

ANGÉLICA LIDDELL Y SU A DE ARTISTA
UNA REVISIÓN CRÍTICA DE *LA LETRA ESCARLATA*

JULIO E. CHECA PUERTA

Universidad Carlos III de Madrid

InGenArte

jcheca@hum.uc3m.es

RESUMEN: El presente trabajo analiza la última producción escénica de la dramaturga, intérprete y directora española Angélica Liddell. *La letra escarlata* es un trabajo que confirma a su autora como una de las creadoras imprescindibles en el panorama teatral español y europeo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Teatro; Dramaturgas, Angélica Liddell, Representación.

ANGÉLICA LIDDELL AND HER A FOR ARTIST: a Critical Review of *La Letra Escarlata*

ABSTRACT: This essay examines the last stage production of the woman playwright, actor, and director Angélica Liddell. Her work *La letra escarlata* [The Scarlet Letter] acknowledges her as one of the fundamental writers of Spanish and European contemporary theater.

KEY WORDS: Theater, women playwrights, Angélica Liddell, performance.

El pensamiento de Michel Foucault ha trascendido el ámbito de la filosofía y ha conectado de manera productiva con múltiples campos de la cultura, incluido el de la creación artística contemporánea. Este sería, entre otros, el caso de la dramaturga, directora y actriz Angélica Liddell, en cuyos trabajos se reconocen las huellas del filósofo francés. Tal vez sean *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad* (1976) las obras más influyentes de Michel Foucault, pero conviene recordar también la atención que este pensador dedicó, sobre todo hacia el final de su trayectoria, a otras preocupaciones relacionadas con el *cuidado de sí* y la *voluntad de saber*, como serían las *Tecnologías del yo* y la *Parresía*. Ambos conceptos, en mi opinión, atraviesan desde diferentes ángulos la obra de Angélica Liddell, quien reiteradamente ha expresado su deuda con este pensador, a quien cita de nuevo en su último estreno, *La letra escarlata*.

Aunque la génesis del texto de Liddell puede encontrarse no solo en la novela de Nathaniel Hawthorne, sino también en varios de los últimos libros publicados por la autora, en particular *El sacrificio como acto poético* (2014), *El centro del mundo* (2014), *Ciclo de las resurrecciones* (2015), y muy especialmente, *Una costilla sobre la mesa* (2018), es seguramente en el propio espectáculo donde los pasos de Foucault parecieran seguirse

con mayor empeño.¹ Parte Foucault de la idea de que nuestra cultura se ha venido definiendo a partir de la “asociación de la prohibición de hablar y de la fuerte incitación a hacerlo”, tensión que se acrecienta por ser “herederos de una tradición secular que respeta la ley externa como fundamento de la moralidad y de una moral social, que busca las reglas de la conducta aceptable en las relaciones con los demás. Por ello, continúa Foucault, “resulta difícil considerar el interés por uno mismo como compatible con la moralidad” (Foucault, 1990: 54). Para valorar el texto y el montaje de *La letra escarlata*, es importante atender a las prácticas que dan cuenta del cuidado de sí, esto es, del conocimiento de uno mismo. Entre esas prácticas, definidas por Foucault como *tecnologías del yo*, se encontraría la confesión, aunque también pudieran considerarse las cartas, los diarios o la interpretación de los sueños. En todas ellas, la escritura en primera persona se alza como la marca fundamental que da cuenta de lo que podría entenderse como un examen de conciencia, cuyo objetivo principal tendría que ver con la búsqueda de una transformación de ese yo que se presenta a través de la exposición del penitente, una exposición simbólica, ritual y teatral, en la que cada cual “está obligado a revelar estas cosas o bien a Dios, o bien a la comunidad, y, por lo tanto, de admitir el testimonio público o privado sobre sí” (Foucault, 1990: 81). Paralelamente, en su ensayo *Abraham y el sacrificio dramático*, escribe Liddell:

Aportar el dolor personal, aportar el yo tan denostado por la gente de teatro, tiene que ver tanto con la desconfianza en la ficción como con la desconfianza en la propia realidad, necesitamos reafirmar la verdad por oposición a la mentira, sentimos que todo es falso, la insuficiencia de la ficción y la manipulación de la realidad nos hacen recurrir a los sentimientos personales como única certeza, como la vía más adecuada para alcanzar algún instante de verdad, de sinceridad. Percibimos que en la ficción y la realidad el lenguaje nunca está a la altura del sufrimiento real

¹ *The scarlet letter* fue estrenada en el Centre Dramatique National d'Orléans, el 6 de diciembre de 2018. Después, se ha representado ya en París (Théâtre National La Colline, 10-26 de enero de 2019), Madrid (*La letra escarlata*, Teatros del Canal, 14-16 de febrero de 2019) y Lisboa (Teatro Nacional D. María II, 1-2 de febrero de 2019).

y por esa razón utilizamos nuestros sentimientos, aquello de lo que estamos seguros. (Liddell, 2014a: 104)

Sin detenernos ahora en ellos, vemos cómo muchos de los trabajos de Angélica Liddell ofrecen rasgos formales y conceptuales muy próximos a lo que acabamos de resumir: uso de la primera persona, confesión, diario, cartas, acciones rituales y performativas reconocibles como formas de penitencia, etc. En su conjunto, como escribe Christilla Vasserot, el teatro de Angélica Liddell ha ido pasando “de la decencia del personaje a la indecencia de la intimidad, dejando caer las máscaras (abandonando la noción de personaje) para que la verdad irrumpa sobre el escenario” (Vasserot, 2014: 13).

Por otro lado, en su lección sobre la *parresía*, entendida etimológicamente como “decirlo todo”, Foucault recupera la noción de *exomologesis*, que define como “una especie de dramatización de sí mismo como pecador, que se hace a través de la vestimenta, los ayunos, las pruebas, la exclusión de la comunidad, la actitud de suplicante a la puerta de la iglesia, etc.” (Foucault, 2017: 121), y le confiere un lugar preeminente entre los valores de la sociedad democrática, pues “en eso consiste la libertad, con la posibilidad de hacer y de decir lo que se quiere. La *parresía* aparece ahí como uno de los rasgos de esta ciudad democrática” (Foucault, 2017: 130). Y la propia autora, en *Llaga de nueve agujeros*, uno de sus ensayos publicados en el año 2014, escribe:

Debemos arriesgarnos y entregarnos a la desaprobación, no a la aprobación. Si todavía hay algo que la gente no quiere escuchar, eso es lo que hay que decir, todo aquello que la gente no quiere escuchar, esa es la libertad, decir todo aquello que la gente no quiere escuchar [...] No hablo de un parque temático de la provocación, no hablo del manual del buen provocador, hablo de los antiguos, hablo de aquellas representaciones que provocaban, PROVOCABAN, partos, vómitos y ataques cardíacos, gritos y aullidos, según las crónicas. ¡Qué ingenuidad, creerse las crónicas! ¡Pero qué hermoso sería un patio de butacas lleno de recién nacidos, de sangre, de placentas y de llantos! (Liddell, 2014a: 22-27)

Aunque el término *parresía* ofrece significados e interpretaciones variadas, Foucault propone alguna que se ajustaría bien a lo que pudiera entenderse como literatura *diatríblica*, es decir, “esa interpretación del filósofo deteniendo a alguien en la calle, interpelando a alguien en medio de la multitud, o aún, como dice Dión de Prusa, irguiéndose en el teatro y diciendo a la multitud lo que tiene que decirle, convenciéndola con un discurso fuerte por su entonación” (Foucault, 2017: 148). Ese discurso “fuerte” coincidiría con la idea de “violencia poética” defendida por Liddell:

La violencia poética es como el hambre. Dice Artaud: “No me parece que lo más urgente sea defender una cultura cuya existencia nunca ha liberado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre, sino extraer aquellas ideas cuya fuerza viviente sea idéntica a la del hambre”. La violencia poética consiste en escapar de los tópicos, en escapar de la opinión general, es intentar que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción, es despojarse de una vida de compromisos y medianías, es no mentir, es ver un poco más allá, es el ansia de lo realizable, es el hambre. (Liddell, 2014a: 37)

