



LAS EXEQUIAS EN *MADRE*: UN CANTO DESDE LA  
CULTURA POPULAR POR ANGÉLICA LIDDELL Y NIÑO DE  
ELCHE

*FUNERALS IN MADRE: AN HYMN FROM POPULAR CULTURE  
BY ANGÉLICA LIDDELL AND NIÑO DE ELCHE*

**Cristina Tamames Gala**

Universidade de Santiago de Compostela

[cristina.tamamesgala@gmail.com](mailto:cristina.tamamesgala@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-2379-9957>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.04

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Las intersecciones entre Angélica Liddell y Niño de Elche son tan diversas como sus colaboraciones artísticas. En el año 2019, *Una costilla sobre la mesa: Madre* creó un espacio de encuentro donde el duelo y la cultura popular apelaban a ambas poéticas. Este artículo investiga cómo se construyen las acciones populares-folclóricas en el ritual escénico. Tras la introducción en el trabajo teatral, se reflexiona sobre la palabra y sobre el cuerpo a través de su principal monólogo que abre la puerta a la expiación, lo profético, la música y los afectos.

**Palabras clave:** Madre, Angélica Liddell, funeral, cultura popular, Niño de Elche

**Abstract:** The intersections between Angélica Liddell and Niño de Elche are so diverse as their artistic collaborations. In 2019, *Una costilla sobre la mesa: Madre* created a meeting space where mourning and popular culture impinge on both poetics. This paper investigates how

popular-folkloric actions are constructed in the stage ritual. After the introduction to the theatrical work, the word and the body are reflected upon through its main monologue that guide to the atonement, the prophetic, the music and the affects.

**Keywords:** Mother, Angélica Liddell, funeral, popular culture, Niño de Elche

**Sumario:** 1. Introducción, 2. El ara extremeña, 3. Cuerpos y cruces, 4. (re)Sonar, 5. Conclusiones, 6. Referencias bibliográficas

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)

CRISTINA TAMAMES GALA. Profesora sustituta del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Santiago de Compostela. Doctora en Estudios de la Literatura y de la Cultura con mención internacional por la USC (2022), donde tuve un contrato FPU para la realización de mi tesis «Poemas que se despliegan hacia lo teatral: enunciación y configuración autorial en la producción poética de Angélica Liddell». Participo en el Proyecto de Investigación «Poesía actual y política: conflicto social y dialogismos poéticos». He sido docente en la UNIR. Mis campos de especialización son la teoría literaria, las artes escénicas y performativas y la teoría de la enunciación poética.

La voz de mi madre sigue dentro de mí.  
Y mi cama se ha hecho tan pequeña  
que los pies se quedan al aire, fríos, fríos.  
¿La has? ¿La has?  
(Angélica Liddell, 2023, pág. 81)

Cómo doblaron las campanas, señores  
de San Juan de Dios.  
Cómo doblaron.  
Cómo doblaron por la madre  
de mi alma, de mi corazón.  
Si yo tengo que irme  
que sea para volver  
a ti, a la tierra y a mi madre  
que a mí me vio nacer.  
Yo tengo todo lo que quiero  
pero no tengo nada de lo que necesito.  
Yo no os tengo aquí a mi lado  
ni a ti ni a la tierra ni a mi madre  
que a mí me vio nacer.  
(Niño de Elche y Rosalía, 2022)

### 1. INTRODUCCIÓN

Los dos nombres propios que encabezan el siguiente estudio son dignos representantes del arte sobre las tablas hoy por hoy. Las acciones artísticas de Angélica Liddell/González y de Niño de Elche/ Francisco Contreras son numerosas y desafiantes, no solo por la extensa relación de trabajos que ambos firman, sino también por los heterogéneos intereses comunes. Aunque ambos comparten entorno escénico, cada uno se adscribe al sistema artístico desde campos diferentes: en concreto, ella mantiene un cultivo de la teatralidad-puesta en escena y él se inscribe desde el cante —heterodoxo o no— y la música. Conocida es la palabra encarnada en Liddell y la importancia de su hacer escénico, pero Niño de Elche también incide en la exploración de las posibilidades performativas y estéticas y «todo lo que de ellas renace», tal y como le comenta a Miguel Álvarez-Fernández (2024, pág. 28). Si bien cada cual desarrolló

su trayectoria de manera independiente, algunos denominadores afines a ambos son sendos pseudónimos,<sup>1</sup> el trabajo en/sobre la enunciación, el cuerpo como la materialización poética y la poesía como canto irracional.<sup>2</sup> Con todo, no solo entornos o prácticas artísticas les acercan, sino también las médulas de sus respectivas poéticas. La melancolía enfatiza un eje de unión entre ambos ya que, en *Poseiones de un exflamenco*, Niño de Elche asegura: «desde el primer instante, empezó a fraguar en mí el sentido melancólico como forma de relacionarme con el mundo» (2020, pág. 11) mientras que, en la Biennale de Teatro de 2016, Liddell afirma: «Yo no puedo escapar de algo que pertenece a mi naturaleza y es la melancolía». De este modo, su labor artística también será impregnada de su postura poética, incluso a la hora de dar nombre a la compañía teatral que dirige —Atra Bilis— o de crear tensiones entre el pensamiento y la locura, que pasan por el dolor (2015, pág. 118).

Ante esta sensible disposición al encuentro, *Una costilla sobre la mesa: Madre*, estrenado en marzo de 2019, fue el espectáculo que les situó en el mismo espacio performativo y les hizo colaborar en torno a un acontecimiento concreto y real: el fallecimiento de la madre de Liddell en 2018. Este artículo pretende indagar en cómo se construyen las acciones populares-folclóricas en el ritual-ceremonia del duelo. Igualmente se analizará cómo cada artista expone performativamente su cuerpo, su voz y su ser para la génesis del funeral escénico. Tras la descripción de la estructura de *Una costilla sobre la mesa: Madre*, es útil situar este espectáculo dentro de la poética de Liddell y de su trayectoria para continuar aludiendo a la palabra y al cuerpo a través de su principal monólogo que, más tarde, abre la puerta a la expiación y lo profético. El acto de sonar y la musicalidad de la mano de Niño de Elche crean una atmósfera que transporta a la Semana Santa y a la conmoción afectiva. En esta compleja esfera, Niño de Elche y Liddell profundizan en la figura de la madre entre la exoneración y el homenaje.<sup>3</sup>

## 2. EL ARA EXTREMEÑA

La convergencia de los dos artistas se sustenta en el uso de elementos de la cultura popular extremeña. Varios conceptos —popular, masiva, folclórica— entreveran y oscurecen la aparente «calma» que rodea la idea de cultura en las democracias occidentales. No hay orden, sino tensiones

y fricciones bajo líneas entremezcladas, ambiguas y de recíproca influencia. Concretamente y ante su constante redefinición, el término de «cultura popular» suscita diversas aproximaciones principalmente postuladas desde la sociología o la antropología social. A propósito de cultura e ideología, Terry Eagleton (2001) ha contribuido al debate de la cultura como reproducción social y como parte del sistema capitalista, y en el caso de Pierre Bourdieu, como hábitos y prácticas dentro de una estructura de clases (1988). Para el sociólogo francés, la cultura popular también se enclava en los mecanismos de dominación pues «el concepto de cultura se opone a las clases dominadas». Por eso, habla de un «ser no ser» (2020, pág. 309), contaminado por las relaciones de poder. De este modo, se separa de propuestas teóricas que vislumbran en la cultura popular iniciativas de hegemonía alternativa y de dinámicas emancipatorias.

