



DE LA BIBLIA AL SATANISMO EN EL TEATRO DE
ANGÉLICA LIDDELL: *TEREBRANTE* Y *VUDÚ*: (3318) *BLIXEN*

FROM THE BIBLE TO SATANISM IN THE THEATER BY ANGÉLICA
LIDDELL: *TEREBRANTE* Y *VUDÚ*: (3318) *BLIXEN*

Mario de la Torre-Espinosa

Universidad de Granada

(mariodelatorre@ugr.es)

<https://orcid.org/0000-0002-0027-8745>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.06

ISSN 2444-3948

Resumen: Angélica Liddell ha desarrollado a lo largo de su producción artística una idea de la religiosidad muy sui géneris. Si bien en un principio se hacen presentes diversas referencias bíblicas, dentro de un marco de entendimiento occidental y cristiano, luego hace irrupción el satanismo literario como forma alternativa de búsqueda de trascendencia. Además de rastrear su uso en varias obras, nos centramos en el estudio de dos espectáculos, *Terebrante* y *Vudú: (3318) Blixen*, donde se puede ver cómo reconfigura su imaginario estético con la inclusión de lo satánico. El análisis se efectúa desde la categoría postsecular, enunciada por Jürgen Habermas para referirse a la necesidad, en el nuevo orden mundial, de contemplar la dimensión religiosa de sociedad; el concepto de *performatividad* según Erika Fischer-Lichte; así como la visión de Jonathan Culler sobre el satanismo en Baudelaire, un autor citado reiteradamente por Liddell.

Palabras clave: Angélica Liddell, Postsecularismo, religiosidad, satanismo literario, Charles Baudelaire.

Abstract: Angélica Liddell has developed, throughout her artistic production, a very sui generis idea of religiosity. While initially various biblical references are present, within a framework of Western and Christian understanding, literary Satanism then bursts in as an alternative form of seeking transcendence. In addition to tracing its use across several works, we focus on the study of two performances, *Terebrante* and *Vudú: (3518) Blixen*, where it's possible to see how she reconfigures her aesthetic imagery with the inclusion of the satanic. The analysis is carried out from the post-secular category, enunciated by Jürgen Habermas to refer to the necessity, in the new world order, of contemplating the religious dimension of society; the concept of performativity according to Erika Fischer-Lichte; as well as Jonathan Culler's vision of Satanism in Baudelaire, an author repeatedly cited by Liddell.

Keywords: Angélica Liddell, Postsecularism, Religiosity, Literary Satanism, Charles Baudelaire.

Sumario: 1. Introducción: postsecularización y reto al pensamiento moderno. 2. La religiosidad de base cristiana como búsqueda de transcendencia. 3. El satanismo como revelación para los malditos: *Terebrante* (2021). 4. La comunión con el público y el satanismo en *Vudú: (3518) Blixen* (2023).

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)

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA es Profesor Titular de la Universidad de Granada. Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Sus investigaciones se centran en el teatro español, la literatura comparada, los estudios de género y los estudios fílmicos. Ha sido invitado para impartir conferencias en universidades como la de Heidelberg (Alemania), Collège de France (Francia), Mannheim (Alemania) o Buenos Aires (Argentina). Sus últimos libros son *El teatro independiente en Huelva: Teatro de las Mariñmas* (Universidad de Sevilla, 2022, Premio Lorca 2023 al mejor libro de teatro) y *Espacio, arte e identidad. Consideraciones semióticas* (editor, Peter Lang, 2024).

1. INTRODUCCIÓN: POSTSECLARIZACIÓN Y RETO AL PENSAMIENTO MODERNO

Cuando, a comienzos del siglo XXI, el pensador Jürgen Habermas analizó el estado del mundo contemporáneo desde su dimensión religiosa actuaba en reacción a una profecía no cumplida, la secularización de las sociedades, un proceso que se suponía, además, vinculado a un desarrollo pleno de la humanidad. Partía para ello de la idea, expuesta en *Entre naturalismo y religión* (2006), de que «[d]os tendencias opuestas caracterizan la situación espiritual de nuestra época: la expansión de las imágenes naturalistas del mundo y la creciente influencia política de las ortodoxias religiosas» (2006, pág. 9). Desde esta visión, para Habermas suponía una negligencia obviar la impronta que las religiones habían tenido en el desarrollo de las sociedades. Se rompía así con la predicción, emanada desde los tiempos de la Ilustración con su fe ciega en la ciencia, de que la secularización se iba a constituir en una realidad inevitable para que se produjese el avance social, algo que la Historia no pudo demostrar con hechos tan traumáticos como el 11-S. De esta manera asumía que «Las tradiciones religiosas proporcionan hasta hoy la articulación de la conciencia de lo que falta» (2006, pág. 14), es decir, suplen ese vacío al que la ciencia, desde la Modernidad, no pudo dar respuesta ante cuestiones fundamentales que asaltan al individuo durante su existencia. Es por ello por lo que Habermas aboga por la aceptación, en la discusión pública, de aquel pensamiento emanado de la tradición religiosa, apoyando su pensamiento en la idea hegeliana de que las religiones también pertenecen a la historia del razonamiento. El ciudadano, de esta manera, debe reconocer la posibilidad de dialogar desde la evidencia de que la religiosidad sigue siendo una realidad para gran parte de la humanidad, e incluso en aumento, como ocurre con los flujos migratorios hacia países occidentales supuestamente ya secularizados.

No es extraño ver cómo el giro postsecular propuesto por Habermas ha sido aplicado no solo a la teoría política, sino también al ámbito cultural. La literatura es un ejemplo de ello, con autores que, desde el ámbito anglosajón como Everett Hamner (2009), han promovido una visión que rompiera con el binarismo entre religión y ciencia, sobre todo cuando esta última era entendida como sinónimo de secularismo, disolviendo así categorías estáticas de la misma manera que actuaron otras teorías postestructuralistas.

Si nos atenemos a este tipo de pensamiento, la toma en consideración de lo religioso como algo inevitable en el abordaje de varias facetas de la existencia humana, no nos queda más que asumir que en el teatro esto puede suponer un regreso a los orígenes de la escena occidental, en concreto a «los sacrificios y los ritos a ellos ligados» (Zimmermann, 2012, pág. 11) que dieron lugar a la tragedia. Aunque esta función ritual se iría perdiendo con el tiempo, como Bernhard Zimmermann señala (2012), al mismo tiempo este carácter reaparecería en diversos momentos de la historia, como en las vanguardias de mediados del siglo pasado. Y esto se debe a que existe una dimensión cuasi-religiosa que parece seguir interpelando al público que acude a este tipo de acontecimiento artístico, donde intervienen oficiantes y espectadores, y al que se asiste a la conversión de los intérpretes en otras identidades diferenciadas de las que encarnan en el mundo real. A esto se le ha llamado, desde la teoría teatral, la denegación (Ubersfeld, 2002, págs. 31-32), el mecanismo psíquico según el cual reconocemos lo que está sobre la escena como algo real, sabiendo que al mismo tiempo constituye un «otro real» dentro del marco de la ficción que se está desarrollando, y donde el espectador, gracias a la expectación (Dubatti, 2012), es un interviniente determinante en dicho proceso. Si a dicho mecanismo psíquico le privamos de su explicación lógica, y lo escenificado no es discriminado como ficcional al no producirse la denegación de forma plena, tendríamos manifestaciones que se constituyen en formas de espectáculo como la liturgia católica, donde se producen fenómenos para los creyentes como la transustanciación del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo gracias al ritual llevado a cabo por el sacerdote. Y no olvidemos que en dicha experiencia de fe hay una dimensión claramente inefable con un gran potencial para la comunidad creyente, que pretende trascender lo terrenal para intentar conectar con otra supuesta realidad.