Por esto, creo oportuno sugerir la relación entre la violencia poética y alguno de los posibles usos y connotaciones de la *parresía* y su marcada importancia para pensar tanto la teatralidad como la política, cuyas similitudes y diferencias merecieron en su momento la atención de Hobbes, Rousseau o Diderot, entre otros, y que resulta recurrente en la obra de Liddell, quien publica unas breves notas, “Apuntes sobre *El contrato social*, Tragedia y Democracia”, en su libro *Una costilla sobre la mesa* (Liddell, 2018), al que volveremos más adelante. En mi opinión, buena parte de los trabajos de Angélica Liddell, con esa recurrente tensión entre persona y personaje, entre presentación y representación, podrían verse reconocidos en la definición que propone Dieter Thomä, quien incide, sin denominarlos así, en la identificación que se produce entre persona y personaje, entre quien se muestra y quien enuncia:

Parrhesia can thus be described as a procedure in which the person who ‘is’ coincides with the person who ‘says’ something [...] it could be said that *parrhesiastic* speech is based on the

identification of *author* and *actor*. A person comes up with thinking something (or authoring a thought), and says it out loud, presents or expresses it. This description has obvious political implications, as it alludes to free speech and to the public sphere as a room for self-exposure and self-assertation. (Thomä, 2018: 171)

Lo ya apuntado hasta aquí nos lleva no solo a considerar pertinente subrayar la importancia de *la tecnología del yo* y de *la parresía* como conceptos apropiados para analizar la obra de Angélica Liddell, sino también ayuda a explicar el porqué de su interés por proponer ahora una lectura personal de *La letra escarlata*, la novela de Nathaniel Hawthorne (1850), libro por el que Angélica Liddell ya ha expresado en otras ocasiones su admiración. Alude a él, por ejemplo, en su ensayo *El mono que aprieta los testículos de Pasolini* (Liddell, 2014a, 35), como demostración de un arte moderno, que ella identifica con la violencia poética, cuya “misión es atacar, atacar sin descanso” (Liddell, 2014a: 37).

La trama de la novela cuenta la humillación que sufre una mujer, *Hester Prynne*, condenada a llevar una *A* bordada en su vestido, como signo de su repudio público por adúltera. A menudo se considera que es una obra en la que sobresale la crítica y el desprecio del autor por la sociedad puritana de Nueva Inglaterra, en ciudades como Salem, donde la familia del Hawthorne se había instalado algunas generaciones atrás, célebre por los procesos de brujería acaecidos a lo largo del siglo XVII. Para abundar en los motivos que provocaron esta crítica, no hay que olvidar el disgusto que experimentó el propio Hawthorne contra esa comunidad, que lo despidió de su empleo como inspector de aduanas, trabajo que propicia la construcción de una identidad narrativa con que se enmarca la novela y mediante la cual el narrador da cuenta en primera persona de cómo encontró unos papeles de un antepasado suyo que incluían algunos referidos a una tal Hester Prynne, lo que propicia el relato titulado *La letra escarlata*:

Me doy cuenta de que el momento en que cae la cabeza de un hombre no es precisamente el más agradable de su vida. Sin embargo, como la mayor parte de nuestras desgracias, incluso

un suceso tan desagradable trae consigo sus propios remedios y consuelos, si el que lo sufre trata de sacar provecho del accidente que le ha sobrevenido. En mi caso particular, las razones para consolarme estaban muy a mano, y, en realidad, las había meditado largamente mucho antes de que me fuera necesario aplicarlas [...] Siguiendo con la metáfora de la guillotina política, el conjunto podría titularse “Papeles póstumos de un inspector decapitado”. Y si el bosquejo que estoy a punto de concluir resulta demasiado autobiográfico para ser publicado en vida de un hombre modesto, le será fácilmente perdonado a quien escribe desde más allá de la tumba. ¡La paz sea con todo el mundo! ¡Benditos sean mis amigos! ¡Sean perdonados mis enemigos! Yo me encuentro en el reino de la paz. (Hawthorne, 1972: 43)

En esta novela, junto a cuestiones de técnica tan importantes aquí como el manejo de los puntos de vista narrativos, sobre los que destacaría la elección de esa primera persona *autoconsciente* que sugiere un ambiguo desdoblamiento de la figura del autor y del narrador; o la selección de un material narrativo que huye de las formas convencionales del realismo; Hawthorne despliega en la trama un lúcido análisis del alma humana y de las relaciones, sobre todo en el ámbito de la moral, entre los individuos y la sociedad en la que tienen que vivir, cualesquiera sean los tiempos y los contextos. En ellas, lo que se pone en juego no es únicamente aquello que se puede o no hacer, sino también lo que se puede o no decir:

Y yo a veces pienso que hay que utilizar el tabú, ya no solo para luchar contra la represión y la memez, sino para medir, utilizar el tabú como instrumento de medida, para medir la represión y la memez, para medir el racismo, para medir el grado de conformismo degenerado de la sociedad, para medir la pobreza mental, para medir la imbecilidad, a veces pienso que es necesario utilizar los agujeros más relacionados con el tabú, a veces pienso que solo nos queda el agujero del sexo para protestar contra los agujeros de las heridas injustas, el agujero del sexo como cuerno de oro por el que derramar chorros de libertad, la

palabra saliendo del culo, del coño, de la polla, la palabra siendo objeto de felaciones infinitas (Liddell, 2014a: 29).

Tal vez sea por esa relación entre la palabra y la vida en libertad, que el texto de Liddell se abre con una cita literal, extraída de la primera parte de *La letra escarlata*, pero en la que introduce un cambio que amplía considerablemente el marco de significados, pues ese texto aparece aquí atribuido a *Montag*, el personaje principal de la novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953):

Los fundadores de una nueva colonia, cualquiera que sea la utopía de felicidad y virtud humana que proyecten originariamente, se dan cuenta siempre de que una de sus primeras necesidades prácticas es la de demarcar dos lotes de suelo virgen, uno para el cementerio y otro para la cárcel. (Hawthorne, 1972: 47)

Como saben sus lectores, el interés de la distopía imaginada por Bradbury se dirige a mostrar el derrumbe de una sociedad idealmente feliz, totalitaria, en la que los libros han sido proscritos; así como el esfuerzo de unos pocos individuos empeñados en preservarlos y en jugarse la vida en este ejercicio de supervivencia. La interdependencia entre vida y escritura queda subrayada en la novela de Bradbury desde su apertura con un aforismo algo deformado de Juan Ramón Jiménez (“Si os dan papel pautado, escribid por el otro lado”), que en el original, según recoge Andrés Trapiello rezaría: “si te dan papel rayado, escribe de través” (Jiménez, 2007: 25), y que propone una actitud rebelde, en la que vivir o escribir “de través” se convierten en la única opción posible para sobrevivir a lo uniforme, rayado o pautado, tanto da. De este modo, mediante este juego deliberadamente obvio de intertextualidad, en el que autores y personajes distintos parecen compartir el espacio-tiempo únicos del libro o del teatro, la autora manifiesta su voluntad de trascender una época o un tema “de actualidad”, y para avanzar en este proceso de elevación, incluye todavía un segundo párrafo en el comienzo de su obra que resulta ya un texto, también nuevamente polifónico, en el que los temas de la muerte y de la represión aludidas en la cita anterior, se completan con la incorporación de los referidos a la expresión y a la libertad:

Ayer escapé por los bosques siguiendo la vieja vía del tren, huyendo de los incendios. Tiene que haber algo en los libros, cosas que no podemos imaginar, para que una persona se deje quemar viva. Tiene que haber algo. Uno no muere por nada, ¿verdad? Mi nombre es Guy Montag, y el libro que estoy leyendo se titula “La letra escarlata”.²

A partir de los dos párrafos con que se abre el texto, se nos ofrece no solo una lectura personal de *La letra escarlata*, algo que Liddell ya practicó antes con otros textos de ficción, como serían los casos de *El año de Ricardo* (2006),³ o *Tandy* (2014),⁴ sino que propicia un diálogo entre Hawthorne y Bradbury acerca de cómo vivir y qué decir, asuntos que se convierten en un eje temático fundamental, rico y controvertido. A este diálogo se suma la autora introduciendo en el propio espectáculo un tercer asunto: cómo decir y ante quién hacerlo. Aquí sería preciso volver a sus ideas sobre la violencia poética, recogidas en el ensayo *Abraham y el sacrificio dramático*:

La violencia poética pone a prueba la conducta moral de la sociedad. Es preciso hacer obras inaceptables, siempre inaceptables para los biempensantes oficiales. La violencia poética es la única revolución posible. No se puede hacer las paces con los burgueses. Ser imbécil, dañino e ignorante tiene un precio y alguna vez tienen que pagarlo. Pero la violencia poética fracasa al certificar que nada transforma a los idiotas. Los idiotas ni siquiera pisan el teatro. Y entonces uno se cubre con los relámpagos de la impotencia (Liddell, 2014a: 38).

