

**ENTRE LA BELLEZA Y LA LEY: LA ESCRITURA CORPÓREA EN *QUÉ HARÉ YO
CON ESTA ESPADA* DE ANGÉLICA LIDDELL**

Patricia Úbeda Sánchez

Universidad de Almería

patriciaubedasanchez1@gmail.com

**BETWEEN BEAUTY AND THE LAW: THE CORPOREAL WRITING IN *QUÉ
HARÉ YO CON ESTA ESPADA* BY ANGELICA LIDDELL**

Fecha de recepción: 11-7-2018 / Fecha de aceptación: 2-1-2019

RESUMEN:

El cuerpo ocupa un papel fundamental en la escena liddelliana pero en qué lugar ocupa en sus textos. La palabra, a pesar de su nivel inferior, carga de una gran significación semiótica. En el presente artículo realizaremos un análisis tomando la noción de escritura corpórea que elabora Noemí Acedo a partir de las aportaciones de Margo Glantz y Luisa Valenzuela, como esta interviene y afecta en la escritura liddelliana caracterizada por una violencia verbal y un léxico escatológico. Con este análisis pretendemos ahondar en el tratamiento del cuerpo en la última obra *Qué haré yo con esta espada* de Angélica Liddell, ya que este ha sido un objeto secundario en el estudio de las artes escénicas.

Palabras clave: Angélica Liddell; escritura corpórea; artes escénicas; violencia.

ABSTRACT:

The body plays a essential role in the liddelliana scene, but where it occupies in his texts. The word, in despite of his low level, it loads a great semiotic significance. The present essay we realise an analysis taking the notion of corporal writting that Noemí

Acedo elaborates from the contributions of Margo Glantz and Luisa Valenzuela, like since this one takes apart and concerns on the liddelliana writting characterised by a verbal violence and an eschatological lexicon. With this analysis delive into the treatment of body in the last work *Qué haré yo con esta espada* by Angélica Liddell because since this one has been an secondary object in the study of dramatic arts.

Keywords: Angélica Liddell; corporal writting; dramatic arts; violence.

Shakespeare fabricó con palabras a todos los hombres posibles. El siglo XX se encargó de aniquilarlo, sistemáticamente, como un miriápodo frío. De la palabra al cuerpo. De la palabra a la llaga de nueve agujeros. De la palabra a la llaga de nuevos agujeros. De la palabra a las heces postreras. El trayecto más despiadado. La tortura. La humillación definitiva, la más repugnante que nunca ha soportado. El icono insalvable del horror.

Angélica Liddell, "Llaga de nueve agujeros".

1. INTRODUCCIÓN

Herederas de las vanguardias teatrales y artísticas, Angélica Liddell experimenta nuevos lenguajes de inspiración ritualista no solo como resistencia a las formas teatrales dominantes sino como respuesta a las formas poéticas caducas. El teatro de Angélica Liddell ha sido considerado un referente en la escena europea contemporánea. Su teatro se conforma en una poética donde la palabra apenas puede ser representada. El cuerpo va a ser uno de los ejes que vertebra su dramaturgia. En este estudio examinaremos su última obra *Qué haré yo con esta espada* que se estrenó en el 70º Festival de Avignon de 2016, después se incluiría en una edición más ampliada junto a otras dos obras formando la *Trilogía del Infinito*. Esta creación asienta las características de lo sagrado y lo pagano, ahora insertadas en las miserias del individuo. Esta pieza se inspira en dos momentos de incuestionable crueldad que atravesaron y conmocionaron a la dramaturga y al mundo: los atentados del 13 de noviembre en París que sacudieron las entrañas de Europa, y el asesinato de la joven Renée Hartevelt por Issei Sagawa. Es un texto, como observaremos, que nos lleva a un viaje introspectivo a los orígenes del mal y de la belleza. De esta manera nos adentraremos en los distintos motivos por los cuales se sustenta la escritura corpórea en esta obra liddelliana.