Por su parte, las aportaciones de Néstor García Canclini disciernen, de una manera más precisa, que existen dos espacios de construcción de las culturas populares en el capitalismo:<sup>4</sup> en las prácticas del sistema para todos sus miembros y en las prácticas de sectores populares para sí mismos. Así determina: «[...] las culturas populares son resultado de una *apropiación desigual* del capital cultural, una *elaboración propia* de sus condiciones de vida y una *interacción conflictiva* con los sectores hegemónicos» (1982, pág. 49). En *No comparto los postres*, durante una conversación múltiple a cinco bandas, Marina Garcés intentaba arrojar un poco más de luz teórica actual y consideraba la cultura popular «más una respuesta al mercado que una realidad»:

Es un término reivindicativo: popular es para todos, popular en oposición a mercantil. Creo que no es mucho más que eso en este momento. Contiene un término de lucha, pero que se puede volver muy esencialista [...] y se puede volver elitista por parte de los nuevos tecnócratas. [...] Creo que la situación actual es esta y que la cuestión no es si usamos el término o no, sino qué hacemos en este campo de batalla (2016, pág. 86).

Para precisar, en el mismo libro, Niño de Elche junto a Marc Sempere explica «para mí la cultura popular no es algo concreto. Para mí es fundamental que pertenezca a lo común. Cualquier cosa que pertenezca a lo común para mí es popular» (2016, pág. 68).<sup>5</sup> Como fuerzas en conflicto

irresuelto, las prácticas populares, siempre entendidas bajo tensiones inherentes a su existencia, pueden entroncar con la idea de tradición o con la de folklore.<sup>6</sup> Desde esta perspectiva, según Julio Caro Baroja, vida religiosa y arte son los dos focos de interés junto a la «actividad mítica o mitopoética» (1979, págs. 19-22). El etnólogo y antropólogo español considera los ritos funerarios y el culto a los muertos, así como la purificación y los periodos asociados al dolor, elementos integradores de la llamada cultura popular.

Cuando la trayectoria de Liddell se torna hacia estas prácticas, lo hace desde la recuperación personal de una «tradición». Sobre las raíces se construye *Una costilla sobre la mesa: Madre*; los códigos populares aparecen en una ceremonia de redención y despedida: «Tan solo he intentado hacer la obra que a ella le hubiera gustado ver, y unas manos pobres han cosido el sudario con el que la veré en el cielo» afirmaba la artista (2020, pág. 30).<sup>7</sup> En este caso, las prácticas concretas no solo orbitan en torno al cante y a las raíces folclóricas, sino también a las singularidades extremeñas y al óbito en una tierra de prácticas religiosas no tan hegemónicas. En la propia página del 38º festival de Otoño de Teatro aún hoy se pueden leer unas palabras de Liddell:

Estos funerales por mi madre contienen todos los «ayes» y en su expresión más desgarrada constituyen una epopeya en busca del país de mis antepasados: Extremadura, el seno, la tierra como vientre, la madre que debe ser devuelta a una entraña, recién nacida gracias a la enfermedad y la locura (2020, pág. 30).

Así, en vez de llevar el duelo de su madre a las deflagraciones verbales y a las formas de dolor que desarrollaba hace unos años, encaja el fallecimiento acontecido en 2018 en un rito con recursos etnográficos de la zona de la que era originaria su progenitora.<sup>8</sup> En realidad, durante todo el espectáculo, se asiste a un compendio de rasgos de las fiestas, reuniones folclóricas o celebración de la Semana Santa extremeña. Muchas se vinculan a la comarca de la Vera, al norte de Cáceres, como el traje regional que llegan a vestir tanto Angélica como Niño de Elche, pero también aparece el mantón bordado y el sombrero de Montehermoso, una artesanía en torno a cuya decoración oscila cierta leyenda sobre el estado civil de la persona que lo lleva —soltera, casada o viuda—, o la reproducción de la Jota de la Siberia Extremeña, más propia de la zona

de Badajoz. Por tanto, la etnografía extremeña se visibiliza en diversas costumbres e intervenciones sonoras, artesanas o folklóricas.

Estructuralmente, la obra cuenta con un solo acto de una hora de duración que parte de una construcción escénica estable con las sillas/ figuras/estaciones de penitencia y acoge la introducción a la ceremonia y el monólogo liddelliano. Después, acontece el cántico de Niño de Elche, la procesión del ataúd y el ritual crucificado de la propia Angelica Liddell. El hilo conductor se apoya en la poética y en los modos de hacer de Liddell, pero la labor de Niño de Elche es fundamental para poder desarrollar el culto ritualístico y las oraciones litúrgicas, por el ritmo, la cadencia y la repetición.

El espectáculo que crea Angélica Liddell construye un escenario de reliquias, como si de un altar se tratase. Al comienzo, todo a la vista rescata comportamientos e imágenes que habitualmente se asocian al duelo: siete puestos de mujeres cubiertas por velos negros se disponen en escena, figuras entre *pietàs* y estaciones de penitencia. Simultáneamente, suena *La hija de Juan Simón*, canción de título homónimo a la película que dirigieron José Luis Sáenz de Heredia y Luis Buñuel en 1935 y cuya segunda adaptación protagonizó Antonio Molina en 1957:

Ella se murió de pena  
 Y yo, que la causa he si'lo  
 Sé que murió siendo buena  
 [...]  
 La enterraron por la tarde  
 A la hija de Juan Simón  
 Y era Simón en el pueblo [...]  
 El único enterra'or  
 [...]  
 Soy enterra'or y vengo, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!  
 De enterrar a mi corazón