Por esto último, no deja de tener interés valorar también de qué manera se ha recibido esta obra en diferentes escenarios europeos y ante

² *The scarlet letter*, página 1. Las citas del texto de Angélica Liddell proceden de una versión manuscrita, todavía sin editar, que me ha sido facilitada amablemente por la autora, a quien agradezco su confianza.

³ *El año de Ricardo*, en http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/240/angelicaliddell_ricardo.pdf [consulta: 30/05/2019].

⁴ *Tandy* se inspiraba en la novela *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, y se estrenó en el Berliner Festspiele de Berlín el 3 de enero de 2014 dentro del Foreign Affairs Festival.

públicos como los de París, Madrid y Lisboa. A este asunto dedicaré algún espacio en la parte final de este trabajo, pero me adelanto al proponer la idea de que interpretar la novela de Hawthorne únicamente como una crítica a la sociedad puritana resulta tan limitado como considerar el texto de Angélica Liddell un simple alegato contra el #*Metoo*, lo que, no obstante, ha sido una de las líneas recurrentes en las que ha incidido la crítica. Tanto Hawthorne como Liddell van mucho más allá de una simple diatriba, pues ambos en sus obras también dan cuenta de sí mismos y de la profunda desazón que les provoca la dificultad de expresarse ante la sociedad en la que deben vivir, ellos y sus obras.

Atendiendo a la construcción del texto, tras las dos citas ya comentadas, Liddell divide las 23 páginas del manuscrito en varias secciones de extensión desigual, a saber, *A de Angélica*, *A de Arthur*, *A de Sócrates*, más un epílogo final titulado *A de Artista/A de Artaud*. Todas ellas presentan una construcción fragmentaria en la que el arco dramático sigue, en parte, el núcleo de la historia de *Hester* y *Arthur*, los dos personajes centrales de *La letra escarlata*, y no tanto la trama de la novela. Este propósito de condensación se refuerza mediante una estructura de yuxtaposiciones a través de la cual la autora combina algunas citas y recreaciones tanto de *La letra escarlata* como de *Fahrenheit 451*, con tres grandes monólogos que proceden de otros textos suyos ya publicados, como veremos. En todo caso, y antes de revisar la estructura del texto final, quisiera detenerme en el libro titulado *Una costilla sobre la mesa* (Liddell, 2018), porque me parece una publicación muy valiosa en sí misma, que se presta a ser interpretada como testimonio de un proceso creativo y personal que culminaría con la puesta en escena de *La letra escarlata*.

Una costilla sobre la mesa es un libro organizado en ocho partes formalmente variadas, pues se sirve de las estrategias del diario, de la carta o de la confesión, que combina prosa y versos también de diferentes adscripciones formales y temáticas, desde el aforismo y el haiku hasta construcciones de resonancias testimoniales, paremiológicas y experienciales, a caballo entre el lirismo de la primera persona y la impersonalidad del aforismo de la tercera persona o del presente gnoseológico. A pesar de esa variedad formal, el libro ofrece una fuerte

coherencia temática, que queda sutilmente vertebrada por la voz lírica de la autora, atravesada por la experiencia de la soledad y del dolor, junto a la que concurren otras voces y ecos surgidos durante ese periodo consagrado al cuidado, de sí y de los demás. De hecho, una parte muy importante del libro viene condicionada por el hecho de enfrentarse, en una habitación de hospital o en la soledad de la casa, a las últimas semanas de vida del padre. En todo ese tiempo, la vida, la enfermedad y la muerte o el amor han adquirido un peso reconocible en todo examen de conciencia, del que tampoco quedan excluidas las imágenes surgidas en el proyecto creativo de *La letra escarlata*. Ese proceso, como apunta en algún momento Liddell, desborda las páginas de *Una costilla sobre la mesa* en una tensión sostenida entre el yo y el mundo: “Mi libro está escrito por dentro y por fuera. En él aparecen todos los ayes” (Liddell, 2018: 139). No disponemos de espacio suficiente en estas páginas para dedicar atención a su totalidad, pero quisiera detenerme en algunas de aquellas partes del libro en las que se evidencia con mayor nitidez la relación que guardan con el resultado final del montaje de *La letra escarlata*. Así, las primeras dos partes, “En lengua mortal” y “Rompimiento de Gloria”, anuncian una de las tesis centrales de la obra [“No nos hace culpables el crimen, sino la ley” (Liddell, 2018: 16)], y el problema de la representación [“Crear es amar el fracaso, porque no hay manera de reproducir lo real” (Liddell, 2018: 34)], ambos afectados por la conmoción al contemplar algunas pinturas de Caravaggio en Nápoles. Sabremos después que la huella de este pintor será importante en la concepción, no solo plástica, de *La letra escarlata*. La tercera parte, “Cartas muertas, ¡oh Melville!”, se corresponde, casi íntegramente, con un conjunto de nueve cartas dirigidas, al menos ocho de ellas, a un mismo destinatario y fechadas entre el 22 de junio de 2017 y el 2 de julio de ese mismo año, es decir, casi año y medio antes de su estreno en Orléans. En ellas, Liddell da testimonio del progresivo estado de deterioro de la salud del padre, de cuya muerte dará cuenta más adelante y cuyo retrato fúnebre ocupa la portada del libro, así como de su proyecto artístico: “Finalmente he decidido trabajar sobre *La letra escarlata*, de Hawthorne, una Eva estadounidense, dice Harold Bloom” (Liddell, 2018: 50). Sobre las ideas que irán surgiendo con relación a este nuevo montaje, ofrece muchos comentarios en esta parte. Por ejemplo, la relación entre esa A bordada de

la novela, el arte y la sociedad, o diferentes imágenes que adivinan el futuro montaje. Todas ellas se pueden encontrar extractadas en la siguiente cita:

La sociedad, amparada y diluida cobardemente en el anonimato de la masa, sucesora de la tiranía regia, jamás juzgada y por tanto eternamente irresponsable, tatúa una marca para hacer público el pecado y así destruir la oportunidad de la poesía, diana eterna del juicio y de la ignorancia, hija de lo irrepetible. Mi Pearl, mi hija monstruosa y diabólica no será de carne, pero será. Quiero bordar una *A* escarlata inmensa en el centro de un telón blanco. Tal vez el proceso de Juana de Arco sirva de prelude [...] bordaré, bordaré y bordaré. (Liddell, 2018: 50-51)

Como podrá fácilmente comprobar cualquiera que se asome a las páginas de este libro y haya tenido ocasión de leer o de asistir al montaje de *La letra escarlata*, son numerosos los párrafos que coinciden casi literalmente entre el texto y la representación. Por ejemplo, el comentado primer monólogo contra las mujeres “—No me gusta este mundo donde las mujeres han dejado de amar a los hombres” (Liddell, 2018: 63), o buena parte del monólogo final:

Hemos ganado en pacatería, en estupidez y en embuste. La condición puritana no soporta la causa obscena de la fecundación y la propagación, esconde el origen genital de nuestra concepción y de nuestro nacimiento [...] no tolera en absoluto la raíz sexual de nuestras alegrías y de nuestros dolores. ¿Cómo evitarán que la vagina sea la puerta de entrada a la noche y la puerta de salida a la luz del día? ¿Destrozarán con martillos todas las erecciones de piedra? [...] ¡Oh, Foucault! (Liddell, 2018: 55)

También la cuarta parte, “Para Sharon”, así como la siguiente, “Carmelitas”, que incluyen comentarios relacionados con la enfermedad del padre, insisten en ese juego de identificación entre la autora y la *Hester* de Hawthorne: “Nunca se me verá más distinguida que al salir de la prisión [...] Bordaré las sábanas donde fornicaréis, pariréis, enfermaréis, bordaré la primera y la última toca de vuestros hijos, de aquellos que sobrevivan y de aquellos que mueran nada más nacer” (Liddell, 2018: 82). Y, sobre todo,

es en estas páginas donde se encuentra expresado el sentido de esta lectura de la novela de Hawthorne: “Quién sería capaz de comprender que esta existencia de humillada otorgó energía y resplandor inextinguible a mi ardiente inicial. Los únicos que optamos a la bondad por derecho somos los condenados” (Liddell, 2018: 98).

