



ANGÉLICA LIDDELL Y LA REIVINDICACIÓN DEL SUJETO-
AUTOR: *TEREBRANTE*

*ANGÉLICA LIDDELL AND THE ASSERTION OF THE SUBJECT-
AUTHOR: TEREBRANTE*

María José Sánchez Montes

Universidad de Granada

(mariaj@ugr.es)

<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-0482-8230>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.05
ISSN 2444-3948

Resumen: El presente texto plantea una reflexión en torno a *Terebrante*, espectáculo de Angélica Liddell, analizando sus estrenos en Girona y Madrid, así como las reacciones generadas en el público, la crítica y la propia creadora. Estos elementos adquieren relevancia por su capacidad para evidenciar dinámicas complejas en la relación entre la obra y su recepción. Las reacciones a los estrenos de *Terebrante* revelaron tensiones entre el discurso artístico de Angélica Liddell y las expectativas en torno a su práctica escénica. La autora respondió con una firme reivindicación de su papel como garante del sentido de su obra, subrayando el carácter singular de *Terebrante* en su trayectoria. Esta postura refuerza una visión de la autoría como un ejercicio de control absoluto sobre la interpretación, convirtiendo este espectáculo en un caso singular para analizar las relaciones entre creador, obra y recepción en el teatro contemporáneo.

Palabras clave: A. Liddell, sujeto, puesta en escena, performance, dramaturgias contemporáneas.

Abstract: This text presents a discussion regarding *Terebrante*, An-gélica Liddell's performance. It analyzes its openings in Girona and Madrid, as well as the reactions generated by the audience, the critics and the creator herself. These elements acquire prominence because of their capacity to reveal complex dynamics in the relationship between the piece and its reception. The responses to the first performances revealed tensions between Liddell's artistic discourse and the expectations regarding her stage presence. The author's reaction, marked by a firm vindication of her position as bearer of the meaning of her work, reinforces the interpretation of *Terebrante* as a singular event in her trajectory. Her position highlights a conception of authorship understood as an exercise of absolute control over interpretation, placing this performance as a unique object of analysis to explore the interactions between author, work and reception in the contemporary theatrical field.

Key words: A. Liddell, subject, staging, performance, contemporary dramaturgies.

Sumario: Introducción. 1. Datos del espectáculo. Estreno en Madrid. 2. *Terebrante*: seguriya, dolor, silencio. 3. La recepción: frialdad, desconcierto, indiferencia. 4. Causa y defensa del sujeto Liddell. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas finales.

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)

MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ MONTES es directora y profesora titular del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura en la Universidad de Granada. Su investigación está centrada principalmente en los estudios escénicos, las teorías teatrales contemporáneas y las representaciones escénicas de la obra de García Lorca. Entre sus publicaciones destaca *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, además de trabajos relacionados con el Festival Internacional de Teatro de Granada, y con los directores de escena Sara Molina y Tadeusz Kantor. Dirige el «Laboratorio de creación escénica» de la UGR y ha formado parte de los proyectos Nar_Trans, Nar_Trans2, y actualmente de FicTrans y PERFORMA.

«Todo cuanto actúa es una crueldad.
Con esta idea de una acción extrema
llevada a sus últimos límites
debe renovarse el teatro»
A. Artaud

«Reunimos a los espectadores
para que aplaudan nuestro deceso.
No queremos morir solos»
(Angélica Liddell, *Guerra Interior*)

INTRODUCCIÓN

El 19 de noviembre de 2021, Angélica Liddell estrenó en España su espectáculo *Terebrante* en el marco del Festival Temporada Alta de Girona. El título, que hacía referencia al dolor generado al taladrar una zona ya previamente herida, intensificaba la idea de que *terebrante* es un dolor que, por ser doble, se vuelve profundamente intenso.

Ampliamente discutido por la crítica especializada, el dolor, tema recurrente y fundamental en la dramaturgia de Liddell, no es meramente un motivo narrativo, sino una condición vital y performativa que articula la experiencia humana de manera visceral y cruda. Como señala Emmanuelle Garnier (Garnier, 2015a) el dolor no es para Liddell simplemente un elemento narrativo o estético, sino que se convierte en herramienta para la autenticidad y la afirmación radical de la subjetividad. Garnier argumenta que este dolor, profundamente visceral y arraigado en la corporeidad, desborda las posibilidades del lenguaje, inscribiéndose en un territorio donde lo inefable se convierte en el núcleo de la experiencia teatral. Así, el dolor no solo desafía los límites de la representación, sino también la capacidad misma del lenguaje para capturarlo, revelando una dimensión que solo puede ser aprehendida a través de la experiencia sensorial e íntima del espectador. Este dolor, que desborda las fronteras del discurso, encuentra su plena realización en la acción escénica, donde el cuerpo deviene el vehículo primordial de comunicación, «el cuerpo es un organismo, el de la actriz, el de los actores del teatro liddelliano; es un material autorreferencial que remite aquí a su propio dolor» (Garnier, 2015b, pág. 189).

En *Terebrante*, el dolor ocupa nuevamente un lugar seminal, no sólo por impregnar el título del espectáculo, sino al definir la atmósfera de la puesta en escena desde el inicio. Se reafirma como un elemento estructural de su dramaturgia y, junto al cuerpo, vehicula una comunicación que enfrenta al sujeto con la crueldad de la existencia, prescindiendo deliberadamente de las convenciones narrativas y estéticas tradicionales que Liddell ha eludido sistemáticamente en su práctica teatral. Sin embargo, a diferencia de otros espectáculos, donde encuentra salida a través de monólogos incisivos y arrolladores, en *Terebrante* la ausencia de palabra dicha establece un contraste radical que abre la puerta a nuestra reflexión.

Es por lo que, en este artículo, me propongo explorar cómo *Terebrante*, una obra en la que el dolor se articula desde el silencio generó una respuesta crítica y emocional que desafió tanto a la creadora como a su público. A través de un análisis de los acontecimientos que rodearon su estreno en España y las tensiones que surgieron en el diálogo entre obra, espectadores y crítica, quisiera abordar las implicaciones de su recepción, entendida como una experiencia compartida. En particular, me interesa indagar cómo el silencio, vehículo principal del dolor en esta pieza, se convirtió paradójicamente en un terreno de incompreensión y rechazo, desatando una reacción nada habitual en Angélica Liddell, que arremetió públicamente contra público y crítica meses después.¹

Para ello, busco emplear las ideas en torno al sujeto de Sánchez Trigueros (Sánchez Trigueros, 2014) y la noción de *muerte del autor* de Roland Barthes, con el fin de explorar las tensiones entre la intención artística de Liddell y la autonomía en la interpretación de espectadores y crítica. Este enfoque pretende reflexionar sobre las fronteras entre creación, recepción y control, y cómo la respuesta de los espectadores y la crítica a *Terebrante*, junto con la reacción de su directora, plantean preguntas fundamentales sobre la autoría y los límites del arte.