La canción ya anuncia la génesis de la tragedia, que sedimenta en forma de dolor compartido entre padres e hijos. Las relaciones paterofiliales son entendidas por Liddell desde el tormento entre sus partes. De hecho, son incontables la cantidad de matricidios y filicidios sobre los que ha trabajado. Las claves tradicionales de la familia han servido como marco a partir del cual se puede crear otro encaje de la maternidad

con base a su distorsión, cuyo referente más cercano puedan ser las maternidades malditas. No obstante, las reticencias a la maternidad/paternidad para Liddell se anclan en los actos de procrear y de nacer, mirados bajo la concepción de lo monstruoso congénita a la vida. Así, desencadena el postulado de la no necesidad de perpetuar la raza humana.<sup>9</sup> Más allá de que la ira de padres a hijos y viceversa se haya abordado desde disciplinas diversas como la filosofía por Martha Nussbaum (2018), en Liddell siempre han conllevado la indignación ante lo perverso y el horror del cordón umbilical y de la idea de descendencia. Recién empezado *Una costilla sobre la mesa: Madre*, Liddell oscila en su monólogo inicial entre el resentimiento y el amor:

He matao, mamá, he matao. Tantos y tantos matricidios representados que ahora confluyen con tu auténtico y abominable final y todavía sin saber qué es una hija, qué leyes debe cumplir. Estamos solas mamá, solas tú y yo, solas y perdidas en el estómago de Dios entre mierda y meados, solas con nuestro amor planetario. Todo el horror del tiempo concentrado en una sola carne, en tu carne y por primera vez sentimos amor, nos amamos. Y no soporto quererte, madre, no soporto quererte, no soporto este amor que duele más que cincuenta años de odio.

La «autopoiesis teatral», tratada teóricamente por Erika Fischer-Lichte (2015) y Emmanuelle Garnier (2015), lleva al conflicto entre lo civil y lo artístico. En este espectáculo ya ha culminado una orfandad ficcional que ha traspasado su propio marco en un devenir poético-vital: lo real —la pérdida de su madre— introduce el dolor en el espectáculo y el cuerpo de Liddell hace lo propio, respecto a su poética de lazos familiares lacerantes.<sup>10</sup> Enunciativamente, el monólogo principal se construye sobre un «tú» que concentra sobre sí una transposición hacia lo divino y lo sublime frente a un «yo» carente de la gracia:

Procedemos de un origen que no podemos recordar. Cada vez que olvidas algo, madre, estás más cerca de Dios. Y ya no consigo odiarte, madre. Ya no consigo odiarte. Madre, Eva, primera madre, madre uterina, madre portadora de la vida y de la muerte, madre devorada y madre caníbal, madre tierra que nos vuelve a recoger en su seno. Yo, tu única hija, primera hija venida de una madre, hija de Eva, Yo Caín, la



primogénita, la única, la hija mala, la hija mala, la hija mala, siempre la hija mala [...]

Así, toda la relación madre-hija sobre la que orbita la trayectoria de Liddell hace converger las acciones vitales y poéticas en el presente espectáculo: «Me alegro tanto, tanto, tanto, tanto, de no haberte asesinado mamá. Poder despedirte sin odio es el verdadero milagro. Te amo. Te amo». De este modo, se intenta una reconciliación en la muerte. El monólogo principal del espectáculo *Una costilla sobre la mesa: Madre* atiende a los rasgos de la madre uterina, primitiva y monstruosa, junto a la degradación corporal. En este volver a la tierra, lo infinito y el cuerpo siguen siendo ejes fundamentales. Respecto a lo infinito, en este despliegue de Angélica Liddell se produce un regreso a lo telúrico, ya que se golpea el vientre mientras enuncia: «Ojalá tu vientre hubiera sido mi tumba. No nos movemos del lugar en que nacemos, no nos movemos, no, no, no, no nos movemos del lugar en que nacemos. Ese nido de tripas, madre, ese nido». Aunque la visión cíclica entre muerte y vida es un misterio que ha despertado el interés de la teología, no solo la visión de la trascendencia se ha acercado a ella. Ya en el paradigma de la posmodernidad, *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche es uno de los textos con mayor recorrido para volver sobre este debate:

La vida es, pues, el comienzo de la muerte, pero la muerte es la condición de nueva vida. La ley eterna de las cosas se cumple en el devenir constante. No hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir. Darse cuenta de esto es pensar trágicamente. El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y de la separación (2004, pág. 20).

El deseo de retorno se percibe en las acciones de la madre-niña. De hecho, mientras Niño de Elche recita su Ave María, cuatro costaleros vestidos de estrellas llevan un sencillo cuerpo fúnebre con una niña dentro de un ataúd,<sup>11</sup> aunque se pueden mencionar otros ejemplos como los juegos infantiles de Angélica Liddell con la niña, el abrazo entre ambas o la embarazada a la que le tocan el vientre.

En el espectáculo de Liddell, se desarrolla otro estadio del cuerpo en el limbo con la muerte. Así se expresa ella: «cuanto más se corrompe

el cuerpo, cuanto se aproxima la muerte, más nos devuelve el cuerpo la eternidad, como un cuerpo que lleva dentro a otro feto. Es necesario hundirse en lo más repulsivo de la carne para no distinguir entre los excrementos y las estrellas». Lejos de ser humillante o marginadora, la abyección corporal eleva en la poética de Angélica Liddell.<sup>12</sup> Lo más bajo/abyecto/la mierda intersecciona con lo sublime. Con la pérdida del control del cuerpo, la degradación es aceptada como vivencia «apta». Es más, el esfuerzo de enfrentarse a su horizonte biológico no se queda en patentar una vez más la putrefacción y la certeza del final, sino que se lleva, incluso, al estadio deseable: el lugar de las tinieblas y abismo, la carencia de memoria y de historia de lo humano. Al mismo tiempo, también se produce un alejamiento de lo racional. En este sentido, Liddell se separa del mito de la excepcionalidad humana basada en el habla y en la razón moderna occidental. Ya no se acerca solo a un estadio pre-logos, sino que se aboca a lo animal, a lo prerracional en el final de la vida.

Por tanto, en *Una costilla sobre la mesa: Madre*, la degradación física y psíquica entremezcla las figuras de madre e hija: la madre transita hacia una demencia senil asentada, mientras que la hija quebranta su razonamiento funcional-social hacia prácticas vitales «otras». La huida del pensamiento/ de la sociedad falsamente tolerante en pos del imperativo vital será un arma de exploración para Liddell, un conflicto paralelo al que mantiene en torno a la palabra/la lengua y la acción. El ser no social solo se produce en el marco de la fragilidad y la vulnerabilidad extrema que, aquí, es la de la demente. Esta «monstruosidad» profética es crecientemente asimilada hacia el yo-artista y el yo-hija, de nuevo, entre el arte y la vida. De hecho, esto queda patente siempre en Liddell; el deseo de no ser parte de la humanidad y el deseo de la pérdida de la razón se reafirma hasta en su grito: «¡Mejor desmemoriarme igual que tú y regresar contigo hasta la noche de los tiempos sin antepasados antes de que se multiplicara este zoológico humano inagotable donde nadie nos ha querido y donde no hemos sabido querer!». En este caso, parece una búsqueda de cierta benevolencia, tal vez un deseo de reconciliación. Es más, toda la performatividad del discurso se realiza con los ojos cerrados, como una oración, un rezo para sí.<sup>14</sup> En este tránsito, se adentra en el «desprendimiento» del *logos*, que se podría relacionar con el devenir-animal, en términos de Deleuze y Guattari (1980). Entronca, así, con la poesía entendida como primitiva, originaria y, por tanto: «lo anterior a la imagen y a la palabra, el espíritu, la zarza en llamas, las

tinieblas, tal vez el canto del que habla Nietzsche en el origen de la tragedia. La poesía es el origen, esa es la relación entre todas las cosas y por encima de todo», tal y como se lo explicaba a Fernando Gandasegui (Liddell, 2015). Este sentido de la poesía como canto primitivo es aquello que la convierte en la transgresión de la ley y que la sitúa tan cerca de lo trágico.<sup>15</sup>