Resulta muy interesante advertir que lo que pareciera ser un aparente paréntesis representado por las dos partes siguientes, “Todo en todo” y “Eva, ave, vae”, de carácter más introspectivo, cuyo motor expresivo viene provocado por la abrumadora presencia de la enfermedad y la muerte, resulta un conjunto de textos poéticos que de manera íntegra, aunque en diferente orden, se transcriben literalmente para el diálogo entre *Hester* y *Arthur* en el primer bloque del texto, titulado *A de Angélica*. Merece la pena detenerse en el hecho de que la variante que se propone en la versión escénica va más allá de la decisión de incorporar al sujeto dramático, a diferencia de lo que sucede en *Una costilla sobre la mesa*, o de la alteración de la disposición en el orden de los textos, pues también plantea interesantes diferencias de recepción provocadas por los “soportes” de la enunciación. Por ejemplo, las pocas reseñas que hemos localizado del libro se interesan por resaltar su naturaleza poética, confesional, su lenguaje lírico, místico (Librotea, s.a.; *Espacio lector. Nobel*, s.a.). Sin embargo, esos mismos textos, en su variante dramática, han parecido perder toda su capacidad por indagar en el misterio y se han recibido como un exabrupto, una provocación. Apenas hemos encontrado alusiones al lenguaje en las reseñas de prensa sobre el espectáculo, cuando se trata de un aspecto capital:

Seguimos siendo la carne de la palabra.
Escuchamos sin querer antes de que el tiempo existiera.
Y ahora de nuestras heridas sale un río de lenguas hacia el cielo.
Pudimos haber sido secreto y no carne, nunca dichos. (Liddell, 2018: 215)

Esto añade a las interrogaciones apuntadas en los párrafos iniciales de estas páginas, una más: ¿dónde decir? No resulta ninguna originalidad reconocer el carácter pragmático de la comunicación, pero eso no significa que no debamos pensar en las razones por las cuales la recepción varía

de la manera que lo hace: ¿a qué obedecen las diferencias entre lectores y espectadores, entre decir en un libro y hacerlo en el teatro?

Finalmente, Liddell llega al cierre del libro con la parte “AAAAA”, en la que resurge con fuerza la reflexión sobre lo político y el lugar del arte, en lo que pudiera entenderse como un gesto de concentración en el sentido de la acción poética emprendida por la autora, en la que nuevamente alude a la deuda con Foucault en su concepción de las relaciones entre arte y sociedad:

En su obra *Vigilar y castigar*, Foucault predice con una lucidez apabullante una sociedad de vigilancia y control donde el individuo ya merece castigo simplemente por ser sospechoso, y donde no te juzgan por tus actos sino por tus sentimientos, una sociedad de criminalizados sin crimen, dando lugar a una identidad entre la represión del Estado y la represión de las emociones que finalmente configuran las patologías de un sistema regido por el puritanismo, la disciplina y la obediencia. (Liddell, 2018: 226)

Una costilla sobre la mesa aporta considerable información sobre el proceso creativo y vital de la autora en los meses previos a la puesta en escena de *La letra escarlata*. Muchos de sus textos aparecen transcritos o reelaborados, y entran a dialogar con otros textos que proceden básicamente de las novelas de Nathaniel Hawthorne y, en menor medida, de Ray Bradbury.

El primer gran bloque de texto, *A de Angélica*, pareciera continuar ese *Proyecto de Alfabetización* que presentaba en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*, la primera de las obras que conforman *El centro del mundo* (Liddell, 2014b). Está organizado en tres partes, una diatriba inicial y una final contra las mujeres, más una parte central en la que *Hester* y *Arthur* mantienen un diálogo que procede del libro de Hawthorne, en el que recordemos que el encuentro entre ambos se produce bien avanzada la novela, en el capítulo titulado “El pastor y su feligresa”. En cuanto a la diatriba, es posible reconocer íntegros algunos fragmentos del *Ciclo de las resurrecciones*, tanto de la *Primera carta de san Pablo a los Corintios*,

como de algunas cartas incluidas en *La novia del sepulturero* (Liddell, 2014b). Sin embargo, en su sentido más acabado, los textos incluidos en *La letra escarlata*, en toda esta primera parte, se encuentran en los capítulos *Cartas muertas*, *¡Oh, Melville!* y *Todo en todo*, que se incluyen en el libro *Una costilla sobre la mesa* (Liddell, 2018). Como veremos, también son reconocibles otros bloques de texto ya publicados en obras anteriores, como “solo gli uimini sono belli fino alla fine del loro giorni”, que aparece íntegro en *¿Qué haré yo con esta espada?* (Liddell, 2016).

El segundo bloque, *A de Arthur*, se organiza igualmente en tres secciones. La primera y la tercera recogen monólogos y diálogos enunciados por *Arthur* y *Hester*, mientras que la sección central recoge la declaración de amor a *Hester* por parte de los ocho intérpretes varones. Si en la primera sección, el personaje de *Arthur* asume la posición del penitente, cuya culpa sería la incapacidad para reconocer el arte, la belleza y la justicia,⁵ en la segunda pareciera que esa voz se desdobra en las otras ocho, que comparten esa misma actitud de penitente, en lo que resulta ser un bello acto de contrición y de petición de auxilio a esa *Hester*, *Eva*, *María*. Se trata de una oración con una evidente llamada de redención y, por tanto, de un innegable tono de mística rebeldía que se completa con el monólogo de *Hester*, ya en la tercera sección (“Hey boy, di mi nombre, ruega por mí”), cuya conclusión se construye con una profunda reescritura del diálogo entre *Arthur* y *Hester*, que se encuentra en el capítulo de la novela ya citado y que constituirá una de las escenas más bellas del montaje de Liddell, en el que convierte un escenario de novela gótica en un verdadero espacio liminal:

Un corto viaje te llevaría desde un mundo donde has sido desgraciado hasta otro donde aún puedes ser feliz” [...] El arte es entregarse a lo irrepresentable, eso que solo los muertos conocen, raptados por la gravedad de los fantasmas, por los animales de

⁵ “Necesito un médico que examine mi deterioro para aprender a mirar un cuadro, // para aprender a viajar, // para aprender a distinguir lo bueno de lo malo, // lo justo de lo injusto, // para aprender a ser feliz”. Las citas que aquí se incluyen de *La letra escarlata* proceden de una versión manuscrita sin paginar, amablemente cedidas por la autora.

ojos blancos, extranjeros en esa ciudad de ausentes que rigen nuestra vida.⁶

El tercer bloque, *A de Sócrates*, es el más fragmentario y tal vez el más político de la obra. Alude a textos normativos que encontrarían acomodo en *Vigilar y Castigar*, desde el Código Penal del año 77 hasta la Constitución del 78, pasando por frases sentenciosas —“El deseo es la violencia de la melancolía” o “Solo amamos las leyes que violamos”—, así como declaraciones de amor a Foucault, Derrida, Althusser, Deleuze, etc., citas casi literales de *La letra escarlata* —“Las rosas nos servirán para aliviar el oscuro final de esta historia de tristeza y fragilidad humanas” o “Somos las negras flores de una sociedad civilizada”—, más un último monólogo de Angélica/Hester, que supone una reescritura de parte del texto que conformaba los capítulos “Cartas muertas, ¡oh Melville!” y “Para Sharon” de *Una costilla sobre la mesa*. Del primero, recoge la diatriba contra la sociedad puritana: “¿Qué obras degeneradas eliminaréis de los museos y las bibliotecas? ¿Esto es lo que queréis? [...] Eso es lo que los estúpidos-susceptibles-infantilizados letrados puritanos progresistas admiten, condenando precisamente a todos aquellos que con su perversión nos hicieron y nos harán más libres” (Liddell, 2018: 54). Del segundo capítulo, la declaración de perseverar en el acto de crear: “Bordaré, bordaré y bordaré. La expresión está por encima de la ofensa” (Liddell, 2018: 82).