Esta evolución podría ejemplificarse con la irrupción del *body art* con movimientos artísticos como el Accionismo vienés, donde la liturgia aparecía transgrediendo los límites de lo moralmente asumible por la sociedad en general. Ciertos rasgos del teatro de Angélica Liddell podrían incardinarse dentro de estas tendencias, y no en el sentido de que sus creaciones quieran convertirse en un ritual religioso sin más, sino más bien en el de que busque lo trascendente a partir de la práctica escénica con la exploración de fórmulas diversas, entre las que se encuentra la evocación de lo religioso con estrategias que van desde incluir la liturgia

católica con el pan y el vino, a veces aquel incluso ungido en su propia sangre, a la evocación del diablo, con el que intenta hallar nuevas vías de desarrollo expresivo. Lo espiritual se instituye desde esta perspectiva en un recurso que le permite interpelar al público desde su propio acervo cultural y su experiencia como creyentes, en el caso de que lo sean.

La aplicabilidad del adjetivo postsecular a parte de la obra de Liddell también hay que entenderla como resultado de su búsqueda de referentes que le permitan huir del encasillamiento en fórmulas estéticas que no provoquen en la autora, ni su público, reacciones intensas. Esto hay que comprenderlo también como un acto de resistencia al intento de domesticación de la ciudadanía a través de las narrativas de la Modernidad, ante las que la autora se rebela. Sería el caso de *Perro muerto en tintorería (Los fuertes)* (2008), donde Liddell arremete contra el estado moderno poniendo en cuestión teorías como la del contrato social de Rousseau, por considerarla instigadora de una violencia de Estado consentida por los ciudadanos dada su impasibilidad, siendo capaces de tolerar los asesinatos por miedo o simplemente por su debilidad. Ante este panorama, la promulgación del arte en su inherente carácter irreverente y transgresor se constituye en una vía de liberación de los formulismos que acechan al teatro actual gracias a la presencia de lo religioso en su valor simbólico. De esta forma se confrontan ciertas tendencias de nuestra contemporaneidad, como la mostración de horrores a través de un realismo directo como un acto meramente autotélico, ausente de capacidad transformadora y, hasta en ocasiones, también estética, algo que la obra de la creadora española ha tratado de sublimar a través de su práctica artística.

Precisamente en torno a la idea de modernidad y las dudas que esta le plantea hay que entender la reivindicación de Liddell de lo religioso y, en concreto, lo demoniaco. Puede resultar paradójico abordar su producción desde esta óptica, cuando precisamente sus creaciones artísticas han sido vistas, desde muy temprano, como ejemplos de ruptura con ciertos prejuicios reinantes en la escena occidental sobre temas como la violencia, el sexo o las normas de civismo más generalizadas y asumidas, ante las que se rebela con la introducción de escenas sexuales o, algo tan «sagrado» como violentar el cuerpo mediante la autolesión, por ejemplo. Se dificulta entender cómo recuperar ese pensamiento de base religiosa con muestras de arte que han sido vistas como la avanzadilla

de la escena, a pesar de que ella misma se ha declarado *mítica*, en el sentido más arcaico, en su concepción de la escena.

Desde esta perspectiva resulta muy iluminador el análisis que Jonathan Culler (1998) lleva a cabo sobre *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire. Si bien el autor francés ha sido considerado un epítome de la modernidad gracias a este poemario, la crítica que tradicionalmente vio en él un vanguardista obvió las invocaciones al diablo. Sobre todo porque esto remitía más bien a un pensamiento decimonónico propio del Romanticismo, rompiendo con la imagen de la producción del poeta francés como disrupción dentro de la historia de la literatura. Ante esta situación paradójica, el investigador estadounidense reclama la forma diferenciadora en la que Baudelaire hace aparecer en sus textos a Lucifer:

In romantic Satanism we have Satanic characters –either Satan himself made a character in a substantial narrative (as in Hugo and Vigny) or other characters identified as Satanic surrogates, as in Byron or here in Balzac. Baudelaire, however, does not make Satan a character in a narrative –even in «Les litanies de Satan» he is an addressee with certain sympathies and achievements but not a figure in a story of reversal. (1998, págs. 95-96)

De esta manera, más que como un personaje se muestra como un agente del mal¹, que introduce un carácter irreverente al rebelarse contra las estructuras dominantes y, al hacerlo, se refugia en los márgenes. Supone una lógica de actuación frente al mundo, y, sobre todo, un posicionamiento desde el que articular el discurso. Recordemos que Satanás es un ser marginal, algo que enlaza con una serie de personajes desplazados del centro de la Historia y del canon y con los que Liddell se ha venido identificando tradicionalmente. Incluso se muestra empática hacia una serie de monstruos que en sus obras aborda desde otra perspectiva para humanizarlos, como sucedió con Frankenstein en su poemario del mismo nombre (Liddell, 2006), o con Issei Sagawa en *¿Qué haré yo con esta espada?* (Liddell, 2016), asociados con el mal absoluto, pero al mismo tiempo ejemplos de transgresión de la norma, algo que la autora española persigue con su propia práctica artística.

En este artículo se aborda, en un primer momento, la presencia de Dios y los textos bíblicos en sus producciones realizadas en lo que

llevamos de siglo XXI, para pasar a continuación a analizar la presencia del satanismo literario en su producción, visto más que como una revisión decadentista y reductora, como la reivindicación de una nueva vía de expresión. También se tendrá en cuenta que nos encontramos ante una forma de teatro ritual que hay que entender desde la *estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte, de tal forma que más que un intento de explicar su significado se busque entender el porqué de sus acciones, en relación con cierta tendencia creciente de Liddell de buscar lo inefable, lo irracional, en conexión con la presencia de lo sagrado en su teatro.

2. LA RELIGIOSIDAD DE BASE CRISTIANA COMO BÚSQUEDA DE TRASCENDENCIA.

La producción artística de Angélica Liddell está llena de imágenes que remiten al ámbito religioso. A veces de una forma más bien profana, como la cruz a base de lavadoras de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, y otras imbuidas de un sentimiento religioso profundo recorriendo a la imaginería renacentista o barroca. A este respecto hay que señalar la proyección de algunos cuadros con motivos religiosos, o bien su presencia en lienzos de proporciones gigantescas. Pero también mediante la inclusión de música religiosa barroca, como el caso de Bach, con la singularidad de reproducir las piezas musicales completas, dándoles una plena autonomía respecto al resto de elementos de la puesta en escena en esos momentos y permitiendo resaltar el carácter espiritual de las mismas.