### 3. CUERPOS Y CRUCES

La mención a aquel espectáculo que revisaba Portela donde Liddell se encarnaba en una cruz sirve para avanzar en *Una costilla sobre la mesa: Madre* porque se presenta en escena la tradición de los «Empalaos» en la Semana Santa extremeña.<sup>16</sup> Los «Empalaos» de la comarca de la Vera son conocidos por su impresionante exposición de la carne en el espacio público. Todos los Jueves Santo materializan un vía crucis mediante el recorrido de las estaciones de penitencia. Los penitentes o mortificados enroscan cuerdas apretadas alrededor del tronco de su cuerpo y de sus brazos estirados de manera perpendicular al mismo, con lo que consiguen transformar el cuerpo humano en una cruz viviente. Al estar unidos a un palo de madera que garantiza la forma, el propio cuerpo adquiere la figura y se mantiene así por las cuerdas tersas. La performatividad de los cuerpos ya en movimiento les asemeja a «cruces andantes», una manera de expiación y purgación muy física y vinculada al dolor. De hecho, la práctica implica desde magulladuras hasta dejar el cuerpo en carne viva. Ser un empalado les hace transformarse en seres de alto grado de sacrificio corporal.<sup>17</sup> Estos «seres» recorren las estaciones situadas en diversos lugares de la población en actitud silenciosa y penitente para que la práctica esté rodeada de intimidad. Así parece lógico que José-Miguel Vila perciba el escenario como un «espacio íntimo y público a la vez que es un cementerio» (2020).

La preparación y la puesta en cuerpo son evidentes, pero se acompañan de una dimensión ceremonial; el proceso de peregrinación se realiza con una reflexión interior. Pedro Montalvo afirma que la práctica popular comienza con el encierro preparatorio en casa y la realización de la «mandá» o promesa, que se formula hacia dos direcciones: la acción de gracias y la enmienda de la culpa, propia o ajena (1975, págs. 28-30). Para realizar el ritual debe mediar una mandá, el imperativo para que se

cumpla esta religiosidad popular en torno al Dios-útil o el Dios-servicial. Hasta diez veces repite Liddell «¡Perdóname madre!» y posteriormente: «¿Y ahora que estás muerta, madre, ¿quién me perdonará?»; ambas funcionan como promesa o petición. La mandá es individual, secreta e imprescindible para realizar el camino, como un acto preliminar a emprender la vía. Consecuentemente no se trata de una exhibición personal, sino de un rito por y para el empalao, de acuerdo con Ismael Sánchez Expósito (2013, pág. 58).<sup>18</sup>

Aun así, Liddell no renuncia a su plegaria escénica. Normalmente la procesión se realiza en silencio, pero el discurso de Liddell se hace a gritos: «[Quiero] hacerme un rastrillo con tus manos y enterrar la tierra con tus manos cortadas. Lo que quiero es cerrar la tierra para crecer como una higuera encima de tu muerte y mirar cómo se ahorca el cielo». Posteriormente llega la desarticulación completa, la decrepitud, los cuerpos sin forma y los sonidos sin forma, quebrados.<sup>19</sup> La distorsión de lo racional también se aprecia en una enunciación atrofiada, no articulada que performa Niño de Elche en cuya presencia escénica José Catalán Deus encuentra «un alter ego de la artista que alcanza su altura, y cuya incorporación al espectáculo en sí mismo un acontecimiento: con su aullido monstruoso —sobrehumano, inhumano, posthumano— durante media hora y su rítmica repetición de la frase evangélica ‘Vuelve y cuenta lo que Dios ha hecho por ti’ (Mt 8:28-34; Lc 8:26-39)» (2020).

La pérdida de lo articulado ha venido ligada a la expulsión de demonios y monstruos, que remite a la redención. La enorme tradición liddelliana cultivando diversas manifestaciones de la demencia sienta un precedente sólido a la hora de hablar de la marginación. Sin embargo, el motivo de la posesión surge en boca de Niño de Elche en forma del milagro bíblico de «El endemoniado de Gerasa». Este pasaje de Lucas 8:22-39 que elige Liddell para la escena también recoge la línea de la locura, el ostracismo y lo irracional pues esos versículos tratan la acción de Cristo de despojar a un hombre de los demonios. El tormento del poseído le lleva a vagar solo y dormir en los sepulcros pero, tras encontrarse con Jesús y sus apóstoles, Este hace que los demonios abandonen el cuerpo del atormentado y habiten el de una piara de cerdos que, inmediatamente, se suicida en masa al tirarse por un acantilado. Es más, en escena también aparece una cabeza de cerdo. Está claro que la expulsión de los demonios es fundamental en este milagro, pero también se trata la reintegración social del excluido, del ser marginal. El teólogo

Rafael Aguirre apuntaba que la posesión puede considerarse una forma de protesta, ya que la locura y el estigma aislaban socialmente:

Para la sociedad era cómodo que la protesta social se canalizase bajo la forma de «poseídos por Belcebú», porque quienes así eran etiquetados quedaban desautorizados y estigmatizados. La liberación de los espíritus inmundos no era solo privar a la sociedad de una válvula de escape, sino ponerla enfrente de una alternativa que rehabilitaba, desde unos valores nuevos, a unas gentes especialmente vulnerables (2008, pág. 319).

Por otro lado, este milagro se relaciona con lo inexplicable y el miedo, ya que los testigos del acontecimiento se quedan atemorizados y desean la marcha de Jesús. Al final, se trabaja la expiación escénica. El último discurso de Liddell, justo antes de recorrer de nuevo las sillas-estaciones de dolor y acostarse frente al retrato de su madre, expresa:

[Si tuviera que] Degollar otros 100 cerdos y arrancarles la lengua, el corazón y las entrañas y bañar en sangre la última raíz de mis cabellos para levantar una hecatombe a tus pies, madre, volvería a hacerlo. Píarras sagradas, puercos endemoniados, doblad las rodillas ante mi madre santa. [...] Abandonada a mi propia violación, con las ruedas de mi cerebro quemadas, la demencia será la vida de la muerte, locura solar y destrucción pura, cuando tenga calores de mareo y de desmayo, me echaré a dormir a la sombra de tus lazos y este vestido, estas sayas que hoy me sirven para honrarte, me servirán algún día como mortaja.