El montaje mantiene íntegro el breve texto de 23 páginas arriba comentado, pero, como es habitual en sus trabajos, lo completa, subraya y reelabora mediante recursos escénicos a veces desatendidos por la crítica, y que irían desde la presencia física de la intérprete, cuya capacidad actoral la aproxima en ocasiones al rapto de las bacantes, hasta un diseño de luces, sonidos, imágenes y acciones cada vez más depurado, en el que los lenguajes que concurren en el escenario adquieren una rara armonía, pues favorecen la creación de un espacio de “tensión moral”, como propone la autora en su ensayo *La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe*:

⁶ Angélica Liddell, *La letra escarlata*.

El espacio escénico debe ser también un espacio de tensión, debe ser despojado del concepto escenográfico-decorativo tradicional, más cercano del ornamento y el mobiliario que de lo realmente expresivo. El espacio escénico se despoja pues del diseño, esa trampa o mentira estética, para convertirse en un espacio de tensión moral. (Liddell, 2014a: 46)

A través de estos recursos también se reconoce esa “lectura” de *La letra escarlata*, como podría verse en esa cabeza de gran tamaño colocada al comienzo del espectáculo en el centro del proscenio y que es capaz de condensar la cita de Hawthorne con la referencia a esa antigüedad clásica evocada, o en esa recreación de la novela gótica mediante árboles que se agitan en la noche o en escenas ante la lápida del propio Hawthorne, que recuerda la original del célebre *Sleepy Hollow*, en Concord, que tan bien ha servido, junto con la prisión, “para acoger a las negras flores de un sociedad civilizada” (Hawthorne 1972: 48).

Los códigos manejados por Liddell sobre el escenario reivindican la violencia poética, en la que reconoce la influencia de Antonin Artaud como inspirador de un modo de oponerse a los dictámenes de una sociedad burguesa bienpensante, hipócrita, “que escupe contra la violencia poética”, que “se siente amenazada por la violencia poética”, “falsamente tolerante, falsamente comprometida, falsamente culta” (Liddell, 2014a: 36). Como a menudo subrayan las críticas, el carácter hiperbólico de algunos textos y la exhibición del cuerpo abyecto (Kristeva, 1988), serían aspectos recurrentes en el teatro de Liddell, así como el empleo de una estética monstruosa (Hartwig, 2003) y toda una serie de elementos que ya han sido estudiados con profusión (Gutiérrez Carbajo, 2010; Eguía, 2013). Muchos de ellos son utilizados en este último montaje, en el que prevalece una estética a caballo entre barroco y romanticismo, con referencias plásticas y sonoras también reconocibles, y con un predominio del contraste cromático entre el rojo y el negro, cuya simbología no es necesario comentar. El resultado es una obra ritual, fragmentaria, pero no dispersa, que modula con acierto los tonos y que distribuye muy bien acciones y movimientos por el escenario. El centro del escenario lo ocupa, con independencia de cuál sea su lugar, el cuerpo de la intérprete, que vuelve a ofrecer un magnífico ejemplo de

capacidad interpretativa, y que subraya la evidencia de lo trágico en sus montajes, entendido en un sentido contemporáneo (Maffesoli, 2006). A mi modo de ver, el montaje no puede pensarse como un alegato contra algo que tenga un valor de coyuntura social, sea cual sea esta coyuntura, sino como un ejercicio de indagación en lo que significa la vida social y en los misterios de la existencia y su resistencia a la representación. Ni siquiera la imagen recurrente de un patíbulo nos remite solo a la novela de partida, pues sirve también para poner de manifiesto una correlación trágica entre la vida y el arte, el juego real de la representación y sus límites. Aquí reconocemos tanto el origen como el objetivo hacia el que se dirige esa obsesión por lo trágico que la autora manifiesta en su teatro, “porque la tragedia es el máximo baluarte de la individualidad humana” (Liddell, 2014a: 23).⁷

Si repasamos las críticas del montaje en escenarios de París, Madrid y Lisboa, veremos que se ha producido una considerable coincidencia en las apreciaciones, que sintetizaremos a continuación. Por cuestión de cronología, habría que comenzar este recorrido por las valoraciones que han aparecido en la prensa y medios digitales franceses. A los pocos días de su presentación en Orléans, apareció una reseña que, más allá de algún epíteto desafortunado, valoraba la propuesta con cierto vuelo crítico:

Elle s'impose par son univers baroque, mêlé d'autobiographie et de fulgurances pamphlétaires, et conçoit la scène comme un espace de résistance. La torera de la performance espagnole semble prendre la douleur du monde sur le plateau, en elle, déplace la sauvagerie de certains dysfonctionnements collectifs sur l'intime de son propre corps, un corps souvent soumis à rude épreuve, malmené, violenté, tourmenté jusque dans sa chair,

⁷ Así constaba en el programa de mano para el estreno en París: “... À moins que mon travail soit tout simplement la divagation d'une idiote. Si seulement ce pouvait être le cas, alors je donnerais le meilleur de moi-même [...] Supportez-moi et je vous parlerai, parce que je vous aime”; y así se presentaba en el que se incluyó para el estreno en Madrid: “Es finalmente el ARTE el que me obliga a coser la letra escarlata y llevarla en el pecho en ese patíbulo-escenario que es toda misa trágica [...] A través del arte, de esa A bordada, lo inmoral deviene ético, revierte en bien común”.

qui cherche une expiation par le geste artistique. Animée par un engagement physique et moral sans limites, avec son théâtre de la douleur, elle s'attaque ici au roman phare de la littérature américaine, *La Lettre écarlate*, de N. Hawthorne. (Le Coënt/Willemot, 2019)

Tras esa *première*, pudimos asistir al estreno en París, que convocó a numeroso público y que, como viene siendo habitual, mereció la atención de una crítica que ha solido acoger con interés los trabajos de Angélica Liddell. En este caso, una parte importante de las reseñas se centraron en la relación del montaje con el movimiento #Metoo, como también sucedió más tarde tras los estrenos en Madrid y en Lisboa. Así, Emmanuelle Bouchez tituló su crítica “The Scarlet letter”, la dernière provocation pas très #MeToo d'Angélica Liddell”, y aunque valoró positivamente algunos aspectos, prevalecieron los comentarios poco entusiastas, en los que se tachaba el montaje de repetitivo, o se aludía a un cuidado estético “moins ardent que chez Romeo Castellucci”, y se censuraba la progresiva desorganización según avanzaba la representación (Bouchez, 2019). Este sería el camino seguido por otros comentaristas —“l'enfant terrible du théâtre cloue au pilori la bien-pensance et dénonce la mise à mort du mâle suite au mouvement Metoo”—, quienes, no obstante, reconocían el impacto que había causado la propuesta y afirmaban que “À rebours, comme toujours, Liddell enflamme la scène de la Colline et dresse finalement un auto-portrait peu flatteur de femme vieillissante et aigrie”, pero sin pasar por alto el comentario sobre aspectos formales y temáticos del montaje, así como sobre la controversia que provocaba. En todo caso, no deja de ser llamativo que buena parte de la atención que revela está crítica terminaba por destacar las imágenes y acciones en las que el sexo parecía hacerse más evidente:

Un bouquet d'hommes nus se livre et s'abandonne, obéit à l'orchestration enfiévrée de la diablesse, se transforme en tables. Qui dirige l'autre alors ici? Ce paradoxe entre le dire et le faire interroge. Si les hommes se donnent, Liddell n'est pas en reste et franchit une étape vers le don de soi (on se souvient de ses scarifications en direct) en saisissant victorieusement

et amoureuxment des sexes en main et en bouche! (Gosselin, 2019)

En una línea similar se mostraron otras reseñas, que incidían en reconocer la importancia del cuestionamiento del #Metoo, aunque no pasaban por alto el análisis de la puesta en escena y, en algún caso, el proponer una lectura que incorporaba reflexiones de temática algo más amplia, como las tensiones entre el silencio y la verborrea, o que incidía en las reacciones que provocaba el espectáculo: “On ne sort jamais indemne à la fin d’une de ses représentations” (Gosselin, 2019).