2. HACIA UNA ESCRITURA CORPÓREA LIDDELIANA

Antes de adentrarnos en el análisis de la escritura en el teatro de Angélica Liddell, es necesario recurrir a la noción de "escritura corpórea", un concepto que, según Noemí Acedo (2009), aparece teorizado por primera vez por la escritora mexicana Margo Glantz¹. Aunque la definición aportada por Margo Glantz se reduce al corpus mencionado, Acedo la amplía con la noción de "Escribir con el cuerpo" de Luisa Valenzuela, en cuanto a que la escritura surge como "una modalidad secreta, informulable, inefable, casi" (Valenzuela, 2002: 126). Ambas nociones están relacionadas porque parten un recuerdo traumático que se encarna en el texto: "un relato que parte de una experiencia dolorosa, extrema, que se hace cuerpo textual para dejar testimonio, para hacer historia y memoria" (2009). Añade otras características fundamentales que dilucidan el concepto de "escritura corpórea", como la implicación del cuerpo en la literatura o la manifestación de otros discursos que intentan "des(es)cribir" las distintas identidades: "La escritura corpórea pone de manifiesto la dimensión discursiva de nuestra corporeidad, y desafía al poder –una red de discursos– que pretende des(es)cribarnos" (ibíd). Si atendemos a estas características de la escritura corpórea, podemos vaticinar que la escritura liddelliana responde a ellas.

En el teatro de Angélica Liddell se concibe el cuerpo como el esqueleto y el motor de sus obras escénicas. Sin embargo, el principio de toda su creación se halla en su escritura. El cuerpo no solo aparece en el escenario, sino también en sus obras literarias. Angélica Liddell compromete su cuerpo al acto de escribir. Es difícil comprender la expresión corporal en el escenario, si no existe un discurso previo a él, un boceto, una organización. El aliento entrecortado, que observamos en los momentos de convulsión escénica, se inscribe también en el texto.

La escritura de Angélica Liddell se califica como una escritura corpórea; una escritura que se traza a través de las heridas y cicatrices. Estas marcas remiten a otros cuerpos que han sido rechazados por una sociedad en la que predomina la hipocresía social. Para Gruia (2016) la herida y la cicatriz son dos motivos que han

¹ Glantz denomina las crónicas de los soldados españoles que colonizaron América una escritura corpórea "porque proviene no solo de su mano; en ella se implica todo él, es una escritura del bulto, la del cuerpo del soldado-testigo que no sólo contempló todas las batallas, sino que tomó parte en ellas" (1993: 19).

sustentado la literatura contemporánea en la que se da importancia a nuevas técnicas y nuevos mecanismos para la creación de una escritura corpórea. La herida y otras agresiones a la piel construyen una historia, un conjunto de experiencias que pueden desembocar en discursos que no están sujetos al poder.

Liddell intenta rescatar la individualidad a través de la palabra poética; esta se convierte en real, en carne desgarrada. Aparte de ser una escritura corpórea, es una escritura sacrificial. La palabra se sacrifica a favor del movimiento del cuerpo. El lugar donde puede sacrificar la palabra es el teatro. Para Angélica Liddell la palabra es débil, para reforzarla necesita que el cuerpo se despoje, se desnude ante la violencia y la pasión que las personas intentan ocultar y reprimir: y eso es lo que verdaderamente nos aterra, lo que nos hace iguales, lo que no nos atrevemos a revelar a nadie (2015: 118). Aunque Liddell coloque la palabra en una situación inferior que el cuerpo en el escenario, necesita de la escritura para enfrentarse a la vida.

Su escritura es una escritura de desasosiego. Apenas nos da descanso entre tanta imagen violenta. La intención de la dramaturga ante esta escritura agresiva no es crear pasividad ni entretenimiento al lector, sino vulnerabilidad y angustia. La dramaturga busca que el lector se sienta vulnerable porque así puede sentir el horror que han sufrido otros:

Parte de la receptividad del cuerpo tiene que ver con abrirse a una historia que no es suya, o que quizás le pertenece solo en parte, pero que, no obstante, releva. En este sentido el sujeto es una corporeización de historias que no ha vivido, pero que transmite en nombre de una lucha por preservar la historia de los oprimidos y así evitar que esta caiga en el olvido (106).