Si bien este tipo de estrategia ha sido una constante, con un crecimiento progresivo en las dos últimas décadas, lo cierto es que un episodio personal sufrido de manera traumática, e incluido en la diégesis de algunas de sus obras, supuso el incremento de ciertos motivos religiosos. Nos referimos a la enfermedad y muerte, de forma consecutiva, de sus padres, hechos que provocarían un momento de inflexión tanto en su relación con la familia como en la contemplación de lo divino en la tierra, siempre ateniéndonos a los textos en los que se expresa la artista. Es lo que sucede en la solapa de *Dicen que Never es más triote*, cuando expone lo siguiente tras publicar *El ciclo de las resurrecciones*: «Creo que es el inicio de una etapa relacionada con lo sagrado» (2019). En este libro, donde se refleja el momento de luto que está viviendo por la muerte de

sus progenitores, aparecen referencias a San Juan junto a otros motivos religiosos diversos: «Henry me absuelve en el nombre del Padre, del Hijo y de Ti, que ya flotas en el aire con los brazos extendidos en cruz, y sin cabeza» (2019, pág. 28). Se incluyen también en el libro imágenes religiosas, como la *Annunziata* de Antonello da Messina, exhibida en la Galleria Regionale della Sicilia en Palermo, y que incluirá en su espectáculo *Una costilla sobre la mesa: Padre* en grandes lienzos. La imagen se irá ampliando para acabar destacándose solo sus manos, como bendiciendo a los participantes (foto 1).



Foto 1. Saludo tras la función de *Una costilla sobre la mesa: Padre* (29/01/2022, Teatros del Canal).

La presencia de lo bíblico no era nada nuevo. En su *Trilogía del infinito* (2016), por ejemplo, integrada por *Esta breve tragedia de la carne* (Emily), *¿Qué haré yo con esta espada?* (Aproximación a la ley y al problema de la Belleza) y *Génesis VI, 6-7*, está más que presente, desde el título de la tercera pieza a la presencia de referencias en las otras obras, como por ejemplo con la fe cristiana de Emily Dickinson. Y no solo en su teatro aparece, también en sus textos, como en el caso del libro *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierva* (2021), cuyo título toma de unos versículos de Jeremías, 1.11-19. En ellos se narra cómo Dios se le aparece y al tocarle la boca le otorga la capacidad de expresarse, un don que además le proporcionará poder

para gobernar: «Mira que he puesto mis palabras en tu boca. Desde hoy mismo te doy autoridad sobre las gentes y sobre los reinos para extirpar y destruir, para perder y derrocar, para reconstruir y plantar». Con este poemario Liddell parece reivindicarse como recipiente y altavoz de esa voz que proviene de dios, pero que es irracional, remitiendo al Antiguo Testamento, como ya hiciera en su *Trilogía del infinito* (Torre-Espinosa, 2019) y ella misma reclama en su ensayo *El sacrificio como acto poético*:

Es precisamente lo prerracional lo que nos pone en contacto con el origen del hombre, no desde el punto de vista de lo justo o de lo injusto, ni de una moral ilustrada, ni siquiera desde el punto de vista de los sentimientos, sino más allá de los sentimientos, nos pone en contacto con zonas irreconocibles. (2015, pág. 136)

Desde esta perspectiva no es de extrañar que se convoque la religión como motivo, puesto que se hace presente como una realidad social que, precisamente, se fundamenta en lo inefable de la experiencia de fe: «Os insto a recoger la elocuencia ambigua y polisémica de lo Incomprensible», dirá en *Guerra interior* (2020, pág. 15). Se enfrenta así a la tradición teatral, que encierra el significado repitiendo fórmulas que la autora considera ineficaces para el desarrollo estético del arte: «Me inclino por una mirada medieval, una perspectiva invertida donde el mero trazo encierra un signo, un enigma, el álgebra del espíritu. No consiste en resolver el problema de la realidad sino el de la Verdad» (2020, pág. 14).

Es desde esta inversión al orden racional donde hay que entender también el ejercicio de una violencia en escena que es considerada una aberración: «buscamos la identidad mediante el crimen» (2019, pág. 61). Es por ello por lo que recupera la historia de Abraham a través del pensamiento de Kierkegaard sobre el episodio del sacrificio de su hijo Isaac, asumiendo que solo quien empuñe el cuchillo para acabar con la vida de su estirpe, es decir, solo quien tenga la valentía de acometer el sacrificio, obtendrá la salvación (Liddell, 2015). Supone la reivindicación, como decíamos, del Antiguo Testamento, con un dios inclemente que se hace presente también en *Dicen que Nevers es más triote* en uno de los poemas que aparecen hacia la mitad del volumen: «Si Dios es un vengador / cómo no voy a vengarme / si yo amo por venganza» (2019, pág. 184). Es precisamente ese desasosiego el que se hará presente en las últimas palabras del libro, «-*Yihad* significa guerra

interior –dijo. Y siguió» (2019, pág. 401), que indica un continuum con su pensamiento en torno a lo religioso al dar título a su siguiente obra, *Guerra interior*, que arranca con este fragmento donde hace aparición el islam con una cita perteneciente a la Sura Al-Baqarah, el segundo capítulo del Corán:

No es un Autor aquel que Crea. Más bien al contrario, pues las obras responden a la inspiración, y dicha inspiración obedece a un gobierno superior, en tanto que inspira. Crear es rezar. La Belleza es una representación de lo irrepresentable, que es Dios. «Y Él concede sabiduría a quienquiera que Él desea» (Baqara, 269), leemos en el Sagrado Corán. El Alma, tal y como revelan los místicos, actúa como embajada de Dios. Las obras son el guarismo de su Misterio. (Liddell, 2020, pág. 13)

Resulta muy interesante cómo en este libro no deja de insistir en la idea de un dios terrible, de quien se considera transmisora de su palabra, de ese «El Otro, El Amado, El Inefable, El Constructor y el Destructor, El Compasivo y El Vengador» (Liddell, 2020, pág. 13). Esta evocación de lo religioso no se hace solo con la palabra, por ejemplo, en las ediciones de sus textos, sino también en paratextos peritextuales como la cubierta. En las cuidadas ediciones en La uÑa RoTa de *Dicen que Nunca es más triste, Guerra interior* y *Kuxmannsanta* se procede a emplear el dorado en la cubierta para la inscripción del texto sobre colores planos –negro, rojo y blanco respectivamente–. Supone una remisión directa a lo sagrado que está explorando en estos momentos, como se puede ver, por ejemplo, en las citas que abren *Guerra interior*: las *Confesiones* de San Agustín, el *Libro de la vida*, de Santa Ángela de Foligno, *Visiones*, de Hadewijch de Amberes, o las últimas palabras en el lecho de muerte de Santa Teresa de Lisieux. De esta manera adelanta el contenido de este libro² y propone la reivindicación de lo sagrado como reacción al dolor por la pérdida de sus padres: «Que cuantos lean este libro se acuerden de Bonifacia, mi madre, y de Anastasio, mi padre, su marido, por medio de los cuales me introdujiste en esta vida, Señor, sin saber cómo» (Liddell, 2020, pág. 21). No es casual que este libro se cierre con el capítulo «Angélica del desierto» (2020: 179-236), donde narra su estancia en un monasterio de monjes carmelitas, con recogimiento y en silencio para propiciar la oración, lo que le abre una vía de exploración de la poesía a través de los místicos³. Supone, siguiendo a Rudolf Otto, una

demostración de la necesidad de recurrir al arte para hablar de su carácter trascendente, puesto que es consciente de la falacia «de que los predicados racionales [...] apuran y agotan la esencia de la divinidad» (Otto, 2006, pág. 44).

