blackface* y el uniforme mientras las olas lo revuelcan en la playa de Cádiz, así como cuando camina junto a la playa y la bandera de España permanece encajada en la arena. Estas últimas acciones se localizan en el espacio real donde se verifican las pérdidas de vidas de los migrantes. El cruce del estrecho y su documentación tienen más bien un énfasis en la ritualización o memorialización de un periplo. El abordaje de estos elementos, que son periféricos al montaje de *Y los peces...*, permiten ver que más que actuar como adiciones a la obra, son obras en sí mismas. Esto implica una dimensión transmedial con la que se expande el discurso del montaje teatral en esas piezas que reformulan lo que sucede en el espacio escénico, aportando nuevas interpretaciones y apropiaciones por parte del espectador quien también es participante. La construcción multidiscursiva, que incorpora datos, notas de prensa, fotografías; aunada a la conformación transmedial, que implica un arte de acción e intervención en las calles madrileñas y de Cádiz, y los lugares donde los migrantes pierden sus vidas (el Mediterráneo y las playas), sumada a la obra performativa, derivan en una serie de actos performativos que se complementan y expanden el discurso de Liddell así como su identidad como autoperformer. Este discurso artístico transmedial que vincula una constelación de medios y obras autónomas, puede ser entendido como la expresión del exceso y, por ello, como una práctica de lo (ultra)



barroco. Algunos críticos contemporáneos (Murray 2008; Gache 2021) consideran lo transmedial, la reiteración y la diseminación del discurso como una reformulación de lo barroco. En este caso, lo barroco debe ser visto como vía para conformar un discurso que señala la colonialidad como adversidad para el sujeto subalterno migrante.

## 7. CONCLUSIÓN. DEVENIR ANIMAL Y PUTA. EL TEATRO DE LIDDELL ANTE EL DOLOR DEL MIGRANTE

En *Y los peces...* la dimensión autoficcional de Liddell es un elemento crucial, pues actúa como una forma de ser el «yo europeo» que se distancia de sí. En el trabajo de la dramaturga hay un uso autoficcional con el cual activa un devenir otro de sí, lo que va más allá del deseo de alcanzar una posible alteridad. El devenir otro de Liddell habilita un punto de fuga con el que se aleja de lo social (creando un arte antisocial), no como un rechazo vacío y sin un proyecto posterior, sino como una forma de crear una nueva comunidad donde otros se distinguen al reconocer su dimensión antisocial, si por social se entiende la aceptación del discurso y las conductas individuales y colectivas que configuran al subalterno (Spivak 1988, 1999) y le imponen adversidad. Devenir «menor», sea lo animal o la puta, remarca esa migración de flujos para conformarse como sujetos fuera de la sociedad, y permite dar forma a la monstruosidad como máquina de guerra (Moraña 2018; Deleuze y Guattari 2002). Lo antisocial de La Puta, como sujeto del lumpenproletariado, implica la posibilidad de ser voz desde el margen, por ello la dimensión del yo autoral de Liddell se posiciona ahí. El devenir caníbal del sujeto superior, el Señor Puta o la sociedad europea, rompe e invierte la superioridad jerárquica del sujeto civilizado-europeo y, de esta forma, la presunta oposición civilización/barbarie, europeo/otro-no-europeo.

La obra de la catalana implica la posibilidad de confrontar la violencia simbólica inserta en el discurso de subalternización y bestialización del otro, pero también de reconocer el pasado colonial y el presente neocolonial, el uso y consumo del otro y la vida del otro, lo que se ha observado atrás como una mecánica implícita en el discurso ultrabarroco (el cual activa una crítica política a través de los elementos barrocos pretéritos y contemporáneos). Esto revela una dimensión caníbal del sujeto europeo a través de la instrumentalización del otro, su explotación y el

uso-consumo de su vida. El monólogo confronta en clave ultrabarroca las prácticas de la máquina colonial europea durante la primera globalización del mercado y su herencia o reformulación en las prácticas de la mecánica neocolonial en el momento de la globalización contemporánea y el capitalismo voraz del presente.