En primer lugar, abordaré los aspectos empíricos del espectáculo, comenzando por lo sucedido en el auditorio de El Escorial: el desarrollo de la puesta en escena, las reacciones del público y los momentos posteriores, prestando especial atención a los eventos inusuales que tuvieron lugar al acabar la función. Además, procuraré ofrecer un análisis detallado de los elementos clave del espectáculo seguido de una revisión de la crítica en prensa de aquellos días, analizando someramente algunas de las reacciones mediáticas a la obra. Finalmente, desde la perspectiva

de la teoría del *sujeto-autor* y la *muerte del autor*, intentaré revelar cómo Angélica Liddell no termina de aceptar esa ‘muerte’ y, por el contrario, reivindica su autoridad como autora, reclamando una posición de poder en la recepción de su obra, no solo como mera espectadora o crítica, sino reafirmando la influencia que su papel de autora le confiere en la interpretación de su propio espectáculo.

1. DATOS DEL ESPECTÁCULO. ESTRENO EN MADRID

Título: *Terebrante*

Autora y directora: Angélica Liddell.

Intérpretes: Angélica Liddell, Saité Ye, Gumersindo Puche y Palestina de los Reyes.

Producción: Festival Temporada Alta, CDN Orleáns/Centre Val de Loire, ERT Emilia Romagna Teatro Fondazione e IAQUINANDI.

Estreno en España: *Temporada Alta*, Girona, 19 noviembre de 2021.

Funciones posteriores: *Festival de Otoño*, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 27 y 28 de noviembre.

Con la venta de entradas agotadas y una creciente atención mediática, *Terebrante* llegaba al escenario con una notable expectación, recuperando el fervor habitual que las producciones de Angélica Liddell solían generar antes de la pandemia. En los meses previos, el estreno había sido objeto de amplio interés, alimentado inicialmente por varios reportajes en *El Cultural* y, más significativamente, por una entrevista en *El País* (Ávalos, 2021), la primera que concedía la creadora tras un silencio de cinco años. Este renovado protagonismo en los medios se reforzó con otra entrevista en octubre de ese mismo año, también para *El Cultural* (López Rejas, 2021), consolidando su presencia como uno de los eventos teatrales más esperados de la temporada.

Pocos días antes del estreno, se difundió un video promocional de la propia Angélica Liddell, donde aparentemente ofrecía claves interpretativas para el público y la crítica:

para mí, la esencia del flamenco no es cantar ni bailar ni tiene que ver con todos los aspectos superficiales que entendemos por flamenco.

Quien espere cante, baile, palmas y volantes, va a quedar muy decepcionado.² (López Rejas, 2021).

Este gesto, inusual en una creadora que a menudo confiaba la interpretación de su obra a la experiencia directa del espectador, parecía buscar un acercamiento al discurso que acompañaría la recepción de *Terebrante*. Sin embargo, lo que ocurrió en los días siguientes al estreno contrastó dramáticamente con la atmósfera de expectativa previa, abriendo un intenso e interesante debate sobre la relación entre creadora, obra y público.

Una semana después de su estreno en Girona, *Terebrante* llegaba al auditorio de El Escorial como parte de la programación del Festival de Otoño en Madrid. Con las localidades agotadas desde hacía meses, se auguraba un éxito rotundo. Ni las bajas temperaturas ni la nevada de la noche del 27 de noviembre lograron enfriar la expectación que reinaba en el vestíbulo del teatro, donde los asistentes parecían ansiosos por vivir una experiencia intensa, en línea con lo acostumbrado en los últimos tiempos.

Sin embargo, el ambiente del vestíbulo cambió por completo al término de la representación. Un silencio gélido se adueñó del patio de butacas. Durante varios minutos, el público permaneció inmóvil en sus asientos, sin romper en el aplauso habitual. La falta de reacción del auditorio fue correspondida por Angélica Liddell, que apenas se asomó brevemente al proscenio, sin dedicar gesto alguno a los espectadores, antes de desaparecer por las patas del escenario.

Lo que siguió fue un desconcierto colectivo: un murmullo que creció en intensidad hasta culminar en una carcajada general, como si el público buscara liberar la tensión acumulada. La intervención inesperada de un empleado del teatro, que apareció en escena para dar indicaciones sobre cómo abandonar el recinto, desató un breve y confuso amago de aplauso que quedó finalmente en nada. El público, sumido en una mezcla de perplejidad y desconcierto, abandonó el auditorio en silencio, incapaz de traducir en gestos o palabras lo que acababa de presenciar.

Este final, ocurrido en el patio de butacas y más cercano a un vacío que a una conclusión, mostraba el impacto de *Terebrante*, un evento escénico que se resistía a ser asimilado o comprendido dentro de las propias convenciones del teatro de Liddell. Lo que inicialmente pareció un silencio compartido se transformó, días después, en reacciones críticas y

comentarios divididos, marcando un interesante punto de inflexión en la relación de Liddell con su público y con la crítica.

No obstante, cabe señalar que, al día siguiente, aunque la escena en el vestíbulo se repitió, el desenlace fue distinto. A la expectación inicial se sumó la habitual ‘fiesta’ final, que en esta ocasión contó con una Angélica Liddell bailando al ritmo de *Camela*, mientras el público, enardecido y entusiasta, sostenía un aplauso prolongado.³

Como veremos, la recepción de *Terebrante* desencadenó una serie de actos inusuales en la trayectoria de Angélica Liddell como directora de escena. Aunque Liddell ha declarado en varias ocasiones que evita leer las críticas, la silenciosa y perpleja respuesta a esta obra la impulsó a embarcarse en una reivindicación de su autoría y en la defensa de su intención artística, reacciones profundamente marcadas por la indignación. Es por lo que considero que *Terebrante* constituye un espectáculo singular, casi insólito, dentro de su trayectoria.

2. *Terebrante*: SEGUIRIYA, DOLOR, SILENCIO

Terebrante ‘es una seguiriya a los pies de Manuel Agujetas’. Con esta declaración, Angélica Liddell parecía buscar un acercamiento al flamenco desde la figura de Manuel de los Santos Agujetas, cantaor gitano considerado de los puros, nacido en el triángulo que los entendidos reconocen como la cuna del flamenco. El Agujetas falleció el 25 de diciembre de 2015, presumiblemente a los setenta y seis años. Seis años después, Liddell llevaba a escena su particular ritual vinculado al flamenco.

El espectáculo, producido por el festival Temporada Alta de Girona y el Centro Dramático Nacional de Orleans, del que se había convertido en artista residente en 2021 (Ávalos, 2021), comenzaba con la proyección sobre un telón de la frase del cantaor:

El flamenco yo no lo sé explicar. He sufrido mucho. Si tú no has sufrido ¿qué flamenco vas a cantar?

De este modo, con las tres claves ya mencionadas, título, intención y frase inicial, podríamos aventurarnos a señalar que el triángulo formado por el dolor, la imposibilidad de nombrar y la seguiriya constituían los pilares del espectáculo.