3. EL SATANISMO COMO REVELACIÓN PARA LOS MALDITOS: *TEREBRANTE* (2021)

La búsqueda de lo trascendente capaz de revelar, con sus textos y puestas en escena, lo intangible y misterioso que da origen a la creación artística, continúa con la publicación de *Kuxmmann'santa* (2022). Atendiendo a la cubierta vemos una depuración del diseño emprendido en las obras anteriores; ahora, la cubierta toda en blanco, solo contiene el título del libro y el nombre de la autora, en letras doradas, sin logo ni nombre de la editorial, ni siquiera texto en la contracubierta ni en las solapas del libro. Lo espiritual aparece así en un primer término con esa evolución del negro de *Dicen que Never es más triste* al blanco de este libro, si bien este sigue estando marcado por la pérdida de sus progenitores, como se contempla en el primer apartado titulado «Luto 2020-2021», que arranca mencionando la idea de lo *terebrante*.

Resulta muy revelador este inicio porque precisamente esta palabra sería la que diera título a su espectáculo estrenado en 2021 en el Centro Dramático Nacional de Orleans, y luego visto en España ese mismo año en Temporada Alta y en el Festival de Otoño de Madrid⁴. La cuestión es que el público, al entrar en la sala, contempla la proyección sobre el telón de boca del escenario de una foto de Liddell de pequeña, disfrazada de *cowgirl* y acompañada por un hombre. Acto seguido se abre el telón y en una pantalla se proyecta una grabación en la que se ve, en un plano detalle, el interior de una boca llena de caries de un hombre al que se le van extrayendo, una a una, todas las piezas dentales. Acto seguido, un bisturí corta transversalmente la encía ya desdentada, rompiendo con el carácter racional de la ciencia (la Odontología) para llevarlo al terreno de lo ritual y, por qué no, divino, en un gesto postsecular muy sugerente⁵. Con este impactante inicio (que recuerda a la apertura de *Génesis 6, 6-7*, la tercera parte de su *Trilogía del infinito*, con la operación de fimosis) daba comienzo una pieza que no recibió buenas críticas (Ayanz, 2021; Cuéllar, 2021; Fondevila, 2021; Losáñez, 2021) y «causó el rechazo de

buena parte del público» (Caruana Húder, 2022). Se castigaba así la ausencia de texto en esta obra, a pesar de constituir un claro ejemplo de la complejidad y riqueza estética y discursiva de los espectáculos en los que no predominan los conocidos monólogos de Angélica Liddell, como sucediera en *Esta breve tragedia de la carne (Emily)* (Torre-Espinosa, 2022). A partir de este momento se desarrolla una obra sumamente performativa, en el sentido de Fischer-Lichte (2011), que toma como base al cantaor Manuel de los Santos, el Agujetas, para hablar de ese dolor que permanece constante e irresoluble, y que se convierte en motor para la creación artística.

Sobre este término de *terebrante*, poco conocido por lo general, y sobre el uso que le otorga Liddell, el comienzo de *Kuxmmann'santa* es muy explícito:

Me quedaba por conocer el significado de la palabra *terebrante*. Se dice del dolor. Un dolor terebrante.

Lo terebrante es algo que produce un efecto análogo al que resultaría de perforar una parte del cuerpo ya adolorida. [...] Lo terebrante es un dolor capaz de destrozar el pecho del mundo. (2022, pág. 13)

En este texto inicial se termina por señalar los motivos que le llevan a usar esta expresión. Menciona el duelo que sigue sufriendo por la pérdida de sus padres, el dolor que sigue encontrando en su inconmensurable desconsuelo. Si en las obras ya citadas se hace recurrente la presencia de textos como el de la Biblia, la experiencia de los místicos o bien la paz que encuentra en el recogimiento silencioso en un monasterio, siempre buscando un cierto alivio, ahora esto parece no serle lo suficientemente útil, como ella misma expresa:

Estaba por llegar ese desboque y ese encantamiento que me secuestró de los mismos brazos del consuelo para luego devenir en andanada galopante e inopinada, que me obligaría a rugir por encima del duelo y de la religión hasta hacerme perder la fe que me había sostenido en el epicentro de un ventarrón de amarguras encadenadas durante los últimos años de mi vida. (2022, pág. 14)

Ante la ineficacia de la recurrencia al cristianismo, aunque también al islam como vimos, para apaciguar su sentimiento de soledad, parece

que ahora propone una nueva vía de desarrollo donde lo demoníaco aparecerá de forma explícita en *Terebrante*. Así se refleja en el texto, donde se produce una identificación con el demonio en su dolor: «El primer herido fue el diablo» será el título de uno de sus primeros capítulos (2022, págs. 39-42), donde se dice que «*El demonio es un intelectual frente a Dios, por gracia de la venganza de Dios, porque Dios es amor, la inteligencia traiciona a la misericordia, temerás a la inteligencia más que al amor*» (2022, pág. 39).⁶ Sin abandonar las referencias bíblicas, sobre todo al Antiguo Testamento o bien a otros libros reveladores como la Torá, *Kuxmannsanta* actúa así de exégesis de *Terebrante*, tal vez su obra más incomprendida.⁷ Aquí vemos también la idea de lo demoníaco como lo marginal, como el dolor en la sociedad hedonista contemporánea, enlazando con la interpretación que hace Culler (1998) de la presencia de satán en Baudelaire.

Decíamos que el Agujetas actúa como profeta revelador del porqué del dolor que sufre la creadora. El cantaor aparece evocado de diferentes formas, ya sea a través de la caracterización del actor Gumersindo Puche, o con motivos que recuerdan su condición de flamenco y de gitano, como la representación de la rueda del carro de la bandera gitana de múltiples formas. E incluso, en esta obra prácticamente muda, aparecerá en un video donde expone su idea del sufrimiento como motor de la expresión flamenca:

El flamenco, yo no sé explicarlo. He sufrido mucho. Si tú no has sufrido, ¿qué flamenco vas a sufrir? Para ser flamenco hay que tener una causa. Aquí, ahora, esto está vacío, no hay causa. ¿Cuál es la causa? Primero tienes que estar con una mujer que tú la quieras. Y que tú la dejes o que te deje. Y ahí está el sufrimiento y la queja. Si usted no tiene causa, ¿por quién va usted a cantar?