Liddell expone su cuerpo en representación a otros cuerpos que han sido excluidos de la sociedad. Ella representa a través de su cuerpo la vulnerabilidad y el dolor del otro. Expone su vulnerabilidad porque la sociedad no se enfrenta a la angustia. La sociedad a la que se encara la dramaturga es una sociedad que elude la angustia y siente desinterés por compartir el dolor, es una sociedad que trivializa la barbarie: "El dolor en sí mismo, como parte de la naturaleza, lo que resulta violento es la percepción de ese dolor dentro del universo social del que inevitablemente formamos parte" (Cornago, 2012). El dolor que muestra Liddell es un dolor que deja marca, que "golpea en una mesa de disección". La palabra debe influir a manera de bisturí. Liddell conoce los límites del lenguaje; lo coloca en un estado primario para

que la belleza aparezca a través del borde, del resquicio y de la herida. La incisión marca los cuerpos, relata su violencia y los expone a nuevas agresiones:

En las lenguas modernas, esta acepción sigue vigente: la herida como un resultado de un golpe violento, desde el afuera, con un arma que rasga la piel. La piel es entonces la frontera, la envoltura, la superficie a través de la cual el cuerpo se encuentra con el afuera y es, expuesta (Cavarero, 2014: 116).

La piel podría delimitar el espacio poético y ficcional del espacio real, el espacio vital del espacio teatral; en cambio la herida tendría la función de abrir, de ramificar los límites, por lo que los espacios se confundirían en un solo; el espacio de la vida y del teatro convergerían. Liddell necesita de la herida para poder mostrar la angustia de forma real y excesiva, corporalizándola a través de cuerpos abiertos, torturados y mutilados. Quiere mostrar la angustia y que a partir de ella actúen:

Sufrir un daño significa que uno tiene la oportunidad de reflexionar sobre el daño, de darse cuenta de cuáles son sus mecanismos de distribución, de enterarse de quién otro es víctima de fronteras permeables, violencia inesperada, desposesión, y miedo, y de qué manera Butler (2006: 14).

El cuerpo es el instrumento con el que Angélica Liddell organiza y canaliza el dolor (Vallejo, 2010).² La escritura da la capacidad de corporeizar los pensamientos más oscuros del ser humano:

El cuerpo, pero no un cuerpo cualquiera, una materia física o un objeto animado, sino el cuerpo del yo hablo, del que en ese momento está pensando, se hace visible, como medio (físico) de distanciamiento y cuestionamiento de abstracciones, discursos lógicos y sentidos comunes (Cornago, 2007: 56).

El dolor es organizado a través de los márgenes y resquicios que agrietan y fragmentan la escritura liddelliana.

2. 1. LA CORPOREIDAD DEL MAL COMO ORIGEN DE LA BELLEZA

En *Trilogía del infinito* Liddell va a buscar la belleza a través de actos inaprensibles donde la violencia apenas se cuestiona. No es una idea nueva dentro de

² Para Liddell el cuerpo es inevitablemente una materia, una materia estética (Miccolis, 2016).

la literatura. Ya que esta ética del mal fue desarrollada antes por el marqués de Sade, Friederich Nietzsche, Charles Baudelaire. Liddell rescata el cuerpo como portador del mal³. Para Liddell, en palabras de Bataille, el mal no es la ausencia de la moral, sino la necesidad de una moral superior, de una hipermoral (2010: 25). Continuando la herencia teórica de Bataille de la que se nutre Liddell, la literatura es el terreno donde el mal puede producirse sin enjuiciamiento. Adorno (2004) señalaba que el arte se apropiaba de lo feo para denunciar a aquellos sistemas que lo creaban. Ella distingue el mal de la mediocridad y la falsedad. El mal no sería más que el instinto, el deseo que ha sido reprimido y vapuleado desde las teorías *textocéntricas*. Nietzsche en *Ecce Homo* (2011) rescata las metáforas fisiológicas de cuerpo para arremeter contra el pensamiento platónico-aristotélico. La filosofía occidental siempre se había sustentado en el cuerpo como engaño, que nos alejaba del conocimiento y de la razón. Esta idea después sería retomada por el cristianismo, considerando el cuerpo como el acceso al pecado y al abismo.

La belleza no solo se encuentra a través del mal, sino también a través de la muerte. Para la dramaturga la belleza aparece al previo instante a la muerte. Hemos de destacar el poema 'Dio Cane' porque en él describe los instrumentos que se utilizan en los mataderos de forma detallada y científica, sin dejar que la violencia explote a nuestra vista: "El mecanismo mortal incorpora un estilete de acero / que coincide con la zona sensible / y penetra en la cabeza al darle un golpe con una maza / provocando la inconsciencia y el desmoronamiento" (Liddell, 2017: 107). El yo poético contempla sin propósito de actuar cómo la barbarie se instala en el cuerpo del individuo. Es un cirujano-sacerdote que está mostrando el futuro a través las entrañas de los animales. La imagen que se graba en la mente es un imagen difícil de componer por la disección de los órganos. Esta idea de disección nos remite a la *metaescritura* de Angélica Liddell, ya que disecciona textos de otros autores y los coloca como injertos en su propio texto, dando paso a un texto monstruoso, híbrido e intertextual, en cuyas aberturas y remiendos podemos observar cómo el mal y la falta de sentido no se encuentran inertes, sino que actúan como microorganismos vivos que alteran otros componentes del cuerpo/texto.