La pieza *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* se ha analizado desde su dimensión ultrabarroca, así como por las implicaciones de su empleo de la mutación o el devenir tanto del yo autoral como del sujeto subalterno migrante. El devenir animal del migrante ha sido visto en su posibilidad de reunión de intensidades, de seres racializados, marginados del reino del poder factual, simbólico y económico, equiparando a los migrantes a un banco de peces que cuentan por su individualidad, pero también construyen una colectividad en tanto cardumen, una multitud que emerge para reclamar su lenguaje, su identidad y búsqueda de justicia. Respecto al devenir puta de la dramaturga y personaje, este devenir aporta una posición marginal desde la cual es posible emitir un discurso que se asocie a los sujetos marginados y bestializados que son los migrantes desde la perspectiva eurocéntrica histórica y contemporánea. Al inicio de este artículo se advirtió que la mirada sobre la migración y sus actores no escapa de la posición europea, pues Liddell no pretende desmarcarse de ella pero sí criticarla y criticarse como miembro de esa colectividad que impone adversidad a los individuos que cruzan el Mediterráneo. Liddell no busca un dolerse aséptico y distante de la tragedia del otro, propio del «monstruo moral». Este monstruo moral, idea de Virginia Woolf recuperada por Susan Sontag (2004), aparece como figura con la que ambas cuestionan la relación que tenemos ante las imágenes de guerras, violencia, masacres y otras ignominias causadas a los humanos por otros humanos. Para la dramaturga catalana, el cuestionamiento se centra en cómo reaccionar ante el sentimiento ajeno, como indica el título de Sontag, *Ante el dolor de los demás* (2004), buscando una alternativa a ser ese «monstruo moral» impasible y consumidor del otro y su dolor.

Se ha dicho que la obra de Liddell reacciona ante una desobjetivación del migrante como un número o causalidad de una problemática «ajena» a Europa, o que se articula como una oposición a la estandarización, fetichización y bestialización del otro, incluso ante el consumo del otro como parte de la industria audiovisual del infoentretenimiento que llena las pantallas con imágenes, cifras de muertos, rotas pateras y cayucos, y

en suma, los remanentes del naufragio. Al igual que Sontag (y Woolf), Liddell reconoce la inhumanidad de quien como individuo o sociedad observa impasible la catástrofe humana asumida como la tragedia del otro. Igual que la filósofa, la dramaturga busca una forma de empatía: una aproximación al otro. Para Sontag, la proximidad o la incapacidad de proximidad no se da en las imágenes por sí mismas, sino por «las condiciones histórico-políticas que han configurado nuestra mirada descarnada y focalizada sobre el mundo» (2004, pág. 112). La obra de la performer busca ese desmarcarse del sujeto social, cuya mirada ha sido orientada para establecer distancia, de ahí que el teatro liddelliano sea antisocial y construya una mirada antisocial. Ese desmarcamiento del que habla Sontag permitiría la acción, que es posterior a la mirada, pues la filósofa considera que la simpatía no es suficiente sino que debe crearse un reconocimiento de la manera en que nuestra posición y privilegio determina el sufrimiento del otro, en qué medida estamos vinculados a las construcciones sociales, políticas y económicas detrás de la producción de la adversidad, sufrimiento, desplazamiento, inequidad y muerte del otro. Finalmente, para Sontag, la compasión necesita traducirse en acción (2004, pág. 101). La obra de Liddell se vincula a la proposición de Sontag y produce su discurso antisocial y crítico de su pertenencia de la identidad europea y de la responsabilidad del dolor de los demás. Esta obra es parte de un teatro que demuestra el valor de lo violento (estético) como vía para interpelar a lo(s) violento(s), lo grotesco y lo abyecto. La violencia poética y lo antisocial aparecen en *Y los peces...* como elementos de actos de resistencia y de batalla de un arte que conmocione a un espectador adormecido e impasible ante el dolor del sujeto migrante, pero también ante la responsabilidad que conduce a la adversidad en la vida y la muerte de estos migrantes.

## 8. OBRAS CITADAS

ABUÍN, ANXO (2011). «Poetry and Autofiction in the Performative 'Field of Action': Angélica Liddell's Theatre of Passion». En Cornelia Gräbner y Arturo Casas, *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance* (págs. 151-172). Rodopi.