Tanto este cierre como otros pasajes de *Madre* suenan proféticos y reintroducen la presencia de la lengua como arma que performa y que sujeta. Frente a marcos de obsesión reconocidos y centrados en lo político o en lo religioso, lo que la lengua crea y destruye es un eje de pensamiento que no ha cultivado su ciclo independiente en Angélica Liddell, por tanto se expande a lo largo de toda su trayectoria artística. Lo mismo ocurre con la palabra profética. No obstante, sí reaparece de manera intermitente a lo largo de los años y, de hecho, llega hasta *Una costilla sobre la mesa: Madre*.

Valdrá la pena todos los remordimientos que vengan después y el indulto que nunca llegará. El pánico, el terror y las rutinas descubiertas ya sin sentido. Cuando mueras, mis tempestades no encontrarán cielo alguno que oscurecer. El león se tenderá junto al cordero y mi lengua idiota se caerá como una escama.

La expresión física de dicho horror, que comienza en el cuerpo y acaba en los cuerpos ajenos, se gesta en la garganta. La doble dimensión de la boca construida sobre la carne actualiza el debate entre la vida poética y el salto —sea más amplio o más pequeño— con la vida real a través del cuerpo. En *Qué haré yo con esta espada*, la lengua era espada, arma de lucha capaz de generar la violencia poética que redimía de la violencia real. La maldita palabra, imprescindible y aborrecible, y la lengua implacable se reafirma para erigirse, para *performar* y para transformar. Es más, en el epígrafe «En lengua mortal» que alberga diversos poemas en el libro *Una costilla sobre la mesa*, la lengua también se anuncia como un «agente de actuación». No obstante, corporalmente implica la viscosidad, paralela a la entraña de un nacimiento, una materialidad asociada a los años, a lo longevo. La lengua y la asimilación lingüística al nicho, al espacio de putrefacción, induce a pensar en la muerte, en tanto lugar de la (re) génesis. En *Madre*, la lengua se desprende de su capacidad de acción y se aproxima a la escama. Deja de ser tan creadora como destructora, tan antigua como nueva y, en este punto, ya no implica una amenaza-condena poética *per se* con la que Liddell deba convivir. De hecho, hace el gesto de expulsarla. El espacio poético se expande hacia un entorno de restos que se acumulan, casi en un sentido «arqueológico».<sup>20</sup>

#### 4. (RE)SONAR

Sirve este recorrido para retomar la parte etnográfica musical que quedó tan solo apuntada previamente. Existen diversas asociaciones musicales al duelo, tales como, el *Stabat mater* en coral —un poema de origen medieval, atribuido a Jacopone da Todi, con cierto carácter litúrgico dedicada a la Mater Dolorosa—, pero también al proceso penitencial con el *Kyrie Eleison*, concretamente es de la Misa en Do Menor de Mozart que cierra el espectáculo. En el terreno sonoro interviene la destreza de Niño de Elche, que entona un Ave María con tintes flamencos y, más tarde, el

llanto, un *quejío* interminable junto al pasaje del Evangelio. Esto expone otros dos aspectos en común con Liddell: los tiempos infinitos y la esfera del flamenco *en* los cuerpos, sin música, ni danza. Para ella, el dolor se establece como la única vía para producir afectos, para conmover y accionar, posible únicamente al tener diversas experiencias vitales. Por su parte, durante la entrevista de Alejandro Alcolea, el artista ilicitano afirma que: «A mí me interesa hablar del flamenco como materia. Como música, sonidos, actitudes, cuerpos que se mueven, que se acercan y se alejan. Como cuerpos sintientes» (2017, pág. 90), más cercano a la idea de movimiento y de desplazamiento.

Este espectáculo recibió la apelación de «misa negra» o de «mística de la expiación» por parte de Ana Prieto (2020), lo cual incita a pensar qué afectos mueve *Una costilla sobre la mesa: Madre*. Después de haber repasado la trayectoria de Liddell, es complicado desprender su postura artística y a su imagen de suscitar o estimular afectos primarios, tales como la ira, la rabia o la indignación, así como desasir su teatro de apelativos como «de la violencia», «del trauma» o «del dolor». La indiferencia, lo anestesiado o lo edulcorado son comportamientos que han sido asociados a su público burgués homogeneizado y su naturaleza creativa se construyó sobre aquello que taladra, molesta o perturba durante mucho tiempo. En este espectáculo, la artista se centra en otra vía: la de la tristeza, el duelo y el deseo de redención, concretamente, dentro de las emociones del luto, el desaliento, la desesperanza y el abatimiento. Estos son unos afectos muy distintos a los desarrollados por *Una costilla sobre la mesa: Padre*. «Están unidas por el duelo y por el luto, pero no funcionan como un díptico» (2022) fueron las palabras de Liddell sobre ambas obras que recoge Javier López Rejas para *El Español*. En *Madre*, se transmite una tensión no perversa, no tan relacionada con el asco, sino con el odio y el amor en conflicto; el paroxismo de los afectos, pero también de la enfermedad. Puede parecer que, con sus padres, siempre se gesta el desprecio y la aversión, pero este espectáculo es un trabajo en torno a la condena personal y a la exoneración: «Lágrimas, nunca abandonéis mis ojos porque no me queda más que el llanto. Dolor no te borres. Espero que este sufrimiento me persiga todos los días de mi vida» dice en el monólogo, como si de una carga se tratase. Finalmente, se asiste a un acto de despedida entre la inquina y la ternura, pero también construido desde la remembranza y desde la purgación.

Respecto al espectador, observar el tránsito de sensaciones y sentires que despierta Liddell resulta muy relevador, en especial con el paso del tiempo. Aunque este artículo no aspira a ser compilador de las críticas del espectáculo, sí merece la pena comentar algunas manifestaciones de la recepción porque si bien la artista siempre ha suscitado filias y fobias muy claras, recientemente, se han engrosado ciertas filas de «desencantados»; de los que ven cómo la Liddell de *El año de Ricardo* no es la de *Una costilla sobre la mesa* o de los que la perciben como demasiado «estudiada» en su voz poética. Respecto a este espectáculo, Ángel Esteban Monje también expresa sus reparos «por no haber mucho más allá del alarido y de la revancha», mientras que Juan Carlos Olivares es mucho más contundente al afirmar que: «Su dolor es inagotable. Lo sabemos y comienza a ser romo». Más equidistante respecto a las formas de hacer de Liddell, Miguel Ayanz deja caer un cuestionamiento ante la inmensa presencia del «yo» en espectáculos del luto y el dolor por la pérdida de un familiar (2020). Sobre lo que no parece haber tantas dudas es sobre lo «catárquico» de la puesta en escena para ella, más eximente. Parece obvio que Liddell ha transitado por otras etapas artísticas, que también son vitales, para acabar derivando en el actual sentir del duelo y en una reconfiguración del dolor ante su propio envejecimiento. Cinco años después se refería a aquel acontecimiento en estos términos: «Viví la muerte de mis padres de manera muy traumática. No lo he superado. [...] Yo quiero ser consciente de mi desaparición, ser consciente de mi fugacidad» (2024).