³ No podemos olvidar la idea que vertebra su anterior obra *El ciclo de las resurrecciones* (2013), el cristianismo como consecuencia del mal, el origen del cristianismo parte del infierno, de la oscuridad.

El horror es otro motivo constante en su escritura. Para entender el horror producido en la actualidad es necesario recurrir a la noción de *horrorismo* de Cavarero para referirse a los últimos atentados que marcaron y sobrepasaron la condición humana. La violencia cada vez se manifiesta en formas inéditas de ahí la necesidad de un lenguaje con que podamos comprender los motivos que la desencadenan. Cavarero reflexiona sobre el término de terrorismo empleado en los medios de comunicación para referirse a las guerras como “un vocablo tan omnipresente como vago y ambiguo, cuyo significado se da por descontado a fin de evitar una definición” (2008: 21). La materialización de la violencia se vuelve más inaprensible por lo que la capacidad de expresión se reduce, se inutiliza. Cavarero recoge el término de *horror* que ha sido común en la historia de la violencia con su culminación en Auschwitz para acercarnos más a los nuevos modos de violencia. Para Cavarero, la figura mitológica que encarna el horror es la Medusa. La Medusa a través de sus ojos impide la movilidad, retiene la vida de los viajeros, petrificándola. No da la posibilidad de huir y sus cuerpos se retuercen. Medusa representa como bien señala Cavarero “el espectáculo de desfiguración que no soporta el cuerpo singular” (25). El horror es la repulsión que nos provoca a ser vulnerables ante la herida, a ser desmembrados, a ser inermes.

En *Qué haré yo con esta espada* la belleza late al compás de lo horrible. En esta obra ella trata de aproximarse la belleza indagando en el origen del mal. La belleza no surgiría de la armonía, sino de lo horrible, de lo feo. Liddell no trata de encontrar una respuesta a lo incomprensible, al espanto, sino de recuperar una visión poética y primitiva del mal: “El amor es ese precepto divino que ha dado lugar a toda la violencia extraordinaria que nos funda” (Liddell, 2016: 44). Intenta que el horror se materialice a través de los cuerpos abiertos, desorganizados por la violencia a la que son sometidos. Es la materia que lucha por enfrentarse a las lógicas del discurso. Los cuerpos desbordan la significación que los rodean. Liddell va a corporeizar el mal, sacarlo de sus entrañas y escupirlo al lector, porque el mal no está fuera sino en el interior de cada individuo:

El autor se vuelve cruel al descubrir que “el mal” no está fuera sino dentro: cuando sus ataques dejan de ser conformes y ya no se dirigen al demonio puede habitarlos a cada uno de nosotros, el combate se vuelve también interior, lo que entra en conflicto con la sociedad, que se niega a aceptar sus propios errores (Ojevevo, 2007: 85).

El mal es el antídoto con el que va a transgredir y enfrentarse a las leyes. El mal siempre se ha materializado en la carne, en la oscuridad, en los monstruos,

en otras palabras el mal se hace presente en el texto en tanto discurso, es decir, como un mecanismo semiótico particular, que debido a la historia misma de la literatura, de la filosofía y de la religión se construye en forma negativa (Montenegro, 2009).

El texto se dispone a refugiar el horror, a guardarlo, de esta manera Liddell puede perpetuar su propio crimen, dejando al individuo vulnerable a la intemperie, a la desolación y al abismo: "Asistimos a la desolación, pero no podemos asirla, definirla, no podemos enfrentarnos a ella porque somos incapaces de descubrir sus causas o la forma en que opera, y es por tanto irremediable" (Ojevero, 2007: 70). Liddell con un lenguaje desmesurado cultiva el horror, macerándolo hasta el juicio final. Liddell se dispone a sacrificar animales, a abrir la carne. El mal se aguarda en la carne descompuesta y con ella pretende dejar indefenso al lector.