Sobre el escenario, una pausada Liddell, enfundada en un vestido plateado, inicia la acción. Se da la vuelta y, frente al público, construye una imagen que recuerda a un momento de su propio espectáculo *La letra escarlata*: enciende un cigarro y lo coloca en su ano. Calzada con unos botines blancos, se mueve por el escenario como niña con zapatos ajenos. Cae una gallina muerta. A partir de ese momento, y durante varios minutos, en medio de un silencio inquietante y solo roto por alguna risa nerviosa o suspiro que surge de entre las butacas, se suceden imágenes de fuerte carga violenta.

La proyección de una gran boca, que recuerda a *Not I* de Samuel Beckett, da paso a la cruenta extirpación, uno a uno, de los dientes de esa boca. La ‘operación’ finaliza con un bisturí en la encía. Un tenso dolor, un dolor casi *terebrante*, recorre el patio de butacas. Podría ser un dolor análogo al del propio Agujetas cuando llevó a cabo la sustitución por piezas de oro de su dentadura extirpada.

Tras la intensidad producida por el dolor vicario del momento, se volvía al tono pausado del inicio. Se encadenan entonces varias escenas: una mujer joven cruza el escenario con una bicicleta, un niño vestido de monaguillo bebe mientras se escucha *Guarda che luna*, y se proyecta en la pantalla: ‘Si pueden leer y escribir, ya no pueden cantar flamenco’. Aparecen otros objetos: la silla sola del cantaor, la bandera, la rueda gitana. Del peine descienden varias guitarras españolas que, balanceándose caen al suelo y quedan destrozadas en una especie de inanimada coreografía en torno a Liddell.⁴

Una cabra disecada aparece iluminada sobre un pequeño montículo. A su alrededor, y sentadas en el suelo, Liddell y Saité Ye comienzan a bailar de forma sincopada, momentos antes de que un Sindo Puche, evocando con su figura y vestuario a la del cantaor, conduzca a Saité lentamente y de la mano fuera de la escena.

Las imágenes del espectáculo alternan entre referencias explícitas al flamenco y a su universo simbólico, la puesta en escena del dolor y la figura del Agujetas, junto con otras provenientes de la cultura popular contemporánea. Así, el imaginario de David Lynch, al que ella misma había aludido en alguna entrevista antes del estreno, planea sobre el suyo propio durante el espectáculo,

he puesto en escena los sueños que he tenido con él, con su magia. He puesto en el escenario lo que he soñado a su lado, cogida de su mano,

viendo películas de David Lynch, escuchando su respiración y poniéndome sus anillos. (López Rejas, 2021)

Todo parece así responder a la construcción de un ritual flamenco desprovisto, sin embargo, de sus elementos más conocidos y también de los más estereotipados. Las guitarras permanecían mudas, mientras *heavy-metal* y música barroca se alternaban en una yuxtaposición sonora abrumadora.

En la imagen final de esta suerte de ceremonia, Liddell aparecía cubierta con una sábana blanca y coronada de flores, mientras vertía sobre sí misma, botella tras botella, cerveza, vino y ginebra. El continuado y casi interminable baño de alcohol, que se prolongaba hasta vaciar una botella de ginebra sobre sus propios senos, iba cubriendo el escenario hasta el final del espectáculo. Finalmente, este se llenaba de flores y botellas vacías del alcohol derramado. De fondo se escuchaba *Where the Wild Roses Grow* de Nick Cave. El aroma a taberna antigua alcanzaba el patio de butacas.

A lo largo de la hora y media de duración no había habido rastro de cante o baile flamenco en su sentido más tradicional. El espectáculo, no obstante, parecía haber sabido capturar algo propio del flamenco: el ritual de dolor. Y todo ello, como había anunciado a la prensa, sin rastro de un elemento habitual en sus puestas en escena,

No saldrá ni una palabra de mi boca. Estoy harta de las palabras. He intentado que la puesta en escena sea rica por su pobreza. Áspera. Me he centrado en el ser y en el estar. (López Rejas, 2021).

Esta decisión, que expresaba el declarado hartazgo de Liddell hacia el lenguaje, suponía un giro en su práctica escénica. El rechazo del discurso hablado se materializó en la total ausencia de palabra dicha por la directora a lo largo de todo el espectáculo. El verbo, habitualmente agresivo, perturbador y revelador, cedía su lugar habitual a un silencio cargado de sentido, que se erigía como el auténtico eje vertebrador del espectáculo. Lejos de constituir una ausencia vacía, este silencio se convirtió en un lenguaje alternativo que, al negarse a ser verbalizado, podía alcanzar una capacidad comunicativa y trascender el propio verbo, en la línea de lo señalado por Sánchez Trigueros (Sánchez Trigueros, 2008, pág. 20): como invitación a interpretar lo que no se dice, como espacio

para la búsqueda y gesto subversivo además de como medio para canalizar el dolor.

Este silencio, denso y cargado de sentido, permite la manifestación de aquello que no puede ser dicho, habilitando un medio en el que el cuerpo y la emoción se comunican sin necesidad de palabras. En *Terebrante*, el silencio trasciende la ausencia de palabras, y se configura como una presencia activa, un contrapunto al ruido del lenguaje y un espacio donde el dolor se comunica de manera directa y visceral, interpelando al espectador desde un lugar de intensidad y desnudez radical a la manera de Artaud,

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por un teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. (Artaud, 1986, pág. 92)

Sin embargo, junto a la profusión de elementos en la puesta en escena y por circunstancias probablemente vinculadas a las expectativas tanto de los espectadores como de Liddell, la falta de palabra enunciada no se limitó a ser un elemento más, sino que, por articular la lógica de la dramaturgia y suscitar una cierta confusión en la recepción del espectáculo, se convirtió en eje central. Prescindir de ella llevaba consigo una falta doble: por un lado, canalizar la ausencia de los elementos más estereotipados del flamenco, y por otro, una más profunda vinculada a los propios espectáculos de la directora. La palabra enunciada por Liddell, más esperada que cualquier alusión explícita al flamenco y, sin embargo, manifiestamente ausente, no hizo acto de presencia en ninguna de sus formas habituales: agresiva, violenta, perturbadora, frenética, y desveladora de lo oculto, de lo que no se desea o no se puede decir. A medida que avanzaba el espectáculo y su verbo seguía ausente, la tensión en la sala iba en aumento junto a una decepción generalizada.

En *Terebrante* desconocemos si la palabra ha muerto, pero queda claro que desaparece, al menos momentáneamente. En ese silencio inquietante para sus espectadores habituales, las imágenes simultáneamente seguían su curso y se adentraban en un espacio de conexión con el flamenco. *Terebrante* aspiraba a ser un espectáculo a palo seco, como la seguriya a la que se refería Liddell en su entrevista en *El País* (Ávalos, 2021).

Relacionada con la saeta, el martinete y la debla, considerados cantes puros y sin apenas acompañamiento musical, la seguriya no se oculta

tras el desgarrar de la guitarra, ni se adorna con el baile, ni suele acompañarse con un cuerpo. Es por ello por lo que probablemente los de *Terebrante* también parecen desprovistos de adornos, acercándose a la estética de Vicente Escudero, primer bailarín que en 1940 experimentó un baile flamenco sin ornamentación, pausado y solemne. La *seguriya*, aliteración de ayes, puro, hondo, trágico y sombrío, conecta con el interés de Liddell porque encapsula un dolor que desea transmitir a través de un lenguaje escénico que elude el propio cante flamenco que lo inspira. A Liddell no le interesan ni los cantos, ni el toque, ni el baile sino su vínculo con el dolor, un espacio que ella ha habitado y sigue habitando a la perfección.