## 5. CONCLUSIONES

*Una costilla sobre la mesa: Madre* se asienta sobre las prácticas de una cultura popular determinada; sobre lo material y lo inmaterial de los saberes extremeños. Los recursos etnográficos, la sonoridad y la performatividad corporal sustentan estas manifestaciones. Asimismo, esta puesta en escena dibuja una constelación de lugares comunes entre artistas y los trasvases entre ambos se observan con claridad. Como una caja de reverberaciones, Niño de Elche considera su acción en escena junto alguien como una forma de activación recíproca de las propias voces.<sup>21</sup> Así, estar al lado de Liddell se fundamenta en el duelo y contribuye a la liturgia del dolor y expiación. Por otro lado, en una etapa



claramente lejana a las piezas que la inscribieron en el panorama teatral europeo contemporáneo, que la convirtieron en un referente a pesar de o incluso gracias a su exilio a Francia y la hicieron regresar a las programaciones españolas actuales, Angélica Liddell ofrece una hendidura por la que observar una madre y una hija que se tensionan en y tras la vida. *Una costilla sobre la mesa: Madre* hereda tanto los conflictos de su poética en las relaciones paternofiliales como las prácticas de lo real en los cuerpos; la madre que se «transforma» y la hija chamana que la despide y la encuentra en busca del sosiego, en su infinito despliegue.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, RAFAEL (2008). La «Third Quest», ¿Una nueva investigación? *RCatT XXXIII/2*, 301-325.
- ALCOLEA, ALEJANDRO (2017). Flamenco para revolucionar el ahora. Entrevista con Niño de Elche. *Minerva. Revista del círculo de Bellas Artes*, IV época, 28. <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=720>
- ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, MIGUEL (2024). *Heterodoxias. Niño de Elche*. Ediciones Cátedra+Media.
- ARCAS, LUZ y LA PHÁRMACO (2022). *Pensé que bailar me salvaría*. Continta Me Tienes.
- AYANZ, MIGUEL (19 de noviembre de 2020). La muerte, el dolor y el arte. *Volodia, Teatro, crítica y cambio*. <https://volodia.es/critica/teatro-drama/rigola-liddell-muerte-dolor-arte>
- BIENNALE CHANNEL. [BiennaleChannel]. (10 de octubre 2016). *Biennale Teatro 2016 – Meeting with Angélica Liddell*. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wWVESM-40w](https://www.youtube.com/watch?v=_wWVESM-40w) [Consultado el 30/09/2021].
- BOURDIEU, PIERRE (1988). *La distinción*. Taurus.
- BOURDIEU, PIERRE (2020). *Curso de Sociología General I. Conceptos fundamentales (Cursos del Collège de France, 1981-1985)*. Siglo XXI.
- CARNE CRUDA (11 de enero de 2017). Niño de Elche: dando el cante contra el sistema [https://www.eldiario.es/carnecruda/programas/entrevista-nino-elche\\_132\\_3643513.html](https://www.eldiario.es/carnecruda/programas/entrevista-nino-elche_132_3643513.html)
- CARO BAROJA, JULIO (1979). Ensayos sobre la cultura popular española. Dosbe.

- CATALÁN DEUS, JOSÉ (21 de noviembre de 2020). Una costilla sobre la mesa: Madre (¿y el Padre?). *Periodista Digital*. <https://www.periodistadigital.com/cultura/guia-cultural/20201121/costilla-mesa-madre-padre-noticia-689404398733/>
- CORTÉS, JOSÉ MIGUEL (2003). *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama.
- DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FELIX (1980, 2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- EAGLETON, TERRY (2001). *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Ediciones Raidos Ibérica.
- ESTEBAN MONJE, ÁNGEL, (19-11-2020). Una costilla sobre la mesa: *Madre*, *Kritilo*, <https://kritilo.com/2020/11/19/una-costilla-sobre-la-mesa-madre/>
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- GANDASEGUI, FERNANDO (2015). *Entrevista con Angélica Liddell*. El lugar sin límites <https://ellugarsinlimites.com/2015/06/12/entrevista-a-angelica-liddell/>
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- GARNIER, EMMANUELLE (2015). El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2), 180-193. <https://doi.org/10.14483/cp.v2i2>
- LIDDELL, ANGÉLICA (26 de marzo de 2024). *Encuentro en la librería Letras Corsarias*. Salamanca.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2023). *Los barcos hundidos que te visitan (Oro y más oro)*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2022) *Kuxmannsanta*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2019). *Dicen que Never es más triste*. La uÑa RoTa.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2015). *El sacrificio como acto poético*. Prólogo de Christilla Vasserot. Editorial Continta Me Tienes.
- LÓPEZ REJAS, JAVIER (22 de enero de 2022). Angélica Liddell, del luto al masoquismo en el Canal. *El Cultural. El Español*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20220122/angelica-liddell-luto-masoquismo-canal/642935716\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20220122/angelica-liddell-luto-masoquismo-canal/642935716_0.html)
- MÉNDEZ RUBIO, ANTONIO (2001). La cultura masiva como estrategia de control ideológico: cultura, mito, desaparición. *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad* (1), 110-119.