La escritura nace de esa violencia originaria, nace del amor, de esa necesidad de ser amado. Liddell compara el acto de escribir con el canibalismo. El canibalismo es una de las prohibiciones más arraigadas en la cultura. Es una de las prácticas más primitivas que se conoce en la humanidad. El cadáver que se desborda como la totalidad de lo abyecto es venerado como una reliquia sagrada⁴. Conferido ese carácter sagrado, se produce la transgresión, la consumición de otra carne. El cuerpo que es atravesado por la locura, es un cuerpo-límite, cuerpo-sin-órganos, en el cual no podemos acceder porque es inestable e inalcanzable. El acto caníbal surge de esa necesidad de continuidad y prolongación del ser. El individuo es devorado por el deseo, por la inestabilidad de poseer al objeto-sujeto-amado. El cuerpo es la escenificación de ese deseo que transgrede y sacraliza el horror y la incomprensión de estar el ser en el mundo. Para Liddell, la escritura debe ser como un objeto punzante, algo que corta y muestra la intimidad del individuo: "Usted devoró a una mujer y yo escribo. Pero usted y yo somos iguales. Todo procede del mismo instinto, del vacío primordial. Se despedaza la carne porque se busca el origen, se destruye la belleza visible para alcanzar la invisible" (ibíd).

⁴ Creemos que la noción de cadáver que Julia Kristeva desglosa en los *Poderes de la perversión* se resume en "el límite que lo ha invadido todo" (1989: 10).

La otra cara del mal es la mezquindad, Liddell la describe a través de cuerpos maquillados. Son cuerpos que engañan, que evitan el horror y la barbarie. La mezquindad es contraria a la maldad ya que se oculta bajo el artificio y adorno. La maldad se revela a través de la piel:

He visto que mi cuerpo era un campo de lepra, tanto silencio y tanto secreto habían estallado en mi carne, porque todo aquello que no se revela se convierte en incurable, y la enfermedad empieza cuando ni siquiera puedes tocar tus heridas, como cilicios escondidos tras un hábito de sarga gruesa, y la mueca del dolor camuflada tras una sonrisa, hasta que el instrumento de mortificación se descubre al morir, cuando alguien nos desviste para desclavar las púas y lavar las magulladuras de nuestra carne ya helada (56).

Según Liddell, la mezquindad provoca que las personas no se den cuenta del horror producido en el mundo. La mezquindad se halla bajo la protección de las leyes. La ley reduce lo incompresible. Liddell quiere colocar las leyes en el mismo lugar de la palabra porque la ley es un conjunto de palabras enfermas, que se utilizan para oprimir la belleza. Por esta razón quiere recuperar el mundo primitivo y poético antes de ser encorsetado por la jurisprudencia del Estado.

Las cicatrices en la piel son marcas de sufrimiento y dolor. Son marcas que exteriorizan un silencio oculto, una batalla que ha sido violenta y desgarradora. Las cicatrices muestran la historia y el origen del sufrimiento. Son narraciones corpóreas del dolor. Sin embargo, la piel, que señala Angélica Liddell, es una piel que todavía no se ha curado; sigue herida porque persiste en su interior el instinto del mal: "mi piel ya no soporta la vida, muere de diversas maneras, se mancha, se inflama, se infecta, se cuartea, se seca, se deforma, me escuece, todo va aumentando a medida que aumenta el círculo gigantesco que devora mi voluntad" (2013: 118). El individuo no puede ocultar su enfermedad. El dolor necesita ser liberado, exteriorizarse en alguno de los agujeros que resalta Angélica Liddell:

El cuerpo es también una prisión del alma. Allí purga una pena cuya naturaleza no es fácil de discernir, pero que fue muy grave. Por eso el cuerpo es tan pesado y tan penoso para el alma. Necesita dormir, digerir, excretar, sudar, ensuciarse, lastimarse, cae enfermo. (Nancy, 2003: 15).

Jean-Luc Nancy (2007) afirma en "58 Indicios sobre el cuerpo" que el alma no está dentro del cuerpo, sino que es el cuerpo. El cuerpo da forma y expresa lo que siente el alma. No es la máquina cartesiana que se separa del alma. Para Liddell el

cuerpo es la materia que muestra el espíritu del individuo. Su escritura se despliega en cuerpos sacados hacia un fuera, con los órganos despojados de su soporte corporal. Se revela así la belleza a través de los órganos invertidos, se comprueba que la vida sobrevive gracias a la crueldad: "Tengo los ojos hacia dentro / y solo veo la maquinaria tenebrosa que me sostiene / la pavorosa biología de la crueldad" (Liddell, 2017: 176). Por lo tanto la mezquindad y la maldad son fuerzas opuestas y corpóreas, que solo pueden materializarse e inscribirse en el cuerpo.