Así, el espectáculo se presenta como un delirio onírico de imágenes carente de discurso hablado. *Terebrante* es la puesta en escena de la muerte de la palabra dramática, su transformación en cuerpo, su disolución y, finalmente, su silencio. Liddell, que afirma que la escena no es el espacio para su realización, sino su fin, su muerte: «en la escena el texto va a morir» (Cornago, 2005: 323), convierte la palabra en silencio después de haberla usado junto a su cuerpo para canalizar su rabia:

la dramaturga maltrata el lenguaje del mismo modo que martiriza a los cuerpos: cuerpos descritos, órganos nombrados, gestos relatados sin pudor, sin eufemismos. (Garnier, 2012, pág. 131)

Este silencio, conscientemente elegido en *Terebrante*, acabó teniendo efectos poderosos, no solo sobre el espectáculo, sino también sobre los espectadores y la crítica, y paradójicamente, sobre la propia autora y directora, que inmersa en una contradicción, sintió una inusual necesidad de regresar a la palabra para explicar su silencio.

3. LA RECEPCIÓN: FRIALDAD, DESCONCIERTO, INDIFERENCIA

Desde su estreno en 2003 con *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, la trayectoria de Angélica Liddell ha oscilado entre la invisibilidad y un progresivo éxito internacional. Aunque ya en 2004 el Centro Dramático Nacional mostró interés por sus textos, Liddell, en entrevista con Óscar Cornago (2005), se identificaba como parte de un grupo de directoras de escena independientes, entre ellas Sara Molina Doblas, a

quienes atribuía la capacidad de explorar los márgenes de la dramaturgia y reivindicar la investigación en los procesos creativos de la escena.

No obstante, su participación en el Festival de Aviñón con *La casa de la fuerza* marcó un punto de inflexión en su carrera, confiriéndole un reconocimiento significativo entre el público:

Desde que lo alternativo se ha casi oficializado, podría decirse que también Angélica Liddell se ha sometido a las reglas del juego: su in-conformismo se ha puesto de moda, su espíritu trasgresor atrae a los programadores y dispensadores de prebendas y premios, los críticos caen rendidos ante sus imágenes procaces y crueles, y su mundo de perversiones fascina a los espectadores que buscan experiencias dionisíacas. (Villora, 2004, pág. 2)

Sin embargo y a pesar de lo señalado por Villora, su relación con la crítica española se ha caracterizado por asentarse sobre tensiones recurrentes, como evidencia un comentario reciente en torno a su obra *Vudú (3518) Blixen*:

tras cuatro años de autoexilio volvió a actuar en nuestros teatros, pero su figura se ha ido envolviendo en una suerte de misterio, de malditismo, a medida que ganaba una cierta popularidad entre los cultuquetas que trascendía el endogámico mundillo teatral. (Vicente, 2024)⁵

Este juicio, que reparte su crítica tanto hacia la directora como hacia su público, la presenta como una creadora de actitud artificiosa y objeto de deseo de un espectador numeroso, pero, según Vicente, carente de un conocimiento profundo del teatro contemporáneo. Paradójicamente, esta perspectiva contrasta con las propias palabras de Liddell, quien en 2021 expresó su aversión hacia cierto tipo de admirador fervoroso:

no hay nada que me irrite más que ver a cuatro histéricas que me están esperando a la puerta de los teatros cuando yo de lo único que tengo ganas es de encerrarme en mi habitación o estar con personas a las que amo. El rito acaba en el escenario. El fan se apropia de tu intimidad. (Ávalos, 2021)

En este marco, el presente análisis aborda las reacciones críticas generadas por *Terebrante*, considerando tanto lo escenificado como las dinámicas percibidas en el patio de butacas. Se examinan, particularmente, las valoraciones publicadas en *La Vanguardia*, *Babelia*, *La Razón* y diversos blogs, incluyendo el de Ayánz, colaborador destacado en *El País*.

Como ya se ha mencionado, *Terebrante*, que generó una notable expectación mediática en España, tanto por su autoría como por el prolongado silencio de Angélica Liddell, así como por la interrupción de su actividad escénica debido al confinamiento y las medidas derivadas de la pandemia de 2020, terminó suscitando críticas, cuando menos, poco entusiastas. Cabe destacar que entre las dos funciones en Madrid apenas transcurrieron veinticuatro horas, lo que dejó escaso margen para la publicación y lectura de reseñas. A pesar de la cálida acogida del segundo día en Madrid, *Terebrante* fue precedido por un primer día marcado por la indiferencia, además de las valoraciones similares del público y la prensa catalana que ya se habían manifestado el 27 de noviembre, con una mayoría de reacciones que oscilaban entre la indiferencia y el rechazo. Esta falta de interés tanto de la crítica como del público motivó que, de manera poco frecuente, Liddell respondiera de tres formas distintas a lo publicado tras las funciones en Girona y Madrid.

Antes de profundizar en su reacción, me parece pertinente revisar algunas de las reseñas publicadas en varios medios, para ofrecer una visión del espectro de interpretaciones, que, sin embargo, no resultaron ser tan diversas como los propios medios en los que se publicaron. Aunque un análisis exhaustivo de la recepción crítica de la obra de Liddell sería necesario para alcanzar alguna conclusión reveladora, cabe señalar que *Terebrante* probablemente se haya convertido en uno de los trabajos más recientes de Liddell cuya recepción crítica ha sido más unánimemente negativa. En todas las reseñas se detectan reproches implícitos, decepciones explícitas e incluso matices de sarcasmo, encapsulados en crónicas más centradas en la reacción del público que en el análisis de los valores artísticos de la obra.

Tras el estreno de *Terebrante* en Girona, las reacciones de la crítica fueron marcadamente tibias, destacándose un notable desconcierto entre los espectadores. Magí Camps, en *La Vanguardia*, evitó emitir valoraciones abiertamente negativas pero describió el espectáculo de manera poco favorable, con especial énfasis en la imagen de Liddell bañándose

en vino y la lluvia de guitarras cayendo desde el peine. El uso de expresiones como «bebidas espirituosas» y, sobre todo, «granizada de guitarras» implicaba un tono de descalificación implícito, aunque sin recurrir a un juicio directo,

el vino convertido en la sangre de Cristo que se acaba convirtiendo en una fontana de bebidas espirituosas en la que la actriz de Figueres se ducha, o la granizada de guitarras caídas del cielo del escenario conforman un paisaje radical para llegar a la esencia del flamenco.⁶ (Camps, 2021)

No obstante Camps justificaba la elección de esa estética en las propias palabras de Liddell, quien en la rueda de prensa de presentación explicó que su intención era transformar la esencia de *El Agujetas* en una poesía incomprensible,