- MÉNDEZ RUBIO, ANTONIO (1995). *El Conflicto entre lo popular y lo masivo*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- MONTALVO, PEDRO (1975). Los empalaos. *Narria: Estudios de artes y costumbres populares* (0), 28-30.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2004). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.
- NIÑO DE ELCHE. CONTRERAS MOLINA, FRANCISCO (2020). *In memoriam. Posesiones de un exflamenco*. Hurtado & Ortega Editores.
- NIÑO DE ELCHE. CONTRERAS MOLINA, FRANCISCO (2021). *Llamadme Amparo*. Espasa.
- NIÑO DE ELCHE. CONTRERAS MOLINA, FRANCISCO (2019). *Morbo legítimo*. Bandaàparte editores.
- NIÑO DE ELCHE. CONTRERAS MOLINA, FRANCISCO (2016). *No comparto los postres*. Bandaàparte editores.
- NUSSBAUM, MARTHA C. (2018). *La ira y el perdón. Resentimiento, generosidad, justicia*. Fondo de Cultura Económica.
- OLIVARES, JUAN CARLOS (24 de noviembre de 2019). El dolor que nunca acaba, *recomana*, <https://recomana.cat/obres/una-costilla-sobre-la-mesa-madre/critica/el-dolor-que-nunca-acaba>
- PORTELA, MANUEL (2021). La tragedia cósmica de nuestra condición animal en el teatro de Angélica Liddell. En Paulo A. Gatica Cote (Ed.), *Performatividades contemporáneas: teatro, cine y nuevos medios* (págs. 141-154). Visor.
- PRIETO, ANA (31 de enero de 2020). Les catarsis (im)penitents d'Angélica Liddell. *Núvol. El digital de cultura*. <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/les-catarsis-impenitents-dangelica-liddell-80093>
- PROGRAMA DE MANO. (n.d.). *38ª Festival de Otoño. Del 12 al 29 de noviembre de 2020*. <https://www.madrid.org/fo/2020/unacostillamadre.html>
- SÁNCHEZ EXPÓSITO, ISMAEL (2013). *Los empalaos de Valverde de la Vera. Un ritual de la Semana Santa Extremeña*. Dirección General de Patrimonio Cultural.
- 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 (Ed.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo* (págs. 497-509). Editorial Verbum.

VILA, JOSÉ-MIGUEL (18 de noviembre de 2020). Crítica de la obra 'Una costilla sobre la mesa: Madre'. Amor, dolor, culpa, expiación y rebelión de Angélica Liddell ante la muerte de su madre. *Diario Crítico*. <https://www.diariocritico.com/teatro/critica-de-la-obra-una-costilla-sobre-la-mesa-madre>

## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> Ambos se han presentado bajo nombres artísticos: en el caso de ella, basado en la Alicia de Lewis Carroll y, en el caso de él, apoyado en su juventud y su procedencia, tal y como es costumbre entre los cantaores flamencos como el Niño de Marchena (Pepe Marchena), el Niño de las Moras (Juan Ternero Mingorance) o el Niño de las Marianas (Luis López Benítez), quienes popularizaron este tipo de apelativo.
- <sup>2</sup> Aunque el concepto de poesía pueda presentar matices diferenciales, ambos parecen coincidir en la necesidad de despojarla de parámetros conservadores y (de)volverla hacia dimensiones míticas.
- <sup>3</sup> Recientemente, la cantante Rosalía y Niño de Elche colaboraron en «Seguiriya Madre», incluida en el disco *Flamenco (Mausoleo de celebración, amor y muerte)* (2022) y cuyos primeros versos aparecen en *Colección de cantos flamencos* (1881) por Antonio Machado y Álvarez, alias Demófilo. Esta seguiriya aún todos los aspectos emprendidos en este artículo y, por ello, lo epiloga. Como detalles para reforzar las colaboraciones artísticas entre ambos, vale la pena mencionar que del mismo álbum es el tema «Plañideras», realizado junto a Angélica Liddell, o que, en el documental *Canto Cósmico* de Leire Apellaniz y Marc Sempere Moya (2021) dedicado a Niño de Elche, también interviene Angélica Liddell.
- <sup>4</sup> El inciso en el plural es necesario en este caso específico.

- <sup>5</sup> A pesar de su aportación, el ilicitano aclaraba no sentirse cómodo con ella: «Yo intento no nombrar la palabra cultura porque tampoco me ayuda a nada. A mí me interesan las palabras que me ayudan a tener una acción y a tener desplazamientos. Y el concepto popular ahora mismo no me lleva a ningún territorio» (2016, págs. 83-84). Es más, en el programa *Carne Cruda*, situaba sobre este sintagma un debate que alguien llena o vacía en relación con sus intereses ideológicos, ya que ambos componentes incumben a esferas distintas: cultura pertenecería al sistema, mientras que popular al pueblo (si es que hay) (2017, 30:00). De este modo, para Niño de Elche, más convincente es la idea de «prácticas», sin etiquetas adjetivales, a la hora de discutir estas propuestas, no tanto la teoría (2017, pág. 70).
- <sup>6</sup> Incluso podrían converger con la idea de cultura masiva, para lo cual Antonio Méndez Rubio distinguía que esta «se proyecta sobre la base desde el vértice de la pirámide» (1995, pág.7), mientras que la cultura popular es la «práctica cultural cuya producción arraiga en las capas sociales más humildes». No obstante, años después precisaba un poco más: «[la cultura popular] no constituye tanto una sustantividad abstracta como un impulso material de accesibilidad, participación horizontal y descentrada, autocrítica y creatividad» (2001, págs. 111-112).
- <sup>7</sup> No es el primer espectáculo homenaje que realiza Liddell; *Terebrante* (2021) fue un tributo a la figura de Manuel de los Santos Pastor «El agujetas de Jerez». Lejos del imaginario estereotípico del flamenco y sin palmas, pero cerca de la genialidad artística singular, de la vulnerabilidad y de la marginalidad, Liddell construía un lugar de encuentro con su poética; una violencia física, apoyada en la carne que sangra y se apasiona. *Kuxmmanoanta* (2022) abre con otro «Luto 2020-2021» donde se profundiza en lo terebrante «que no mata: enloquece» (2022, pág. 14).

- <sup>8</sup> Se relaciona profundamente con el preámbulo de *Dicen que Nevers es más triste*, denominado «Luto 2018-2019», donde contrata a una persona para que le haga una mortaja a medida tras un viaje de regreso al cementerio extremeño: «un recordatorio de mármol pobre levantado sobre el trabajo animal, la miseria, el hambre y la ignorancia. Fui a decirle que su hija estaba muerta, una niña, mi madre, una niña muerta. Tuve que pronunciarlo a gritos para vencer la asfixia que me causaba el sufrimiento» (2019, pág. 13). También el cierre de dicho libro titulado «Final de Nevers. Viena, 10 de mayo de 2019», refrenda un ciclo concluido: «La primavera continuó hasta el día 10 de mayo, en Viena. Mi madre murió un día 9 de mayo, y fue incinerada un 10 de mayo. Dije que esta obra la terminaría en primavera, *el día que te convirtieron en cenizas, madre*, el 10 de mayo, como aquel día 10 de mayo, misterio geométrico del amor, casualidad secreta, como si las cenizas de mi madre también hubieran salido de tus hornos, mi Groenlandia, ‘joh, catástrofe glaciari!’» (2019, pág. 399). Por otro lado, el espectáculo se estrenó en 2019, pero tras la pandemia quedó un tanto desdibujado respecto a *Una costilla sobre la mesa: Padre* (2020).
- <sup>9</sup> Esta «obsesión», por usar un término más liddelliano, se remonta a *El Tríptico de la aflición* e, incluso más allá, a la «paradoja de Abraham», vía kierkegaardiana, que deriva en la suspensión de la ética (2015, pág. 110).
- <sup>10</sup> También hay otros momentos en los que vida civil y artística están imbricados. Se percibe en el diálogo en que el que ella dice: «No os puedo dar un hijo. No tengo hijos».
- <sup>11</sup> Esto recuerda mucho a *La Tierra*, estrenada en Portugal en 2018, donde los espectadores participaban de una procesión hasta el teatro. Llevaban un ataúd con una niña dentro. Por otro lado, también se desarrolla en la toma de consciencia de la muerte propia en *Vudú (3518) Blíxen* (2024): durante el último acto «A la muerte yo llamo», una notaria realiza la lectura de las últimas voluntades de Liddell para el día de su funeral y se escuchan cien disparos, mientras una niña negra permanece dentro de un ataúd blanco en un escenario cubierto por cortinas rojas.
- <sup>12</sup> De hecho, lo abyecto no solo apela al desorden y amenaza el orden y la cohesión social, según José Miguel Cortés, sino que «afecta al orden simbólico, nos enfrenta a la fragilidad del ser humano, a su frontera con la animalidad» (2003, pág. 184).