La muerte en *Trilogía del infinito* es también corpórea. Es la representación verdadera de la ruina del cuerpo. La muerte se manifiesta a través de la piel: "Puesto que la sangre ya no corre por las venas, la piel se vuelve de color azul" (2017: 102). La revelación del espíritu se manifiesta a través de sustancias químicas que sobresalen del cuerpo descompuesto: "El estómago que digería ricos alimentos y el pulmón que reciba el frío del invierno ahora se dilatan y producen suficiente amoniaco para incendiar un bosque" (ibíd). El texto se convierte así en un escaparate de cuerpos sacrificados, que han recibido distintos grados de crueldad y violencia. Liddell intenta, a través de este museo del horror, enseñarnos una historia cultural y estética del mal. Solo la palabra poética se resiste a la herida. Liddell deja que las llagas se cubran de fluidos corporales para que la piel abierta no se vacíe de significación. Las heridas son trasvases por los cuales deja entrar y salir la vida o las múltiples vidas creadas a partir de la escritura como señala Cixous:

La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia del otro que soy y que no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir –que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién? –, ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva (1995: 48).

La herida abierta deja que el mundo exterior invada el mundo interior. La barbarie entra y escapa del cuerpo. Si no se responde ante la violencia de la muerte de un animal, no sabremos responder a la matanza. Su intención ante esta *escritura-bisturí* es la de enfrentarnos a la barbarie, saber cómo actuar cuando estamos en un hecho incompresible, observar cómo médicos el despedazamiento cruel de un animal. La herida representa, asimismo, la puerta que se abre a la oscuridad y expone todos

nuestros miedos. El miedo fortifica los pensamientos horribles y da paso a lo incomprensible:

Si la vida consiste en soportar la humillación a la que nos someten nuestros nueve agujeros, quizá el cuerpo tenga que convertirse en el objeto de todas nuestras preguntas, la humillación es consecuencia de lo puramente corporal: la sangre, excrementos, semen, orina, mocos. De modo que el nacimiento, la enfermedad, el hambre, la herida, son preguntas en relación con nuestro cuerpo (...), nada puede apartarnos, de nuestro propio cuerpo, nada puede apartarnos. Entonces las palabras debieran arrancar de la pregunta el cuerpo, tal vez tenemos que acercarnos muchísimo más a la materia. A esa materia que nos humilla, a ese contenedor defectuoso de nuestro pensamiento (Liddell, 2015: 27-28).

La deformación forma parte del proceso de su dramaturgia, así lo aclara Garnier: "Una ruptura idéntica con la armonía se produce en cuanto al cuerpo en el teatro de Angélica Liddell. Un cuerpo deformado, monstruoso, maltratado, y en ocasiones mimado y protegido" (2012: 127). Es una deformación que se efectúa por las exigencias de la escritura. El caos escatológico y verbal que se aprecia en su escritura, es un caos que atraviesa el cuerpo: "Malear la letra, hacerla mal, equivocarla consciente e inconscientemente, equivale a deformar el cuerpo, o a sustraerlo" (Perilli, 2007). El cuerpo apenas puede abarcarlo, Liddell trata de describirlo en algunas ocasiones con la premura y la atención de un médico forense: "A las seis horas los músculos se quedan rígidos y aparecen ampollas en la piel" (2017: 102).⁵ Es la piel, la superficie por la que entablamos una relación con el otro, ya que través de la piel cicatrizada reconocemos al otro⁶. Es la superficie donde se inscribe la violencia de agresiones externas e internas. La piel herida desvela la historia de los vencidos, de quienes han sido silenciados, olvidados (Gruia, 2016: 21). En la piel descubrimos el deseo borrado, tachado por los discursos que han sido tejidos por la dominación política-social. El tejido corporal se descompone dando a paso a una nueva composición textual que cuestiona y disecciona los límites de la escritura.