La *causa* se convierte en ese motor de la creación, a veces imposible de explicar por su carácter misterico, en el que se reconoce Liddell.⁸ La imposibilidad de ajustar a un marco de entendimiento el impulso creativo que surge del dolor es lo que hace a Angélica Liddell acudir a lo irracional, como fumar por su vulva o por su ano.⁹ O bien una serie de imágenes de gran pregnancia cuyo significado es velado, remitiendo algunas a lo sagrado, otras en multitud de ocasiones a su inefabilidad, propiciando así la libertad interpretativa. Pasea cubierta con un velo empujando una bicicleta (otra vez la rueda de la bandera gitana) y

empuñando una palma del martirio. Pero, por otra parte, hace que unas guitarras colgadas de la parrilla estallen al caer y al impactar contra el suelo; aparece con una bandera gitana de grandes dimensiones en la que se envolverá al final y que terminará ocupando el fondo de la escena (foto 2); o recrea una serie de imágenes oníricas inspiradas en el universo de David Lynch.

Pero entre todos estos elementos resulta sumamente llamativa la presencia de una escultura. Sobre una base rocosa, con algo de vegetación se sostiene, sobre sus dos patas traseras, un macho cabrío disecado con una imponente cornamenta. Liddell comenzará a girar durante largo tiempo a su alrededor realizando una serie de gestos rituales, algunos de carácter lúbrico. Le seguirá en su rodeo una joven con rasgos asiáticos – en referencia a Kanako Ineda, última esposa del cantaor jerezano–. Esta representación del diablo recibe así esta adoración mientras la escena se inunda de una luz verdosa y suena una guitarra eléctrica distorsionada, generando una sensación de desasosiego entre el público, tanto por el ensordecedor sonido como por la duración de la escena. Liddell, denominada en Francia a veces como *sorcière* (Chépeau, 2014), es decir, bruja, aparece aquí en una especie de aquelarre para invocar la *causa* para su creación. El final, con una especie de orgía en la que va regando su propio cuerpo con botellas de alcohol, y la silla flamenca que preside el escenario, vacía y a la que Liddell rinde homenaje con gestos flamencos con sus brazos y manos (de forma similar en que procedía con el macho cabrío), nos invitan a ver a Agujetas como en una transfiguración resultante de la *misra negra* particular al que nos invita como asistentes al espectáculo.¹⁰



Foto 2. Saludo tras la función de *Terebrante* (29/11/2021, Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial).

4. LA COMUNIÓN CON EL PÚBLICO Y EL SATANISMO EN *VUDÚ: (3318) BLIXEN* (2023).

El 18 de noviembre de 2023, Angélica Liddell estrenaba *Vudú: (3318) Blixen* en Temporada Alta. Con una duración superior a las cinco horas, suponía un reto a la altura de uno de sus mayores triunfos, *La casa de la fuerza*, y el resultado fue un éxito muy elogiado.¹¹ Y, en lo que nos concierne, sería un paso más en su relación con el diablo como tema, algo que es ostensible ya desde el título. En primer lugar, el vudú, relacionado con las creencias y prácticas religiosas propias de algunas zonas de África occidental, y donde la relación con la muerte se constituye en uno de sus elementos más reconocibles, todo percibido como algo demoníaco desde la óptica cristiana; y, por otro lado, la mención a Karen Blixen,¹² una autora que, en su juventud, ante los arrebatados dolores que sufría a causa de la sífilis, prometió su alma al diablo a cambio de que ese sufrimiento lo convirtiera en literatura,¹³ como el poeta Thorkild Bjørnvig declaró en su libro *The pact, my friendship with Isak Dinesen*:

When that happened to me and there was no help to be had from God, and you should be able to understand how terrible it is for a young woman to be denied the right to love, I promised the Devil my soul

and he promised me in return that everything I experienced thereafter would become a story. (en Skriver, 2015, pág. 84)

Podemos advertir en este espectáculo cómo no tiene lugar la presencia del diablo como personaje. En su lugar, se invoca una serie de elementos conectados con lo dionisiaco y que representan lo diabólico baudelairiano. Es una forma de enfrentarse al dolor del mundo recurriendo, de forma postsecular, a lo religioso en su vertiente satánica, pero a través de la marginalidad de la vida privada de Dinesen o, en el caso de *Terebrante*, del Agujetas, unidos por un dolor recreado a través de este imaginario cruel.

Esta relación entre el dolor y la creación artística es una constante en la producción de Liddell, y bien podría ser la misma que se presenta en *Terebrante* a través del concepto de *causa*. Aquí, no obstante, se cuenta con el añadido de la explicitud de la presencia del diablo para poder proceder a la transmutación de una experiencia desgarradora en un objeto estético. Lo que es cierto es que Liddell parece verse reflejada en la propia Blixen, en concreto en el modo en el que «She identifies Lucifer as a role model for life and interprets him as a heroic figure, criticizing the established truth and, without hesitation, seeking his own path of light and truth» (Skriver, 2015, pág. 85). Además, atendiendo a su novela más conocida, *Out of Africa*, vemos cómo en su producción parece existir la misma indistinción entre dos deidades opuestas desde el paradigma occidental: «Dios y el Diablo son una unidad, la majestad coeterna, no dos seres creados, sino uno solo, y los nativos nunca confunden a las personas ni dividen la sustancia» (Dinesen, 1994, pág. 27). Supone la traslación a su literatura de una experiencia personal, algo que también se puede advertir en la pieza de Liddell.¹⁴

Asimismo, el carácter diabólico ya se observa en la propia cubierta de la edición de la obra (Liddell, 2024). En ella aparece la propia autora en una foto del reportaje de su comunión con un candelabro al fondo, en blanco y negro, todo teñido de rosa (foto 3). Posa en actitud orante, aparentemente arrodillada y soportando en sus manos un rosario y lo que podría ser una edición en pequeño formato del Nuevo Testamento. Lo llamativo es que la fotografía, en concreto la parte correspondiente a su rostro, está tachada completamente de negro. Se convierte así la imagen en algo que remite a lo satánico, en conexión con el espectáculo, donde se podrá ver un grupo de seis jóvenes de pelo largo y desnudas, solo con medias blancas de encaje, con la cara pintada de

negro, burlándose de un niño vestido de época y con los ojos vendados, con *El columpio*, de Fragonard, de fondo.¹⁵

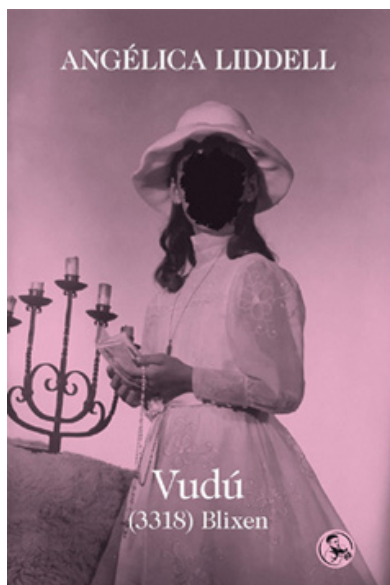


Foto 3. Cubierta de *Vudú (3318) Blixen*, con diseño de Arcadio Mardomingo.