- <sup>13</sup> La alusión a una circularidad es algo que Mario de la Torre ya había señalado en la *Trilogía del Infinito* como «lo propio de lo trascendente, cargado de poder al carecer de finitud, y que es visto por Liddell como un elemento en consonancia con su pensamiento estético que persigue trascender lo mundano» (2022, pág. 507). No obstante, la nueva génesis, el regreso a lo cósmico mediante el sacrificio y el retorno a lo animal son vertebras de *Madre*.
- <sup>14</sup> En el caso de Niño de Elche, él habla de su madre ligada a la cocina, al entorno doméstico. De hecho, el título de su libro de 2021 es *Llamaðme Amparo*. Por ello, el encuentro bajo la idea de la «madre» se produce, en él, en el reconocimiento. Dentro de dicho libro, existe un espacio dedicado a la genealogía y a la afeción, donde cierra uno de sus textos así: «una enfermedad crea en tus descendientes una distinción. El último sonido que emerge de un cuerpo antes de morir es un ronquido, un canto» (pág. 30). Entonces ambos artistas también se hallan mutuamente en el sentir(se) «estirpe» y en el canto, lo prearticulatorio, lo primitivo.
- <sup>15</sup> Los principios de lo ancestral, lo trágico y lo misterioso ya estaban presentes en la performance *La Tierra*, estrenada en Portugal (2018), un trabajo que consigue aunar la palabra, la carne y lo animal en torno a lo primitivo. Manuel Portela habla de tragedia cósmica (2021, pág. 142): «[Ante el fallecimiento de su madre] se trata de un acto de reinscripción del acontecimiento autobiográfico —y por lo tanto también de la presencia del cuerpo-sujeto de la protagonista— en el nivel del sagrado existencial y del trágico sacrificial» (2021, pág. 146). Igualmente percibía en *La Tierra* «la profunda crítica al programa racionalista de abolición de lo sagrado y en su propuesta de un teatro que, a falta de mejor término, describiría como un teatro del misterio de nuestra conciencia animal» (2021, pág. 148).
- <sup>16</sup> Dentro del teatro/performance de los últimos treinta años, la presencia de la religión popular tiene notables referentes desde los trabajos de Guillermo Gómez Peña en *Temple of Confessions* (1996) hasta *Dolorosa de Luz Arcas y La Fármaco* (2019) creada con la Compañía Nacional de Danza de El Salvador. En el texto «La herida histórica de los cuerpos» se expone el *Vía Crucis* antiguo que recorre el centro de la ciudad y el exceso de lo real que lo acompaña: «No me interesa el folclore como producto acabado, cerrado. El folclore se abre en nuestros cuerpos cada vez que bailamos. Es dinámico, está vivo. Se transforma en nosotros, es nosotros» (2022, pág. 44).

- <sup>17</sup> También es posible llevar unas espadas cruzadas a la espalda, pero en este caso, Liddell no las lleva. A cambio, sí porta unas campanillas a la altura de su abdomen. De todas formas, la creación de cruces con materiales pobres como tela o madera ya fue explorada por el artista conceptual Jordi Benito en los años ochenta y converge en el sacrificio como catarsis.
- <sup>18</sup> Pedro Montalvo destacaba otras figuras alrededor del empalao: «También hay que hacer mención de la intervención de elementos femeninos en esta noche del Jueves Santo, en el cual las mujeres recorren el citado Vía Crucis vestidas de Nazarenos. Su atuendo está compuesto de un hábito morado, un velo del mismo color cubriéndoles el rostro y una corona alrededor de su cabeza. Llevan igualmente los pies descalzos y cargan sobre sus hombros una cruz de madera de un metro y medio de longitud aproximadamente» (1975, pág. 29). Esto se asemeja al resto de seres que componen la escena e, incluso, a las «piedades» que son estaciones de dolor entre las cuales transita Liddell. La presencia del retrato en blanco y negro de la madre de Liddell y la iluminación de Jean Huleu terminan de crear la ambientación completa.
- <sup>19</sup> Se repara aquí en una conexión con el cuerpo sin órganos, concepto deudor del Teatro de la crueldad de Antonin Artaud (2011), en tanto cuerpo abierto y fragmentado, abyecto. A lo mismo contribuye la labor del bailarín Ichiro Sugae que ya había colaborado con Liddell en *Qué haré yo con esta espada. (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* (2018).
- <sup>20</sup> Esta construcción escénica entre el yacimiento y el relicario conecta con la colaboración reciente de Niño de Elche con Ernesto Artillo en la pieza *Exornación: Jardín de flores nuevas* (2024), una instalación en la que se reutilizan flores de iglesias.
- <sup>21</sup> La presencia al lado de, al compartir escenario precisamente constituye la clave de una reflexión incluida en la parte final de *Llamma'me Amparo*, un libro orientado a sus orígenes y a lo íntimo. El título de su sección es «Surcos Vergeture», unas fisuras en las cuerdas vocales: «Cuando actúo con alguien mis voces son activadas por la persona que comparte escenario conmigo. No es un mero acompañante sino un profundo compañero, de esos que comparten el pan, pero también el camino a decenas de metros de distancia. El arte de empujar sonidos es reconocido como una de las prácticas más ancestrales en la especie humana. Algunos dicen que al principio fue el verbo, otros que fue la acción e incluso hay quienes piensan que lo originario pudo ser el aire en forma de sople. Todo ello inevitablemente suena y nos condiciona nuestro estar en la Tierra como cuerpos resonantes» (2021, pág. 101).