⁵ Jesús Eguía (2013) apunta la influencia del trabajo anatómico del médico y anatomista Vesalio en la escritura liddelliana. Rompió los esquemas tradicionales y abrió la mirada clínica a través de la disección en las aulas de Universidades de Bolonia y Padua que fueron los primeros teatros anatómicos.

⁶ Hemos de recordar el momento que Homero relata en el Canto XIX de la Odisea, cuando Ulises solo es reconocido por su nodriza Euriclea por una herida cicatriz provocada por el diente de un jabalí.

3. CONCLUSIONES

El propósito de este artículo es que la escritura liddelliana es una escritura corpórea apoyada por dos motivos sintomáticos: la herida y la cicatriz. El texto es un repositorio de heridas, de despieces de órganos y cicatrices; elementos que componen un retablo epidérmico del mal y de la violencia. A través de los resquicios del texto Angélica Liddell nos enseña el origen del mal a través de la creación poética. El mal se manifiesta y se inscribe en la piel. La descomposición del cuerpo del animal es una pequeña muestra de la ruina del espíritu, de las miserias del individuo. La palabra se convierte en un bisturí. Liddell muestra a través de la carne desgarrada las entrañas invisibles del ser humano. El texto se convierte en un palimpsesto cicatricial que se enfrenta a una escritura basada en las leyes y en la mentira. Nos encontramos ante un conflicto necesario, subversivo que Liddell rescata de las profundidades de la tierra y de la mente del ser humano, y como un profeta advierte sobre el futuro del individuo abocado a la miseria y al abismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEDO, N. (2009). "La escritura corpórea en la narrativa de Luisa Valenzuela". 53 Congreso Internacional de Americanistas. Simposio: "Disciplinas, miradas, discursos, en la Universidad Iberoamericana de México.
- ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- BATAILLE, G. (2010). *La literatura y el mal*. Barcelona: Nortedur.
- BUTLER, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y de la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- CAVARERO, A. (2008). *Horrorismo. Nombrando a la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- (2014) en SAEZ TEJERENA, B. (ed.). *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria.

- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- CORNAGO, O. (2012). "Reflexiones sobre violencia y sociedad. A partir de San Jerónimo, de Angélica Liddell" en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, 11, [[en línea]: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=261&nro=12> [consultado el 04 de julio de 2018].
- (2015). "Anotaciones al margen" *En La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*, A. Liddell, 129-140. Segovia: La uña rota.
- EGUÍA ARMENTEROS, J. (2013). *Motivos & Estrategias en el teatro de Angélica Liddell*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- GARNIER, E. (2012). El "espíritu de lo grotesco" en el teatro de Angélica Liddell. *Signa*, 21, 115-136.
- GLANTZ, M. (1993). "El cuerpo inscripto y el texto escrito o la desnudez como naufragio" en *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, México: Grijalbo.
- GRUIA, I. (2016). *La cicatriz en la literatura contemporánea europea*. Sevilla: Renacimiento.
- KRISTEVA, J. (1989). *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- MICCOLIS, M. (2016). Angélica Liddell, Figureas, en *Slow words*. [en línea]: <http://www.slow-words.com/angelica-liddell-figureas/> [consultado 28 de junio de 2018].
- MONTENEGRO, (2008). La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror. *Espéculo*, 42. [en línea]: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/condsang.html> [consultado 28 de junio de 2018].
- NIETZSCHE, F. (2011). *Ecce Hommo*. Madrid: Alianza editorial.
- LIDDELL, A. (2017). *Trilogía del infinito*. Segovia: La uña rota.
- (2015). *El sacrificio es un acto poético*. Madrid: continta me tienes.
- (2013). *El ciclo de las resurrecciones*. Segovia: La uña rota.

- NANCY, J. L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros
- (2007). "58 indicios" en *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra.
- OJEVERO, J. (2007). *Ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama
- PERILLI, C. (2007). "Margo Glantz y el arte de poner el cuerpo" en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/margo-glantz-y-el-arte-de-poner-el-cuerpo-0/html/> [consultado el 04 de julio de 2018].
- VALENZUELA, L. (2002). *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. México: Océano.
- VALLEJO, J. (2009). Por las revueltas de Angélica Liddell, en *El País*, en línea: http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html [consultado 04 de julio de 2018].
- VIDAL EGEA, A. (2010). *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo y defendida en la UNED. Universidad Nacional de Distancia [en línea] http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA VIDAL_LIDDELL.pdf [consultado 04 de julio de 2018].