El espectáculo, estructurado en cinco partes, arranca con «La hora llegó», con el escenario en azul, donde tiene lugar uno de los célebres monólogos de Liddell derrochando rabia, para finalizar con un relato sobre las aberraciones cometidas contra la perra Nefertiti en un tono que roza lo paródico.¹⁶ Comienza hablando de cómo el abandono por parte de su amante le hace regresar «al triste origen del Mal, / al sucio culo del diablo, / a este ojo frío y cruel / donde me convertí en bruja» (2024, pág. 19). Un poco más adelante enumera una serie de muertes violentas para acabar maldiciéndole: «¿Quieres saber cómo será tu final? / No te encontrarán entero, no. / Te irán encontrando por trozos / bajo toneladas y toneladas de basura» (2024, pág. 43). Es cuando explicita también el pacto que ha hecho con el demonio: «Pagarás por todo el mal que has hecho. / He cambiado para siempre a Dios por el Diablo» (2024, pág. 44). Más tarde recita un Ave María sacrílego y se dirige a los espectadores para pedirles que «El que tenga fe en el infierno que me dé un

amén» (2024, pág. 47), solicitando la comunión con esta especie de misa negra que constituye la obra, encomendándose además a Karen Blixen.

La segunda parte se titula «La hora llegó». Con el mismo escenario azul, Liddell aparece sentada en una silla la mayor parte del tiempo, y recita un monólogo pausado, en un tono más prosaico y confidente, donde se explaya contra un antiguo amante, más joven que ella, y reclama la ayuda de lo demoníaco: «Pactamos con el diablo a fin de que nos otorgue el don de la palabra. [...] El diablo me ha prometido una obra, a cambio debo desear la desgracia de una persona todos los días de mi vida» (2024, pág. 57).¹⁷ Es interesante contemplar aquí la diferente forma en la que Liddell explica ahora la inspiración poética, de origen divino según sus textos. Si antes veíamos cómo se recurría a la historia de Jeremías, ahora es el diablo el que otorga este don, mostrándose el cambio de paradigma que efectúa en sus últimas obras.

En esta escena, a su derecha, hay una bola de demolición que derrite en parte con un soplete, y cuyos restos de la fundición recoge en una tela blanca mientras suena el cante del Agujetas. Un poco más tarde corta el pelo a una joven y un trozo de barba a un actor, constituyéndose en una especie de primer rito de vudú, en este caso una invocación a la magia negra para actuar como despecho ante un amante infantil en su emocionalidad, y canta el himno de la Legión española, el «Novio de la muerte».

En el tercer acto, el más performativo (Fischer-Lichte, 2011) y titulado «Asteroide (3318) Blixen», se sucede una serie de imágenes de gran plasticidad. Entre los intertextos más destacables se hallan las imágenes de *Divine Horsemen*, de Maya Deren, donde esta filma rituales de vudú haitianos. Del resto de las acciones destaca Liddell acuchillando unos sacos de arroz cuyo contenido esparce por el suelo, y sobre el que convulsionará un joven, o fingiendo apuñalar a varios personajes en escena. Todo esto, con más de treinta figurantes, transcurre con la presencia imponente del *adagio* de la 9.ª Sinfonía del austriaco Hermann Nitsch. Este fue uno de los precursores del Accionismo vienés, corriente en la que sus integrantes, en sus creaciones, acometían la autolesión y otras prácticas consideradas abyectas, pero que tenían al mismo tiempo un claro interés por trascender el mero impacto en la audiencia:

As for other risks the Actionists were willing to inflict upon themselves —razored flesh, ripping off a fingernail, or wrapped in cloth, like

Schwarzkogler, to the point of suffocation— if the motives were to begin with aesthetic and political, there was, if not a divinity that shaped their ends, surely affinities with the self-flagellation of saints, or using the whip for initiation, as a symbolic means or, with emblematic scars, the sanction of purification, which Nitsch was ready to provide, with ritual slaughter too, in the *Orgies Mysteries Theater*. (Blue, 2009, pág. 24)

Para entender de forma adecuada la presencia de esta música debemos acudir a la trayectoria de su autor, Nitsch, en concreto a su *Orgen Mysterien Theater*, traducible por ‘teatro de orgías y misterios’. En él, el artista austriaco organiza unas *performances* consistentes en unas sangrientas representaciones del martirio de Cristo, u otros rituales religiosos o paganos, con la sangre empleada como elemento pictórico, incluso recordando al *action painting* en su ejecución. Liddell convoca este tipo de acciones artísticas en esta tercera parte de la función de *Vudú: (3318) Blíxen*, a través de unos lienzos blancos sobre los que parece haber chorroreado sangre, y un actor con camisa amarilla y con sangre seca que está tumbado sobre tela blanca llena de sangre, si bien es cierto que todo es presentado aquí con un nuevo aire, en una combinación de colores que acaba remitiendo la puesta en escena a una deslumbrante instalación. Lo llamativo es que todo esto nos remite a lo ritual, incluso a lo mítico, ya que Nitsch precisamente toma como una de sus fuentes de inspiración los relatos del teatro clásico con sus sangrientos y desproporcionados castigos, algunos autoinfligidos como el de la emasculación de Atis o la ceguera de Edipo. Es interesante que todo esto ocurra en esta tercera parte sin monólogos, donde lo ritual se maximiza en esta ceremonia vudú con acciones que remiten a lo sagrado, pero desde un carácter inverso al cristiano y, por ello, de forma desconcertante desde un punto de vista occidental y cristiano.

La cuarta parte, «Navidad, Madrid 2022», tras la pausa más larga de la función y con el escenario completamente de negro, arranca con el villancico de *Los peces en el río*, y le sirve para desear de nuevo la muerte a su examante. Narra las navidades de ese año a través de la historia real de dos adolescentes de Carabanchel que aparecieron descuartizados en un basurero, imaginándose el alma de su enamorado reencarnado en el pequeño de ellos, cosa que descubre que no sucedió y que entiende como una burla del diablo. A partir de aquí se representan una serie de acciones: dos actores desuellan un conejo, lava los pies a sus acólitos, o sus

ayudantes la cubren de negro y le derraman leche y vino por encima. Si bien aparecen personajes negros a lo largo de la función, aquí aparecen otros con *blackface*, finalizando todo con un carruaje funerario al fondo marcando un final impactante gracias al *tableu vivant* que configuran los intérpretes.

En la quinta y última parte, «A la muerte yo llamo», el público, completamente a oscuras, escucha durante largos minutos otro monólogo de Liddell, con un texto de gran belleza y dureza sobre el paso del tiempo y el desconsuelo de la soledad. Un poco más tarde se da paso, poco a poco, a la iluminación de la escena, que aparece ahora recubierta completamente de terciopelo rojo y con dos pequeños ataúdes blancos en el centro. Entre los figurantes que aparecen se encuentra una notaria que leerá las últimas voluntades de Liddell, mezclando lo real con la ficción e introduciendo otro elemento autoficcional muy sugerente: pidiendo que se lancen ciento y una salvas en su honor, que la entierren en un ataúd blanco con un libro de Baudelaire, o que la velen en una habitación de hotel roja, como la escena donde se desarrolla el final. También hace aparición una niña de piel oscura, *alter ego* de Liddell, que se mete en un ataúd. E incluso un cuervo negro irrumpe sorprendente posándose sobre los ataúdes. Con la presencia del retrato de Liddell de comunión apoyada en una silla –el mismo de la cubierta del libro, pero sin la cara tachada de negro–, finaliza la obra mientras la artista española fuma y suena «Alegría de vivir» de Ray Heredia, tema que se torna agrisado por lo contado, y cuya letra comienza diciendo: «El infierno / De tu gloria / Ha pasao por mí / Ahora siento y pienso adentro / Alegría de vivir».