Algo más esclarecedora resulta la reseña publicada por Anouk Luthier, quien definía el teatro de Liddell como de “violencia encendida”, aunque, después de evocar a Caravaggio y a Didi-Hubermann, en alusión a la fuerza del deseo y belleza que surgen del sufrimiento, seguiría incidiendo en la referencia al #Metoo (Luthier, 2019). De este modo, las referencias al #Metoo y la retórica del fuego han sido un lugar común en muchas de las críticas aparecidas en Francia, donde han sido frecuentes titulares como “L’incandescente Angélica Liddell met en scène *The Scarlet Letter*, adaptée de l’oeuvre de Nathaniel Hawthorne”, (Boudgoust, 2019) o “Liddell, incandescente sorcière anti-féministe” (Gosselin, 2019), así como comentarios en los que se insistía en esa condición “incendiaria” de la autora, como el firmado por Laura Plas (2019).

No obstante, otras reseñas dedicaron un mayor esfuerzo al análisis del espectáculo, y valoraron muy positivamente diferentes aspectos del mismo. Por ejemplo, la reseña de Philippe Lançon para el diario *Libération* elogiaba la organización escénica propuesta por Liddell —“Appelons-les des visions. Elles n’appartiennent ni au théâtre, ni à la danse, ni à la peinture, ni à la sculpture, mais relèvent de tout à la fois” —, y a un discurso que está aquí “soumis aux joies mystérieuses de la forme, qui le dissolvent; et, quand apparaissent les mots «*Amoureuse de Foucault*», «*Amoureuse de Barthes*», «*Amoureuse d’Artaud*», c’est simplement d’audace, de liberté, presque d’adolescence qu’il s’agit, dans un monde qui comme toujours s’en méfie” (Lançon, 2019). Tampoco faltaron críticas que proponían una lectura de mayor alcance, que reconocía el cuestionamiento del orden

social y moral, más allá de una coyuntura o de un movimiento concreto (Candoni, 2019).

En esa misma dirección se mantuvieron otras reseñas, atentas a reconocer la trayectoria de la artista y a plantear una lectura de su trabajo relacionada con los temas de la culpabilidad o del sufrimiento interior, es decir, estrechamente vinculadas con una interpretación en las que el motivo fundamental que se reconocía en el trabajo era el cuidado de sí. De acuerdo con esta perspectiva, podríamos proponer el siguiente ejemplo:

Son œuvre entière, depuis *La Maison de la force* jusqu’à la *Trilogie de l’infini*, est le reflet de sa souffrance intérieure en écho aux violences du monde. Si c’était autrefois la religion qui censurait, rejetait, c’est aujourd’hui l’empire de la raison qui domine la pensée puritaine de notre société. Dans un déchirant cri de souffrance, Angélica Liddell nous rappelle que l’humanité trouve son fondement dans la culpabilité du premier homme, c’est sur cette base qu’elle libère ses tourments, porteuse des stigmates de nos infractions à la morale et de nos mauvaises consciences. (Laporte, 2019)

Por lo que se refiere a la recepción crítica de la obra en Madrid, los periódicos de tirada nacional cubrieron, como era de esperar, el estreno, pero ni manifestaron un excesivo entusiasmo por la propuesta ni parecieron atender a otra cosa que no fuera la parte más estridente de la misma. Tal vez, además del gusto de los críticos, tuviera que ver en esto la decisión de la autora de no conceder entrevistas. Si hacemos un somero repaso de lo que se publicó en los días previos y posteriores al estreno en los Teatros del Canal, veremos hasta qué punto se confirma esto que decimos. Así, la crítica de *ABC* resultaba, además de muy breve, fundamentalmente descriptiva, con un titular que rezaba “Angélica Liddell se borda la letra escarlata”, seguido de un comentario bastante previsible y poco elaborado: “La sorprendente dramaturga presenta su nuevo trabajo. *The Scarlett Letter*” (Calero, 2019).

Por su parte, el crítico de *La Razón*, Raúl Losáñez, propuso un titular algo más atento, “Angélica Liddell, contra la idiotez generalizada”, aunque

sus comentarios ponían de manifiesto una lectura muy reduccionista, por somera y no exenta de lugares comunes, del espectáculo ofrecido por Angélica Liddell: “la díscola y astuta creadora escénica, elevada a la categoría de semidiosa por la aborregada masa de cultuquetas que compra a ciegas todo aquello que se venda con la etiqueta de ‘megamoderno’”. A juicio de este crítico, el nuevo trabajo de Liddell, al que tilda de aburrido, “puede definirse como un sarcástico y feroz alegato contra esa corriente de pensamiento que podríamos llamar ultrafeminista y que se está instaurando en los últimos tiempos en todos los ámbitos con el beneplácito, precisamente, de todos esos *modernetes* que corrían en místico éxtasis a por una entrada para ver a la Liddell cuando salieron a la venta”. Para concluir:

Así los modernetes, esos mojigatos a los que la artista ha puesto a parir con mucha razón y que al final del espectáculo la han aplaudido con fervor como si la cosa no fuera con ellos, hablarán del “escandaloso” montaje durante unos días; de este modo, la idea de transgresión que acompaña a la autora, y que tan buenos réditos le ha dado en su carrera, seguirá bien alimentada. El arte, como dije al principio, no sirve para cambiar a la gente; pero sí para dejar bien descubierta su necesidad. (Losáñez, 2019)

Algo más entusiasta resultaba la crítica de José Luis Romo en el diario *El Mundo*, aunque también reducía considerablemente su lectura del montaje, en las dos reseñas publicadas: “Angélica Liddell contra los puritanos y el #MeToo” y “Angélica Liddell, el azote de los puritanos y de los ofendidos” (Romo, 2019a). A su favor, habría que decir que había prestado alguna atención al proceso previo al montaje y que daba cuenta de la deuda que este montaje tenía con alguna publicación reciente de la autora. Por ejemplo, señalaba con acierto que algún fragmento de la obra procedía del libro *Una costilla sobre la mesa*, “una especie de diario en el que Liddell desgranaba el proceso de creación de *La letra escarlata*, para el que se recluyó durante un tiempo en un convento de monjas carmelitas fundado por Santa Teresa de Jesús”. Sin embargo, apenas daba cuenta del montaje, más allá de señalar algunos lugares comunes sobre la autora (Romo, 2019b).

Tampoco pareció entusiasmar el espectáculo al crítico de *El País*, Alex Vicente, quien también insistía en su titular en la misma lectura reducida de la obra: “Angélica Liddell carga sobre el escenario contra el #MeToo”, si bien dedicaba un párrafo final a valorar el homenaje que la autora hacía a algunos de sus ídolos, como Foucault, Barthes, Genet, Pasolini o Artaud en cabeza, para concluir con una cita comentada del texto de Liddell: “Sin jueces no existiría el arte. Sin hipocresía no existiría el arte. Sin ustedes no existiría el arte. Les doy las gracias por despreciarme” (Vicente, 2019).

Y no mucho más allá iría el crítico de *Libertad digital*, quien insistía en subrayar en su titular “La dura crítica de Angélica Liddell al feminismo del #Metoo con *The Scarlet Letter*” (Richart, 2019); o el de Manuel Pérez, para *El Periódico*, en el que titulaba “Misoginia, tremendismo y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid” (Pérez, 2019).