Liddell ya lo había advertido en la rueda de prensa de presentación: «El Agujetas expresa con una lucidez extraordinaria la esencia del flamenco, me conecta a lo prerracional. Lo que desencadena el rito es la causa. La causa es secreta, pero es lo que está en el origen de esta obra, el resultado de esa extracción vampírica de sangre del cuello del Agujetas. Quien se espere cante, baile, palmas, quedará muy decepcionado, porque lo que he intentado hacer es transformar la esencia del Agujetas en poesía, en un acto poético que deviene un hecho incomprensible: la verdad no puede ser explicada nunca. (Camps, 2021)

Por su parte, la crítica de Manuel Cuéllar en *El asombrario* adoptaba un tono que sembraba serias dudas sobre el espectáculo. Señalaba que éste se construía sobre una serie de imágenes crípticas y excesivas que, en lugar de profundizar en el tema del dolor, parecían diseñadas para provocar al espectador de manera gratuita. El uso de imágenes extremas sin una justificación artística clara se interpretaba como una experiencia desmesurada y carente de propósito. Además, aunque *Terebrante* se presentaba como un homenaje al flamenco, la total ausencia de cante en la puesta en escena se veía como una evasión innecesaria y desconcertante respecto a la coherencia conceptual de la obra. En este sentido, la crítica sugería que el estilo excesivamente enigmático de Liddell había provocado una cierta desconexión con el espectador evidenciado en la

falta de aplauso, debilitando así la potencia emocional que la puesta en escena podría haber alcanzado. La ausencia de comunicación clara y el uso de imágenes crípticas habían generado una barrera entre el espectáculo y el público, restando fuerza a su impacto visceral y emocional,

Liddell ha decidido impregnar el concepto de su último trabajo con la vida del cantaor Manuel Agujetas y utilizarlo como médium para investigar una vez más sobre el dolor. Pero esta vez en un extraño y extremo homenaje al flamenco. El resultado es un espectáculo construido con imágenes, muchas imágenes de todo lo habido y por haber que, a veces, se enredan en sí mismas y parece que, en ocasiones, Liddell no supiera salir de ellas más que apelando al salvavidas de la poesía. (Cuéllar, 2021)

Raúl Losáñez, en *La Razón*, además de lamentar la ausencia de palabra como eje fundamental de la interpretación, acusaba a los espectadores de ser parte de una «verdadera legión de idólatras» atrapados en un fenómeno de «postureo» dentro de la «mal llamada creación contemporánea» (Losáñez, 2021). Le parecía, por otro lado, que la falta de narrativa generaba una desconexión con su público ávido y fervoroso que lo había llevado al agotamiento y a la frustración. Sin encontrar coherencia ni sentido en el espectáculo más allá de la iluminación de Marquerie, Losáñez describía las escenas como interminables:

un espectáculo que, en su concepción plástica, tiene momentos muy potentes –inestimable la contribución a este respecto de Carlos Marquerie en la iluminación–; pero que en su aspecto más discursivo no tiene demasiado donde agarrarse. La narratividad es tan escasa que las escenas se hacen interminables, agotadoras, pesadísimas, engarzadas todas en una misma metáfora: si llega a abrir y a derramar, por ejemplo, una sola botella más de cerveza es posible que alguno entre el público se hubiese levantado con intención de agredirla o de suicidarse. ¡Qué hartura! (Losáñez, 2021)

Andrés Castaño, en el blog *Léñfant terrible is not a dj*, no solo intentaba establecer paralelismos literales con El Agujetas, sino que expresaba serias reservas sobre la ausencia de un discurso claro en *Terebrante*. Castaño se refería a la obra como una «ceremonia demoníaca», buscando respuestas en las imágenes, como si tuvieran que ilustrar un texto o idea

previa. En su búsqueda de correspondencias, señalaba la presencia de una mujer oriental en escena, el excesivo consumo de alcohol por parte de Liddell y otros detalles visuales que sugerían una conexión simbólica con el cantaor y su entorno:

hay algunos paralelismos con El Agujetas, aparece en escena una mujer oriental, el cantaor tenía una mujer japonesa; el cantaor también empujaba el codo de una manera excesiva, Liddell se vierte botellas y botellas de vino, cerveza y destilados, dándole algún lingotazo entre litro y litro que corre por su cuerpo (Castaño, 2021)

Raquel Vidales, el 27 de noviembre de 2021 en *Babelia*, describía el espectáculo de Liddell como críptico, «cargado de imágenes de belleza plástica, difíciles de descifrar porque ella no daba pistas y no pronunciaba ni una sola palabra» (Vidales, 2021). Para suplir esa carencia navegaba Vidales entre lo meramente descriptivo y la propia falta de entusiasmo mientras que se justificaba calificando a la directora de complaciente y displicente, destacando su gesto al abandonar la escena sin saludar. Localizaba el dolor como núcleo de la obra, pero lamentaba la ausencia de «soliloquios furiosos» que pudieran exorcizar sus demonios. Este hermetismo, según Vidales, impedía la participación del público, concluyendo que el silencio mantenía a los espectadores distantes, mientras que la palabra hubiera invitado a la «ceremonia». La decepción y la nostalgia por la palabra parecían resumir su crónica.

Por su parte, Ayanz, en *Volodia*, reconocía la audacia de Liddell al arriesgarse a construir un espectáculo sobre flamenco sin recurrir a las sonoridades características del género. No obstante, también apuntaba a la naturaleza plana y previsible de la obra, criticando el empleo de imágenes repetitivas y gastadas. Sugería, además, un cierto agotamiento creativo en la autora, como si su enfoque ya no ofreciera la originalidad y densidad que había caracterizado sus trabajos anteriores:

o quizá sea yo, que cada vez añoro más a la dramaturga que conmovía a las sombras y a la actriz que arañaba el alma en aquel lejano Tríptico de la aflicción, cuando no trataba de impartir lecciones de dolor y se contentaba con arrojar sus demonios a un escenario (Ayanz, 2021)

Con todo ello podemos advertir que, a pesar de los intentos previos de Angélica Liddell por anticipar el fundamento de su espectáculo, el público adepto tuvo la impresión de encontrarse ante una obra inusualmente crítica. Las reacciones del público y la crítica demostraron una desconexión profunda entre las expectativas generadas y la experiencia que se ofreció en *Terebrante* y a pesar de las advertencias previas en las entrevistas, el espectáculo no logró distanciarse de la trayectoria anterior de la autora ni redefinir sus códigos estéticos. La ausencia de palabra, del habitual tránsito autoficcional y del ceremonial ambiguo que desdibuja las fronteras entre lo real y lo ficcional sumió tanto a los espectadores como a los críticos en un estado de perplejidad. En términos generales, la recepción del público fue marcadamente fría, con una notable falta de aplausos mientras la crítica se mostró principalmente desconcertada, incluso frustrada por la opacidad y lo que entendió como una falta de rumbo claro en la propuesta. Aunque no era la primera vez que Liddell prescindía de la palabra pronunciada, en este caso la ausencia fue absoluta, solo para ser recuperada, de manera paradójica, en el contexto posterior al espectáculo

4. CAUSA Y DEFENSA DEL *SUJETO* LIDDELL

Cuatro meses después de las representaciones en Madrid, el 6 de abril de 2022, y casi por un azar⁷ Angélica Liddell acudió a la Universidad de Granada, donde pronunció una conferencia titulada ‘La causa. *Terebrante*’.⁸

En una sala abarrotada, mayoritariamente de jóvenes estudiantes, Angélica Liddell ofreció un discurso que oscilaba entre la arenga y el sermón, marcado por un tono casi de incitación. En sus palabras, Liddell adoptó una postura activa, no solo como autora de su obra, sino también como portavoz de una interpretación personal y militante del espectáculo *Terebrante*. Utilizó este espacio, aparentemente casual, para reivindicar su voz y responder a las críticas que había recibido, dirigiéndose al público con un discurso cargado de provocación y afirmaciones sobre la naturaleza del dolor y la percepción del arte.