Foto 4. Saludo tras la función de *Vudú: (5518) Bliven* (10/02/2024, Centro de Cultura Contemporánea Condeduque).

5. CONCLUSIONES

A lo largo de la trayectoria de Angélica Liddell se puede observar su pensamiento sobre lo religioso como una forma de aproximación a lo inefable, evolucionando desde una óptica cristiana a la adoración a Satán en sus últimas producciones siguiendo este mismo objetivo, ahora desde un posicionamiento renovador y desautomatizador. Si bien podría pensarse que se debe a un agotamiento en sus formas, no deja de ser una reafirmación de su peculiar poética. El diablo no deja de ser el ángel caído, discriminado por el poderoso dios y desterrado por ello a los infiernos. Continúa así alineándose la autora con los personajes marginados que pueblan sus obras desde época temprana y con los cuales se identifican en su dolor.

Por otro lado, y desde un punto de vista diacrónico, vemos en el empleo de los motivos religiosos de base cristiana una forma de trascender lo mundano con el fin de alcanzar una experiencia estética que conecte con lo intangible, para pasar más tarde a usarse para buscar el consuelo tras la pérdida de sus padres. Además, sorprende su inesperada relación con motivos ominosos, tratando de encontrar en sucesos duros y traumáticos ajenos una forma de exorcizar el dolor personal. Actúa así

de la misma manera en la que Julia Kristeva (1998) ve las profesiones religiosas como formas de depurar, a través del rito, lo abyecto. El teatro parece actuar así como un medio para superar estos episodios dolorosos al transformarlos con un sentido estético, a pesar de la controversia que esto pueda generar.

Es desde esta perspectiva desde la que hay que entender la obra de Liddell. Su modernidad le lleva a abrazar un pensamiento religioso que se fundamenta en la convivencia inexorable entre religión y ciencia en la sociedad postsecular de nuestros días. Entra así en la misma presunta incoherencia que analizó Culler (1998) sobre Baudelaire, pero lo hace además intentando resaltar, en todo momento, el sentido del *misterio* que encierran sus creaciones. De esta forma dota a la escena de imágenes e ideas que buscan trascender lo mundano para llevar al público a ser partícipes de un ritual de depuración catártica, en su concepción más clásica, gracias al ritual en el que se constituyen parte de sus espectáculos más recientes, como puede ser el compartir un mismo espacio con los espectadores durante más de cinco horas y pedirles un amén por el infierno.

6. OBRAS CITADAS

- AYANZ, MIGUEL (2021). Cuadro flamenco con cabra y quejío. *Volodia*, 30/11/2021. Disponible en: <https://volodia.es/critica/teatro-alternativo/terebrante-angelica-liddell-2021>
- BLAU, HERBERT (2009). From the Dreamwork of Secession to the Orgies Mysteries Theater. *Modern Austrian Literature*, 42(3), 11-28.
- BUNCH, MADS (2013). *Karen Blixen. The Devil's Advocate: Reading Blixen in the Light of Kierkegaard* [Tesis doctoral]. Department of Scandinavian Studies and Linguistics, University of Copenhagen.
- CARUANA HÜDER, PABLO (2022). La caridad, el arte y el crimen en Angélica Liddell. *Eldiario.es*, 9/10/2022. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/teatro/caridad-arte-crimen-angelica-liddell_129_9609912.html

- CARUANA HÚDER, PABLO (2023). Angélica Liddell da a luz una obra maestra en la que oficia su propio entierro. *ElDiario.es*, 19/11/2023. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/teatro/angelica-liddell-da-luz-obra-maestra-oficia-propio-entierro_129_10699450.html
- CHÉPEAU, ANNE (2014). Angélica Liddell divine sorcière. *Franceinfo*, 5/12/2014. Disponible en: https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-culture/angelica-liddell-divine-sorciere_1770297.html
- CUÉLLAR, MANUEL (2021). Angélica Liddell bucea en el dolor flamenco a través de la provocación. *Público*, 27/11/2021. Disponible en: <https://elasombrario.publico.es/angelica-liddell-bucea-en-el-dolor-flamenco-a-traves-de-la-provocacion/>
- CULLER, JONATHAN (1998). Baudelaire's Satanic Verses. *Diacritics*, 28(3), 86-100. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/1566466>
- DINESEN, ISAK (1994). *Memorias de África*. Alfaguara.
- DUBATTI, JORGE (2012). *Introducción a los estudios teatrales: propedeútica*. ATUEL.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- FONDEVILA, SANTI (2021). La decebedora radicalitat d'Angélica Liddell. *ARA*, 20/11/2021. Disponible en: https://www.ara.cat/cultura/decebedora-radicalitat-d-angelica-liddell-temporada-alta_1_4188768.html
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2007). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Síntesis.
- HABERMAS, JÜRGEN (2006). *Entre naturalismo y religión*. Paidós.
- HAMNER, EVERETT (2009). Determined Agency: A Postsecular Proposal for Religion and Literature –and Science. *Religion e³ Literature* 41(3), 91-98. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25746546>
- KRISTEVA, JULIA (1998). *Poderes de la perversión*. Catálogos.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2006). *Frankenstein y La historia es la domadora del sufrimiento*. Eugenio Cano.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2008). Perro muerto en tintorería (los fuertes). En Denis Diderot / Angélica Liddell, *El sobrino de Rameau / Perro muerto en tintorería* (págs. 167-241). Nórdica Libros.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2015). *El sacrificio como acto poético*. Continta Me Tienes.

- LIDDELL, ANGÉLICA (2016). *Trilogía del infinito*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2019). *Dicen que Nevera es más triste*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2020). *Guerra interior*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2021). *Veo una vara de almendro, veo una olla que hierve*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2022). *Kuxmannsanta*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2023a). *Los inspectores de linóleos viejos*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2023b). *Los barcos hundidos que te visitan (Oro y más oro)*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2024). *Vudú: (3318) Blixen*. La uÑa RoTa.
- LOSÁNEZ, RAÚL (2021). «Terebrante»: El dolor, el flamenco... y la Liddell. *La Razón*, 23/11/2021. Disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/teatro/20211123/ao5d4skct5ebzf3inimdlozkbi.html>
- LEHMANN, HANS-THIES (2017). *Teatro posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac).
- OJEDA, ALBERTO (2023). 'Vudú (3318) Blixen', Angélica Liddell entre el suicidio y la alegría de vivir. *El Cultural*, 19/11/2023. Disponible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20231119/vudu-blixen-angelica-liddell-suicidio-alegria-vivir/811038891_12.html
- OTTO, RUDOLF (2006). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza.
- SEVILLA, GABRIEL (2023). Flores para un cenotafio. *Recomana*, 20/11/2023. Disponible en: <https://recomana.cat/obres/vudu-3318-blixen/critica/flores-para-un-cenotafio>
- SKRIVER, SVEND (2015). The Spirit of Lucifer: Rethinking the Mythology of Isak Dinesen. En Laura Colmenero-Chilberg y Ferenc Mújdricza (eds.), *Facing Our Darkness: Manifestations of Fear, Horror and Terror* (págs. 83-89). Inter-Disciplinary Press.
- TORRE-ESPINOSA, MARIO DE LA (2019). El Génesis como hipotexto en *Trilogía del infinito*, de Angélica Liddell. En Shai Cohen (ed.), *Perspectivas bíblicas en la literatura española* (págs. 161-174). Universidad de Granada.