- ADLER, LAURE y ANGÉLICA LIDDELL (2017). «*De la representación a la exposición de sí*». En *De la représentation à l'exposition de soi*. Avignon: Éditions Universitaires d'Avignon. <http://books.openedition.org/eua/616> DOI: <https://doi.org/10.4000/books.eua.616>
- AGAMBEN, GIORGIO (2002). *L'ouvert. De l'homme et l'animal*. Bibliothèque Rivages.
- ARMSTRONG, ELIZABETH y VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR (eds.) (2000). *Ultra-baroque. Aspects of Post-Latin American Art*. Museum of Contemporary Art, San Diego.
- CALABRESE, OMAR (1989). *La era neobarroca*. Cátedra.
- DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA (2014). *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*. Routledge.
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Era.
- (2002). «Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible». En *Mil mesetas* (págs. 239-315). Pre-textos.
- DERRIDA, JACQUES (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta.
- DÍAZ PAVÓN, JOSÉ CORRALES (2021). «La autorrepresentación de Angélica Liddell: ¿Del feminismo a la misoginia? *Pasavento*, 9 (2), págs. 377-402.
- ELTIT, DIAMELA (1983). *Lumpérica*. Planeta.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2008). *The Transformative Power of Performance. A new Aesthetics*. Routledge.
- GACHE, BELÉN (2021). «Des/pliegue de palabras y mundos, del barroco a la era digital» [web de la artista]. <https://belengache.net/en-sayos/despliegue.html>
- GARCÍA-MANSO, LUISA (2011). «Teatro, inmigración y género: la identidad del Otro en *Víctor Bevbh*, de Laila Ripoll, e *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, de Angélica Liddell». *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 36 (2), págs. 113-149.
- (2016). «El teatro español sobre la inmigración en los años 90: influencia mediática y procesos creativos». *Hispania*, 99 (1), págs. 137-147.
- GARNIER, EMMANUELLE (2012). «El espíritu de lo grotesco en el teatro de Angélica Liddell». *Signa*, 21 págs. 115-136.

- (2020). «Une approche de la vérité dans le théâtreperformance d'Angélica Liddell. « Seul le corps engendre la vérité ». *re-CHERches. Culture et histoire dans l'espace roman*, 25, pág. 145-155. DOI: 10.4000/cher.387
- GÓMEZ-PEÑA, GUILLERMO (2000). *Dangerous Border Crossers*. Routledge.
- GONZÁLEZ, ANAHÍ GABRIELA y MARTINA DAVIDSON (2023). «Desenmascarar lo humano: Encuentros entre estudios decoloniales y estudios animales». En *Estudios Posthumanos*, 2 (2), págs. 15-33.
- GRUZINSKI, SERGE (2000). «The Baroque Planet / El planeta barroco». En Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor (págs. 114-125), *Ultrabaroque. Aspects of Post-Latin American Art*. Museum of Contemporary Art, San Diego.
- LEHMANN, HANS-THIES (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2004). *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* [registro videográfico]. Sala Cuarta Pared de Madrid. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- (2007). *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. En *Trilogía: Actos de resistencia contra la muerte* (págs. 9-36). Artezblai.
- (2010). «El mono que aprieta los testículos de Pasolini», en Óscar Cornago (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (págs. 287-293). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2016). «La poesía es la rebelión contra el Estado». *El País*, 16 de febrero de 2016.  
[https://elpais.com/cultura/2016/02/09/babelia/1455042695\\_683519.html](https://elpais.com/cultura/2016/02/09/babelia/1455042695_683519.html)
- LÓPEZ RUIZ, DANIEL (2017). «La rabia toma forma: El odio al sistema como catalizador cultural. El teatro de Angélica Liddell». *Cartaphilus. Revista de investigación estética*, 15, págs. 80-109.
- MARTÍNEZ-SÁEZ, CELIA (2017). «El cuerpo que cuestiona: Una lectura ecofeminista de las obras *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) y *El año de Ricardo* (2005) de Angélica Liddell». *Letras Hispánicas*, 13, págs. 231-242.
- MORAÑA, MABEL (2010). *La escritura al límite*. Vervuert-Iberoamericana.
- (2018). *The Monster as War Machine*. Cambria.
- MURRAY, TIMOTHY (2008). *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*. University of Minnesota Press.