Liddell, al parecer, vio en esta ocasión la oportunidad de comparar públicamente un texto que, de no haberse dado este encuentro, habría sido destinado exclusivamente a su publicación. Esta charla quedó

vinculada a la edición posterior del volumen *Kuxmman'santa* (septiembre de 2022), que cerraba la 'Trilogía del luto' en la editorial La Uña Rota. Así, lo que en un primer momento parecía un adelanto de sus escritos aún inéditos,⁹ quedó finalmente plasmado en dos fragmentos que forman parte del libro: uno introductorio de apenas una página y otro dentro de la sección 'Diario de Turín', titulado 'Notas para una conferencia. Terebrante. La causa'.

Este acto público de Granada no solo representó un momento en el que compartió sus textos antes de su publicación oficial, sino que también ofreció a Liddell la oportunidad de responder a las críticas que había recibido, particularmente en relación con la ausencia de palabra en *Terebrante* y su vínculo con el flamenco. En la charla, Liddell, fiel a su estilo provocador, se dirigió a su audiencia, confesando haber leído las críticas a su espectáculo, un gesto insólito en ella. En un acto de plena reivindicación del *sujeto-autor*, se posicionó como la autora legítima de su obra, demandando una interpretación precisa de lo presentado en escena y exigiendo una actitud particular por parte del público. A lo largo de su intervención, se erigió como la depositaria de la interpretación correcta, adoptando el papel de portavoz y guía. En su discurso, Liddell afirmó que la perplejidad de los espectadores ante su trabajo no debía ser vista como un obstáculo sino como una puerta hacia una experiencia profunda e incomprensible, apelando al asombro como reacción ante lo prodigioso:

Los malos espectadores y los críticos utilizan la perplejidad como frontera, siendo en cambio la perplejidad una puerta, la puerta del asombro ante un prodigio cuya esencia es lo incomprensible (...) al espectador le corresponde interpretar las pistas de un mapa del tesoro que solo será nuestro, de nadie más. (Liddell, 2022, pág. 455)

Además del acto performativo en la universidad y la publicación posterior, Liddell concedió una entrevista a Marta García Miranda en *El Confidencial* (2022), en la que utilizando un tono confesional y reflexivo daba un giro final a la polémica en torno a su obra. De esta manera, Liddell se aseguraba el control absoluto sobre la interpretación de *Terebrante*, cerrando el círculo y reafirmando su voz autoral ante cualquier duda que pudiera haber suscitado su espectáculo.

Tras la puesta en escena de *Terebrante*, el acto que inicialmente se había desplegado sobre los escenarios pasó a un segundo *acto*, dividido a su vez en tres partes: primero, la intervención en un acto público, efímero y directo, ante un grupo de universitarios; luego, la fijación de esas palabras dichas en público que se incorporaron a su obra publicada; y finalmente, una aparición breve en un medio periodístico, a través del cual respondía a lo que consideraba ataques hacia su obra. Con estos pasos, Liddell concluía la discusión sobre su espectáculo, asumiendo un papel de autoridad como *sujeto-autor* y reafirmando su derecho sobre la interpretación de su trabajo.

En su reivindicación, Liddell basaba su defensa en la incompreensión por parte del público, ignorante y ávido de interpretaciones inmediatas y fáciles. Su frustración con los espectadores que no podían seguirla en su tránsito hacia el silencio era evidente:

el hecho de que no se admitan mis obras silentes significa que no se admite mi trabajo en su totalidad. Eso sobre todo me entristece, me hace sentir la palabra como una condena. La palabra es un don, pero también un castigo. (García Miranda, 2022)

Liddell criticaba el desconcierto del público porque para ella, la incompreensión no solo era una reacción válida, sino una experiencia privilegiada que el espectador debía estar dispuesto a aceptar como parte fundamental de la propuesta artística. Se dolía de su esclavitud y sometimiento a la palabra, acusando de narcisistas a los críticos ‘ignorantes alfabetizados’ por haberle hecho sentir su desdén (García Miranda, 2022). Además, mostraba su sorpresa ante el hecho de que el espectador «no se considere un privilegiado ante lo incompreensible» (Liddell, 2022, pág. 455). Subrayaba, asimismo, que la perplejidad lejos de conectar al espectador «no conduce sino a la atrofia de la sensibilidad» (Liddell, 2022, pág. 458). Con una aparente desesperación contenida, concluía,

el artista no está preocupado por la claridad de su obra, quiere ser comprendido en su exigencia, su desesperación, en su vacío, en su miedo a la muerte, y en su libertad. (Liddell, 2022, pág. 459).

Desde esta afirmación, que condensa no solo el núcleo de su posicionamiento artístico sino también su propia reivindicación como autora,

se desprende la posibilidad de articular una serie de reflexiones en torno a *Terebrante* y a las tensiones en su vínculo con público y crítica.

En *Terebrante*, esta exigencia de comprensión, asentada en la experiencia radical del vacío, se conjuga con un acto de reafirmación autoral que trasciende las convenciones contemporáneas del reconocimiento artístico. Este espectáculo deviene así un espacio de transfiguración estética y espiritual, en el que Liddell no solo abandona su mayor seña de identidad, la palabra, sino que además interpela a su público desde un lugar de incompreensión y resistencia, tensando hasta el límite la relación entre creación y recepción.

La dimensión ritual en la producción artística de Angélica Liddell alcanza, en este contexto, una expresión profundamente transformadora, pero también dolorosamente paradójica. Su contacto con la figura de El Agujetas, investido por ella de un carácter mesiánico, actúa como catalizador de una transfiguración estética y espiritual. Al reconocerse como 'hija' espiritual de este cantaor, Liddell asume un sacerdocio laico, comprometida a portar y transmitir un mensaje singular: la pureza del dolor inscrito en el cante jondo, un dolor que se articula 'a palo seco', despojado de todo ornamento. Este desplazamiento conlleva una renuncia radical a la palabra, signo distintivo de su poética, lo que, como hemos visto, desconcertó a su público más fiel. El espectáculo, concebido como un acto de desnudez absoluta, se estructura como una liturgia en la que el silencio se convierte en un espacio de revelación. No obstante, esta revelación no pareció encontrar eco en aquellos que asistieron al ritual. El público, desconcertado, y la crítica, exasperada, no fueron capaces de validar este tránsito hacia lo originario, lo que provocó en Liddell un sentimiento de traición.