- TORRE-ESPINOSA, MARIO DE LA (2022). Esta breve tragedia de la carne: una performance escénica de Angélica Liddell sobre Emily Dickinson. En Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre-Espinosa (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI* (págs. 497-509). Verbum.
- ÜBERSFELD, ANNE (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.
- ZIMMERMANN, BERNHARD (2012). *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual*. Siglo XXI.

7. NOTAS

- ¹ Sería el caso del poema «Au lecteur» que abre el libro, donde se dice: «C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! / Aux objets répugnants nous trouvons des appas; / Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent».
- ² Dice Liddell en *Guerra interior*: «Odiar a Dios es un buen comienzo. Existe» (Liddell, 2020, pág. 35). La cuestión es que se propone su rechazo como forma de aproximación a él, pero también esto es un ejemplo de la idea de la subversión que irá desarrollando de forma más continuada, y progresivamente, en sus siguientes espectáculos, como veremos a continuación.
- ³ De esta experiencia surge el libro *Veo una vara de almendro. Veo una olla que hierve* (2021), editado con motivos florales en rosado, blanco y dorado en su cubierta. También son destacables en *Guerra interior* tanto el pasaje entre Loubna y Ahmed, cuando hablan de la Biblia, como los poemas de Emily Dickinson sobre dios, una de las constantes en la poeta estadounidense (2020, págs. 171-178).
- ⁴ En este artículo daremos cuenta del espectáculo *Terebrante* en la función del 29 de noviembre de 2021 en el Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial, dentro de la programación del Festival de Otoño de Madrid.
- ⁵ Vemos aquí lo irracional de la mostración de estas imágenes al inicio del espectáculo en relación con lo divino, acogiéndonos a las palabras ya citadas en el artículo de Ralf Otto (2006) sobre la imposibilidad de que los enunciados racionales agoten lo sagrado.
- ⁶ Cursivas en el original.

- ⁷ Resulta también muy interesante cómo un incidente, el daño sobre el linóleo por la caída de unas guitarras en *Terebrante*, dio lugar a *Los inspectores de linóleos viejos* (2023a), donde arremete contra el *establishment* burócrata.
- ⁸ Precisamente *la causa* dará nombre a la conferencia que impartió en el Gabinete de Teatro del Palacio de la Madraza, el 6 de abril de 2022: «La causa. Terebrante». El objetivo, como declararía al comienzo de la presentación, sería defender *Terebrante* ante los ataques de la crítica. El texto sería incluido más tarde en *Kuxmmannsanta*.
- ⁹ Encontramos otra vez aquí un elemento que hay que encuadrar dentro de la estética de lo performativo que definió Erika Fischer-Lichte (2011), donde no se requiere la interpretación de las acciones; lo importante es la vivencia de las mismas.
- ¹⁰ Si bien durante el espectáculo la música flamenca no suena, el espíritu flamenco se hace patente gracias a estas y otras fórmulas, como cuando el pueblo gitano, en su persecución y como representante de esta música, es reivindicado a través de una serie de ofrendas.
- ¹¹ El análisis se realiza a partir de la función del sábado 10 de febrero de 2024 en el Centro de Cultura Contemporánea Condado, de Madrid. Sobre la recepción de la crítica y público se puede consultar Caruana Húder (2023); Ojeda (2023) o Sevilla (2023).
- ¹² En concreto, «(3318) Blixen» hace mención del asteroide descubierto el día 23 de abril de 1985 por Karl Augustesen y Poul Jensen desde el Observatorio Brorfelde (Holbæk, Dinamarca), bautizado así en honor a la escritora danesa. La presencia de la autora en el cielo en forma de asteroide se convierte así en una referencia al tributo que rinde Liddell a Blixen con su espectáculo. Para entender el interés de la autora española en la escritora danesa también resulta muy sugerente la tesis doctoral de Mads Bunch, quien analiza la producción de Blixen en oposición, y reescritura, de la de Kierkegaard, autor querido por Liddell: «This dichotomy is best described as Lucifer's (the angel of light and truth) revolt (Blixen) against God in the shape of the Christian-Idealistic order (Kierkegaard), which she in her ironical counter-narratives turns upside-down to a degree so it often borders parody» (2013, pág. 6). Precisamente el tono paródico estará presente en partes de *Vudú: (3318) Blixen*.
- ¹³ «La baronesa Karen Blixen, más conocida como Isak Dinesen, le prometió el alma al diablo, y a cambio el diablo le prometió que cuanto ella experimentara a partir de entonces se convertiría en una historia» (Liddell, 2024, pág. 15).

- ¹⁴ Resulta también muy interesante observar cómo Blixen hizo aparición ya en un texto de *Los barcos hundidos que te visitan*, donde Liddell firma un pacto con la autora danesa: «¿Qué hago yo aquí y quién soy? / Eres Angélica. / ¿Y tú? ¿Quién eres? / Yo soy la baronesa y cumpliré tus órdenes. / Tus deseos. / ¿Karen Blixen? / Sí. ¿No viniste a Dinamarca para eso? / Ciento cincuenta gallinas han sido decapitadas / en un pueblo búlgaro» (2023b, pág. 245).
- ¹⁵ Esta escena en la obra de Liddell sugiere la burla de las amantes jóvenes a un joven inexperto en las lides del amor, recordándonos a la antigua pareja de Liddell de cuya mezquindad esta habla sin reparos, especialmente en la segunda parte de la obra (2024, págs. 59-87). La presencia del cuadro en el centro de la escena no deja de ser una referencia, también, a la puesta en escena de *Perro muerto en tintorería (los fuertes)*, en un gesto revisionista de la propia obra de Liddell, algo que recurrente en *Vudú: (3318) Blixen*. También hay que entender esto según las palabras de la propia Liddell: la vida, para ella, acaba ennegreciendo el rostro.
- ¹⁶ Una primera versión de este texto ya aparecía en *Kuxmannsanta* (2022, págs. 124-127). Resulta muy interesante ver cómo Liddell publica la obra completa, con la división en partes, tras el éxito de su estreno, aun incluyendo partes ya publicadas como el del monólogo sobre la perra Nefertiti (2024, págs. 49-54). Parece existir un deseo de fijación de un texto espectacular (García Barrientos, 2007, pág. 28), al menos en su vertiente literaria.
- ¹⁷ Recuerda, en cierta manera, dada la juventud del examante, a la relación que ya una madura Blixen tuvo con el entonces joven poeta Thorkild Bjørnvig.