- ORAZI, VERÓNICA (2019). «Dramatizar el rechazo y la negación a la diáspora». *Anales de la literatura española contemporánea*, 44 (2), págs. 139-156.
- ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES (OIM) (2021). En Marie McAuliffe y Anna Triandafyllidou, *Informe anual sobre las migraciones en el mundo 2022*. OIM.
- OROÑO, CRISTINA (2021). «Puritanismo, mirada masculina y espectadoras: *The Scarlet Letter* (2018), de Angélica Liddell». *Tropelías*, 35, págs. 70-85.
- PRIETO DÍAZ, SERGIO (2023). *Cartografías de la subalternidad migratoria. Bestialización, inhumanidad y contrahegemonía en la frontera México*. Colegio de la Frontera Sur.
- RODRÍGUEZ CAMEJO, RAQUEL y ANTONIA OLMOS ALCARAZ (2023). «El migrante como ‘amenaza’ en la Unión Europea: el papel del discurso». *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 99, págs. 43-62.
- ROUSSELLE, JEANNE (2021). «O corpo monstruoso e sofredor do teatro de Angélica Liddell», en *ouvirOUver*, 17 (1), págs. 161-170. DOI: 10.14393/OUV-v17n1a2021-55976
- SARDUY, SEVERO (2004). *El barroco y el neobarroco*. El cuenco de plata.
- SONTAG, SUSAN (2004). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY (1988). «Can the subaltern speak?». En Cary Nelson and Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture* (págs. 271-309). University of Illinois Press.
- (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Harvard University Press.
- TAMAMES, CRISTINA (2024). «Confronting Affects in the Theatre of Angélica Liddell: Anger and Indignation in the trilogy of Acts of Resistance against Death». En Anxo Abuín González y Eduardo Pérez-Rasilla, *On Spectatorship. An Approach to Contemporary Spanish Theatre* (págs. 191-216). Peter Lang.
- UNIÓN EUROPEA (2009). *Estrategias de Seguridad Europea. Una Europa segura en un mundo mejor*. Oficina de Publicaciones de la Unión Europea.

## 9. NOTAS

- <sup>1</sup> Entre los estudios de esta trilogía destacan los trabajos de Celia Martínez-Sáez (2017) y Cristina Tamames (2024).
- <sup>2</sup> El personaje de La Puta se hace presente en obras como *Dolorosa* (1994), *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (2007) y *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008).
- <sup>3</sup> Organización Internacional para las Migraciones, *Informe anual sobre las migraciones en el mundo 2022*.
- <sup>4</sup> OIM: «DG de la OIM: en 2024 en el Mediterráneo ya son 100 las personas migrantes desaparecidas o muertas...». Disponible en: <https://www.iom.int/es/news/dg-de-la-oim-en-2024-en-el-mediterraneo-ya-son-100-las-personas-migrantes-desaparecidas-o-muertas-prueba-que-es-necesario-contar-con-vias-regulares-para-migrar#:~:text=Seg%C3%BAn%20el%20Proyecto%20Migrantes%20Desaparecidos,3.041%20hacia%20finales%20de%202023>.
- <sup>5</sup> La producción teatral continúa hasta el momento actual, incluso reutilizando el mismo elemento como título, la distancia del Estrecho de Gibraltar, por ejemplo en la reciente producción 14.4 (2024) de Juan Diego Botto en el centro teatral Matadero de Madrid.
- <sup>6</sup> Véase la nota del 1 de noviembre de 2023, «Considerar la inmigración como una amenaza 'es un error tremendo', según un alto mando de Seguridad Nacional». Disponible en: [https://www.eldiario.es/canariasahora/migraciones/inmigracion-amenaza-error-tremendo-alto-mando-seguridad-nacional\\_1\\_10648894.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/migraciones/inmigracion-amenaza-error-tremendo-alto-mando-seguridad-nacional_1_10648894.html)
- <sup>7</sup> Esta traducción de la cita textual y las demás son mías.
- <sup>8</sup> Otras obras de Liddell emplean el intermedio como un momento de exposición del yo autoral en comunicación directa con el público, entre ellas *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007).