Si el dolor es el eje temático del espectáculo, la incompreensión de los espectadores se erige como el núcleo existencial de la experiencia de Liddell: un abandono que remite simbólicamente a la negación de Pedro a Cristo. Esta incompreensión, al mismo tiempo que subraya la naturaleza ritual de su obra, resalta una transgresión fundamental. El espectáculo se convierte no solo en un evento escénico, sino en un acto ceremonial, un espacio sacralizado que desafía las convenciones del reconocimiento y la ovación. Incluso el saludo final, característico en sus puestas en escena, parecía desentonar con la intensidad del rito desplegado, lo que reforzó la distancia entre la creadora y su público. Liddell, en su afán por recuperar el sentido original del flamenco como expresión

del dolor desnudo, reconfigura su papel no solo como autora, sino también como mediadora y testigo de una verdad trascendental, que intenta transmitir a través de un ritual incomprendido.

El ritual en esta obra de Liddell no solo establece un vínculo entre la escena y lo sagrado, sino que también redefine su poética, instituye una nueva gramática teatral en la que el silencio y el dolor son condiciones intrínsecas de la experiencia estética. En este sentido, el rechazo del público no debe interpretarse solo como un fracaso comunicativo, sino como un elemento estructural del rito mismo, un signo de la dificultad inherente a las experiencias de revelación. Al reclamar su autoría y su papel como intermediaria de una verdad originaria, Liddell subraya la naturaleza sacrificial de su arte, un arte que interpela a su público desde una vulnerabilidad extrema, pero que, precisamente por ello, lleva consigo una potencia renovadora.

Este gesto de Liddell, al reivindicar su autoría y asumir el papel de mediadora de una 'verdad originaria', se enfrenta directamente a las ideas propuestas por Roland Barthes en su ensayo 'La muerte del autor' (Barthes, 1987). En este texto, Barthes plantea que «el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor», un *sujeto-autor* cuya concepción, fundamental para la ideología burguesa clásica, se basa, como señalase años después Sánchez Trigueros, en la creencia de que el lenguaje es capaz de expresar todo aquello que conforma al sujeto, lo que culmina en una identificación entre sujeto y objeto, siendo el objeto, en última instancia, el propio sujeto que lo ha producido. Los textos producidos por este autor se conciben como «una obra humana sin más, un objeto desacralizado, pero con todas las características del logos desplazado», lo que deriva en la posterior sacralización tanto de la literatura como del sujeto que la produce (Sánchez Trigueros, 2014).

Liddell parece resistirse a esta *muerte* al insistir en la primacía de su voz como autora, es decir, en la permanencia de una autoridad que otorga sentido. Su autoría no solo persiste, sino que se reconfigura como un acto performativo en el que ella misma se erige como el canal de transmisión de un mensaje que, lejos de ser ambiguo o indeterminado, reclama ser comprendido de una manera específica y controlada. Su intervención explícita fuera del escenario en *Terebrante*, donde explica, matiza y reprende al público, refuerza su posición como creadora de un significado que ella considera inequívoco o, al menos, no sujeto a la libre interpretación. Este gesto puede leerse como una reafirmación de que

la obra no es un ente autónomo, sino una extensión de la voluntad y la intención de quien la crea.

De este modo, Liddell se resiste a la dispersión de significados reafirmando su derecho de intervenir en el proceso interpretativo. Su arte, lejos de permitir una total disolución del sentido en el espectador, se establece como un campo de batalla en el que el público debe someterse a la vulnerabilidad que ella misma expone, pero también a las claves que ella ofrece para darle sentido. Este gesto no solo es un desafío a la teoría barthesiana, sino que también encarna la dinámica de poder entre el creador y el receptor, donde la autoría se reafirma como la fuerza última en la configuración del significado, aunque este siga siendo, inevitablemente, plural y fragmentado.

La metáfora del triángulo crítico-público-artista resulta reveladora en *Terebrante*, pues refleja una estructura dramática donde las tensiones inherentes al teatro contemporáneo se hacen evidentes. En esta puesta en escena, artista, público y crítica se enfrentan a la dificultad de alcanzar un entendimiento compartido. Esta incomunicación no es solo una falla de interpretación, sino una dinámica intrínseca al proceso creativo, que revela la lucha por el control de la recepción. Liddell parece reafirmar su autoría y dominio sobre el significado de su obra, pero el público, desconcertado por la ausencia de un lenguaje narrativo claro, se enfrenta a un vacío interpretativo que la crítica intenta llenar desde su propia perspectiva. Este triángulo no es solo un desacuerdo, sino una encarnación de las dinámicas de poder y resistencia, un campo de batalla en el que los papeles de creador, espectador y crítico se negocian constantemente.

5. CONCLUSIONES

El silencio en *Terebrante* no logra satisfacer completamente ni al público ni a la crítica. Este vacío, en lugar de ser un espacio de reflexión, desborda las expectativas del espectador, quien, acostumbrado a narrativas más explícitas, no logra llenarlo de significados claros. En *Terebrante*, esta ausencia habitada se convierte en el motor de la obra, donde la falta de palabra no es un vacío sin sentido, sino un espacio cargado de resonancias, expectativas y desencuentros.

Además, en *Terebrante*, esta ausencia convierte al cuerpo de Liddell en un espacio también carente de su habitual función expresiva. Aunque el sufrimiento es palpable, el cuerpo se presenta desnudo, sin el sustento verbal que usualmente articula y da sentido a su dolor. Aquí, la teoría de Butler sobre la performatividad del cuerpo cobra relevancia: el cuerpo sigue ‘haciendo’ el dolor, pero carece de la estructura que la palabra le otorgaría. El dolor no se expresa ni se interpreta, sino que se muestra de forma cruda y fragmentada, subrayando la vulnerabilidad del cuerpo. La falta de palabra crea un desafío, porque el sufrimiento no puede comprenderse sin el marco discursivo que usualmente lo sostiene en sus espectáculos, lo que deja al espectador frente a una interpretación abierta y desorientadora.

Sin embargo, ante esa desorientación, la evolución de Liddell hacia la palabra, en un giro inesperado, refleja su reconquista de la autoría y el control sobre la interpretación de su trabajo. Al incorporar un discurso explicativo en respuesta a la perplejidad del público y la crítica, Liddell reestablece su papel como verificador del mensaje, desafiando las reacciones de los observadores. Su carrera que, ha oscilado entre cuerpo y palabra, usando ambos para transmitir el dolor y la experiencia visceral, en *Terebrante*, al prescindir del lenguaje verbal, muestra un cuerpo desnudo, creando un vacío que no todos lograron llenar de significado.

Este vacío en la escena no es una renuncia, sino una invitación a comprender que, aunque silencio y cuerpo son elementos poderosos, no son suficientes para los espectadores de Liddell. En la tensión entre crítica, público y la propia Angélica, se crea un triángulo de incomunicación, donde, finalmente, la palabra de la directora prevalece, restableciendo su dominio sobre la interpretación final. El crítico puede rechazar y ridiculizar, pero el arte de Liddell se mantiene firme en su ‘causa inmortal’, que persiste más allá de las interpretaciones y malentendidos, como un testimonio de su singular visión. Así, la directora, aunque aparentemente vulnerable en su búsqueda de comprensión, reafirma su posición como la única capaz de sostener el sentido de su obra, consolidando su voz como la última instancia de interpretación,

Frente al enigma, el crítico reacciona repudiando, condenando, ridiculizando (...) [cuando] el artista quiere ser comprendido en la causa. Lo que el artista deja, como el Agujetas, es una causa inmortal. (Liddell, 2022, págs. 457 y 459).

6. OBRAS CITADAS

- ARTAUD, ANTONIN (1986). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- ÁVALOS, ALMUDENA (13 de marzo de 2021). Angélica Liddell: 'Todo lo considero desde la perspectiva de mi muerte. No sé vivir, no sé'. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2021-03-12/angelica-liddell-todo-lo-considero-desde-la-perspectiva-de-mi-muerte-no-se-vivir-no-se.html>
- AYANZ, MIGUEL (30 de noviembre de 2021). Cuadro flamenco con cabra y quejío. *Volodia*. <https://volodia.es/critica/terebrante-angelica-liddell-2021>
- CAMPS, MAGI (20 de noviembre de 2021) El dolor terebrante de Angélica Liddell. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20211120/7875653/dolor-terebrante-angelica-liddell.html>
- BARTHES, ROLAND. (1987). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, 65-71.
- CASTAÑO, ANDRÉS (7 de diciembre de 2021). El dolor como revulsivo. *Lénfant terrible is not a dj*. <https://lasconfesionesdelenfanterrible.blogspot.com/2021/>
- CORNAGO, ÓSCAR (2005). *Políticas de la palabra*. Fundamentos.
- CUÉLLAR, MANUEL (20 de noviembre de 2021). Angélica Liddell bucea en el dolor flamenco a través de la provocación. *El asombrario e³ co. Público*. <https://elasombrario.publico.es/angelica-liddell-bucea-en-el-dolor-flamenco-a-traves-de-la-provocacion/>
- GARCÍA MIRANDA, MARTA (8 de octubre de 2022). Angélica Liddell entre la caridad y el maltrato: 'Defiendo al criminal contra el puritanismo'. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-10-08/angelica-liddell-caridad-maltrato-infantil_3502847/
- GARCÍA MIRANDA, MARTA (13 de noviembre de 2022). Kuxmmann-santa: el infierno somos nosotros. *El Confidencial*. <http://www.larota.es/noticias/reseñas/kuxmmannsanta-el-infierno-somos-nosotros-por-marta-garcía-miranda>
- GARNIER, EMMANUELLE (2012). El 'espíritu de lo grotesco' en el teatro de Angélica Liddell. *Signa: Revista de la asociación española de semiótica*, 21, 115-136.
- GARNIER, EMMANUELLE (2015a). Entre autoficción y documental: el teatro-performance de Angélica Liddell. *Ínsula*, 823-824, 19-23.

- GARNIER, EMMANUELLE (2015b) El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell. *Corpo-graftias: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2), 180-193.
- LIDDELL, ANGÉLICA (2022). *Kuxmmannsanta*. La uña RoTa.
- LÓPEZ REJAS, JAVIER (25 de octubre de 2021). Angélica Liddell: 'Al escenario se entra con la cabeza cortada'. *El Cultural*.
https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20211025/angelica-liddell-escenario-entra-cabeza-cortada/622189026_0.html
- LOSÁNEZ, RAÚL (23 de noviembre de 2021). 'Terebrante': El dolor, el flamenco... y la Liddell. *La Razón*.
<https://www.larazon.es/cultura/teatro/20211123/ao5d4skct5e-bzf3inimdlozkb.html>
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, ANTONIO (2008). La poética del silencio. *Teatro y escena*, Alhulia, 15-38.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, ANTONIO (2014). *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Biblioteca Nueva.
- VICENTE, ÁLVARO (10 de febrero de 2024). Atrabiliaria Angélica en busca de su desaparición. *El Salto, elsalto.com*. <https://www.elsaltodiarío.com/teatro/angelica-liddell-nueva-obra-estreno-madrid>
- VIDALES, RAQUEL (27 de noviembre de 2021). Angélica Liddell se encierra en su dolor. *Babelia*. <https://elpais.com/babelia/2021-11-27/angelica-liddell-se-encierra-en-su-dolor.html>
- VÍLLORA, PEDRO MANUEL (2004). El dolor de ser Angélica (Liddell). *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 12, 47-66.

7. NOTAS

- ¹ Lo acontecido en *Terebrante*, que se describe a lo largo de este artículo, podría interpretarse como el primer capítulo o incluso el prólogo de los eventos ocurridos en el verano de 2024. El conflicto con la crítica y el público, que, como veremos, en *Terebrante* se desarrolló fuera de escena, parece anticipar lo que luego se ha manifestado más explícitamente en el espacio escénico. Cabe señalar que, tras la finalización de este artículo y durante su revisión, Angélica Liddell ha estrenado en Avignon *Dämon*, un espectáculo en el que, entre otras cosas, arremete contra la crítica, llevando un paso más allá lo sucedido en *Terebrante*. En un futuro artículo, podría establecerse una conexión entre ambas piezas, explorando sus diferencias y el ejercicio de poder, así como la reafirmación de la voz-autora por parte de Liddell.
- ² Esta información proviene de la noticia breve de Rosa Díaz en la cadena COPE: https://www.cope.es/actualidad/cultura/noticias/angelica-liddell-vampiriza-alma-del-cantaor-agujetas-terebrante-20211120_1630502
- ³ Aunque abordar las diferencias entre ambas reacciones del público desde una perspectiva sociológica podría ser relevante, analizando factores como el intervalo temporal entre representaciones y su impacto en la disparidad de la recepción, este análisis excede los objetivos de este artículo. Sería interesante explorar estas cuestiones en estudios futuros.
- ⁴ Con todas las diferencias obvias, entre ellas el hecho de que no cayeran al escenario, la imagen podría recordar vagamente a las sillas que Calixto Bieito descolgó en su *Bernarda Alba* de 1995.
- ⁵ <https://www.elsaltodiario.com/teatro/angelica-liddell-nueva-obra-estreno-madrid>
- ⁶ El énfasis en las palabras «fontana», «ducha» y «granizada» es mío para hacer notar el tono elegido por su autora.
- ⁷ Se destaca el elemento azaroso, dado que hemos tenido noticia de que la invitación por parte de la Universidad, enmarcada en el área de estudios flamencos, no gozaba de plena confianza en la aceptación por parte de Liddell. No obstante, es posible que la autora viese en esta invitación la oportunidad de pronunciar públicamente un texto que, según señaló, estaba terminando precisamente en esos días y que inicialmente solo estaba previsto para su publicación.
- ⁸ <https://lamadraza.ugr.es/evento/la-causa-terebrante/>
- ⁹ Este último texto está fechado el 23 de diciembre de 2023, poco más de un mes después del estreno del espectáculo en España.