Sin embargo, mientras que la crítica teatral parece perder consistencia en la prensa escrita convencional, cada vez son más importantes las redes sociales y los blogs para revisar la recepción que tienen muchos montajes. En el caso que nos ocupa, recogemos algunas valoraciones que, por diferentes motivos, nos ayudan a entender mejor la recepción crítica de este trabajo. Por ejemplo, en el *periodista digital* se reconocía el vínculo entre esta propuesta de Liddell, cuya interpretación se calificaba como “fabulosa”, y el panfleto político, aunque subrayaba el carácter desigual de la misma y la importancia de las referencias al pensamiento occidental. A pesar de ello, sostenía que se trataba de un espectáculo que no podía dejar impasible al público (Catalán, 2019).

Como ya hemos señalado, prevaleció una cierta sintonía entre las críticas recogidas en la prensa de mayor tirada y algunos de los comentarios recogidos en otras publicaciones digitales. Por ejemplo, José Catalán Neus titulaba así su reseña de *La letra escarlata*: “Apología del falo diabólico” (Catalán, 2019). A su vez, Manuel Pérez i Muñoz insistía en su crítica en hablar de “Misoginia, tremendismo, y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid”, para continuar con un comentario bastante desordenado, que cerraba con la siguiente

apreciación: “Parece imposible que en plena eclosión feminista se pueda soltar una arenga misógina de tal calibre” (Pérez i Muñoz, 2019).

Entre las reseñas más extensas y pormenorizadas, cabría citar la del dramaturgo Raúl Hernández Garrido, quien dedicó mucho espacio en su blog, *Ovejas muertas*, a comentar la obra. Además de ofrecer una valoración personal del “fenómeno Liddell” y de apuntar certeramente algunas de las referencias culturales del montaje, ofrecía uno de los pocos ejercicios de análisis que hemos encontrado y contrastaba la construcción del personaje de *Hester* propuesto por Hawthorne con la lectura que de él pareciera hacer Liddell, aunque sospecho que no tomaba en cuenta la posibilidad de que el propósito fuera algo más que limitarse a ilustrar escénicamente la novela (Hernández Garrido, 2019).

También más cuidado resultaba el comentario de Alfonso Becerra para la revista *Artezblai*, pues incidía en el carácter ceremonial del montaje y en su aliento “dionisiaco”, en el que las referencias clásicas se subrayaban mediante la estilización del tiempo y el empleo rítmico de la repetición, el empleo de una “palabra estilizada que evoca el verso clásico”, así como mediante el uso de elementos simbólicos (colores, objetos, ropajes), que procedían tanto de la tradición barroca como de la romántica, y que reconocía la mezcla de confesión y denuncia de un discurso en el que la obscenidad y el lenguaje paremiológico no exento de exageración, como es habitual en Liddell, ocupaban un lugar preeminente, hasta concluir que se trataba de “un discurso polémico y discutible, sin duda. Y por eso mismo, necesario. Necesario también por su belleza artística, que se complementa, sin redundancias ni ilustraciones, con el discurso de las acciones escénicas: físicas, lumínicas, objetuales y escenográficas” (Becerra, 2019).

Además, la reseña que ofrecía Becerra tenía el interés de comentar cómo el proceso creativo se había iniciado, al menos, un par de años atrás, en septiembre de 2017, precisamente en el curso “La elocuencia de la herida o la tragedia de la libertad: la transgresión”, que Liddell realizó en complicidad con la BoCA (Biennial of Contemporary Arts), que dirige John Romão, y el TNDMII, a cuyos asistentes se les recomendó la lectura de *La letra escarlata* y del que procedía parte del elenco. También resulta de interés el hecho de que este crítico escribiría la reseña del estreno en el

teatro D. María II de Lisboa, en el que “la recepción de *The Scarlet Letter* en el D. Maria II de Lisboa fue, según mi opinión, de suma atención y respeto” (Becerra, 2019).

La reseña de Alfonso Becerra nos permite introducir algunas de las apreciaciones que surgieron del estreno en Lisboa. Por ejemplo, la edición digital de *El Observador* relacionaba directamente el trabajo de Liddell con una respuesta contra el movimiento feminista #Metoo, en sintonía con algunas actrices americanas y francesas o con el anuncio de la empresa Gillette (Emídio, 2019).

Por su parte, *El diário de Notícias* ofrecía un comentario breve, pero de aparente mayor alcance, al señalar que “nesta peça, a dramaturga, escritora, atriz e encenadora propõe-se trabalhar temas como ‘a escuridão’ da condição humana e a hipocrisia em tempos de puritanismo” (Ferro *et al.*, 2019) y, como algunos medios, reproducía las propias palabras de la autora para la presentación de la pieza (Amaral, 2019).

El teatro de Angélica Liddell permite, como ocurre de manera recurrente en las artes escénicas, un cierto número de lecturas en las que la pragmática de la representación ofrece oportunas claves para la crítica y el análisis del público. Así, es frecuente entender la conveniencia o el interés de montajes, de cualquier época o contexto teatral originario, que se podrían explicar por el contexto social o político en el que son revisados, es decir, según el *aquí* y el *ahora* de la representación. Ese contexto puede determinar la lectura que se privilegia desde el escenario o desde el patio de butacas y, a menudo, se identifica con el *superobjetivo* de la obra. Por ello, no es de extrañar que el estreno de *La letra escarlata* (2018) haya recibido una atención crítica en la que las referencias al movimiento *Metoo* hayan sobresalido, como hemos visto, por encima de cualesquiera otras consideraciones. Sin duda, este fenómeno se ha convertido en uno de los movimientos más potentes, globales y transversales contra el acoso sexual de los últimos años, especialmente a partir del célebre “caso Weinstein”. Desde el año 2017, la expresión utilizada ya en 2006 por la activista Tarana Burke adquiriría una repercusión mediática extraordinaria, a partir del llamamiento hecho por la actriz Allysa Milano, para animar a otras mujeres a visibilizar a través de las redes casos de abusos sexuales. Al margen de

las diferencias y similitudes entre ambas iniciativas, la de Burke y la de Milano, lo cierto es que podemos convenir en que el hashtag *Metoo* marca desde el año 2017 un hito en cuanto a la denuncia y al rechazo público de las conductas abusivas por parte de los hombres, especialmente en lo concerniente a algunos ámbitos de la esfera pública, como el de la industria audiovisual.

Así las cosas, no sorprende que el montaje *La letra escarlata* fuera entendido, de manera inmediata, como un alegato contra este movimiento, según hemos repasado a través de numerosos titulares y comentarios de prensa. Aunque pudiera tratarse de una relación tentadora, me parece desacertada o, cuanto menos, muy epidérmica, al menos si el trabajo de Liddell se entiende como un alegato explícito a un movimiento que, por otro lado, ni se menciona en la obra ni, que sepamos, en entrevistas o declaraciones de la autora. Al lado de esto, no creo que deba pasarse por alto la oportunidad que también encontraron algunos comentaristas de servirse de esa posible identificación precisamente como argumento para legitimar el descrédito, desde lo ideológico, de un movimiento que en ningún caso debiera ser estigmatizado. Establecer una identificación plena entre el movimiento feminista y el fenómeno del *Metoo* parece más propio de quienes defienden posiciones socialmente conservadoras y reaccionan frente a la reivindicación y el cuestionamiento del orden establecido que de quienes aspiran a reconocerse dentro de una sociedad más igualitaria y menos dispuesta a aceptar los abusos de poder. Pareciera que “ganar para la causa antifeminista” a Angélica Liddell sería obtener un rédito indiscutible en lo que pudiera considerarse como un escarceo más dentro de la guerra cultural en la que nos encontramos inmersos. Un ejemplo de esto lo encontramos en el artículo publicado hace algunos meses por el periodista Luis María Ansón, quien ha apoyado de manera sobradamente conocida a la autora y que no duda en calificar el *MeToo* como “feminismo talibán”:

Que la dramaturga desgarre el feminismo talibán, el MeToo de tanta propaganda audiovisual, es solo una anécdota, una provocación para que la insulten y la quebranten. Ya lo dijo en *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*, ensayo filosófico

de tanta hondura para entender la esencia del teatro, que Ortega y Gasset no hubiera vacilado en sumarse a él. “El bufón carece de yo y solo posee otredad”, escribió Angélica Liddell, porque el cómico, conforme a Charles Bukowski, pertenece a una estirpe “formada por tullidos, retrasados mentales, enanos, pobres diablos y seres deformes, obligados a arrancar la carcajada estúpida de los espectadores”, la risa de “reyes, cardenales, nobles, burgueses y demás necios”. (Ansón, 2019)

No obstante, el teatro de Angélica Liddell goza desde hace algunos años de un merecido reconocimiento dentro del panorama de la escena europea contemporánea. A partir de su primer estreno (*El jardín de las mandrágoras*, 1994), ha ido ofreciendo un nutrido catálogo de montajes, con desigual aceptación, en el que se puede apreciar un proceso creativo muy personal acerca del cual, a menudo, la crítica ha destacado, en efecto, su tendencia a la *provocación*, como ella misma ha reivindicado en alguna ocasión. Junto con esto, ya he explicado más arriba cuáles son, en mi opinión, los principios éticos y estéticos con los que la autora ha venido desarrollando su trabajo (violencia poética, parresía, libertad, testimonio...). Aun desde posiciones aparentemente controvertidas, no parece posible cuestionar hasta qué punto el teatro de Liddell ha mantenido durante todos estos años algo que pudiera denominarse “un triple compromiso”, con ella misma, *contra los hombres* (2004), *Belgrado, canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2007), *La casa de la fuerza* (2009) o *Qué haré yo con esta espada* (2016), entre otras, dan buena cuenta de esa triple presencia. Precisamente, es en esta última, editada en el año 2016, es decir, un año antes de que el movimiento *Metoo* se convirtiera en el fenómeno mediático que conocemos, donde aparece ya publicado uno de los monólogos que más impacto han provocado de *La letra escarlata*, el que se inicia con la frase “solo los hombre son hermosos hasta el final de sus días” (Liddell, 2016: 130). No creo, por tanto, que el espectáculo ofrecido por Angélica Liddell se propusiera llevar a cabo una crítica a este movimiento, aunque es seguro que la autora sería perfectamente consciente de cómo el contexto en que se daba a conocer este trabajo pudiera propiciar esa lectura. Además de contener las principales constantes de su teatro desde comienzos de los años noventa, en este caso la propia escritura y

edición de los textos que se incluyen en *La letra escarlata* se adelantarían holgadamente a un marco cronológico que hiciera previsible alguna posible intención explícita ulterior, más allá del hecho de que sean posibles lecturas que así lo pudieran apuntar, según lo ha hecho buena parte de la crítica teatral.

Conclusiones

Como sostenía al comienzo de este artículo, la huella de Foucault resulta evidente en la obra de Angélica Liddell, tanto en su desarrollo general, como en el caso de *La letra escarlata*, en particular. Nociones como el *cuidado de sí*, las *tecnologías del yo* o la *parresía*, sobre las que tanta luz arrojó este pensador, sirven de inspiración y vertebran el teatro de esta autora, directora e intérprete que no parece interesada en comentar la realidad, sino en buscar un sentido a la vida, en el que el arte y la belleza creada o contemplada son motivos recurrentes. Es cierto que no parece fácil resistirse a la tentación de considerar que sus trabajos vienen muy determinados por un acontecer inmediato, pero pasar por alto su sentido trágico, en el que lo personal, además de político es poético, supone quedarse en la superficie, en lo que pudiera representar una mera provocación, el señuelo que daría la razón irónica a la naturaleza de su trabajo. No es extraño que la prensa teatral, cada vez más entregada al sensacionalismo del comentario inmediato, a la elaboración de listas y a preocuparse por el espectáculo del espectáculo; así como una parte del público que acude con extraña curiosidad a ver las obras de Liddell hayan insistido en destacar la relación de un montaje como *La letra escarlata* con el movimiento #MeToo. Seguramente, por ello, tampoco sorprende que se haya prestado atención, casi obsesiva, a las escenas de “naturaleza genital”, en lugar de interesarse por la belleza de un montaje que ofrece momentos verdaderamente memorables, como ese en el que los cuerpos de los intérpretes enredados en hilos rojos avanzan lentamente hacia Angélica Liddell, o como ese otro en el que ella misma atraviesa, uno tras otro, los telones que parecen salirle al paso, y que le dificultan ver cara a cara, para enfrentarse con la actitud del *parresíastés*, o de la propia *Hester Prynne*, con ese mismo público que acude a ver sus obras. Según esto, me parece que leer o interpretar *La letra*

escarlata con aquellas claves de la actualidad que se construyen a través corrientes de opinión supone reducir inevitablemente el alcance de un espectáculo que nace antes de un estado de ánimo o de desánimo, que de una novela del siglo XIX, por muy obvia que pueda parecer la relación. Recordemos que la mayor parte de las ideas y textos que vertebran *La letra escarlata* han quedado recogidos en publicaciones anteriores en un marco temporal de casi cinco años y representan un ejemplo acabado de cómo la pulsión dramática dialoga con temas, géneros y formas poéticas para construir un espectáculo que trata de convertir en imágenes compartidas una idea fundamental:

Frente a la aniquilación de las personalidades por parte del Estado (aniquilación de la poesía y la belleza), se reafirma la libertad y la identidad mediante la transgresión (trágica), es decir, la aparición de la violencia irracional, la magia, la autodestrucción y el regreso a la oscuridad del seno materno, el regreso al principio natural del caos ante la inminencia organizada, fría y sistemática del fin del mundo: la ley de la poesía. Así es la metamorfosis rebelde de estos personajes perdidos en la caída de una democracia y un bien común perversos, domesticados mediante el cinismo y el miedo, incluso el miedo a la poesía y a la belleza por considerarlas peligrosas (moralismos, puritanismo), tan peligrosas como el terrorismo, al fin y al cabo la belleza es el terrorismo del espíritu o no es belleza. (Liddell, 2018: 227)

Recibido: 03/06/2019

Aceptado: 14/11/2019

Referencias bibliográficas⁸

Amaral, João Pedro, dir. comunicación (2019), “The Scarlet Letter de Angélica Liddell (Espanha) a partir do livro de Nathaniel Hawthorne”, *Teatro Nacional D. Maria II. Newsletter* <<http://www.tndm.pt/pt/calendario/the-scarlet-letter/>> [consulta: 30/05/2019].

Ansón, Luis María (2019), “Angélica Liddell: ‘Sin que me desprecien los espectadores no existiría mi arte’”, *El Cultural*, [de *El Mundo*] 19 de abril <<https://elcultural.com/angelica-liddell-sin-que-me-desprecien-los-espectadores-no-existiria-mi-arte>> [consulta: 25/08/2019].

Becerra, Alfonso (2019), “Ah, con A de Angélica Liddell”, *Artezblai*, 10 de febrero <<http://www.artezblai.com/artezblai/jah-con-a-de-angelica-liddell.html>> [consulta: 30/05/2019].

Bouchez, Emmanuelle (2019), “The scarlet letter: la dernière provocation pas très #Me Too d’Angélica Liddell”, *Télérama*, 19 de enero <<https://www.telerama.fr/sortir/theatre-the-scarlet-letter,-la-derniere-provocation-pas-tres-metoo-dangelica-liddell,n6095895.php>> [consulta: 30/05/2019].

Boudgoust, Peter, resp. (2019), “Angélica Liddell met en scène *The scarlet letter* à La Colline”, ARTE - Les Coups de coeur, 8, enero <<https://www.arte.tv/sites/coupsdecoeur/2019/01/08/angelica-liddell-met-en-scene-the-scarlet-letter-a-la-colline/>> [consulta: 30/05/2019].

Bradbury, Ray (1953), *Fahrenheit 451*, New York: Ballantine Books [trad. española Barcelona: Plaza & Janés, 1994].

Calero, Jesús G., resp. (2019), “Angélica Liddell se borda la letra escarlata”, *ABC. Cultura*, 15 de febrero <https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-angelica-liddell-borda-letra-escarlata-201902150059_noticia.html> [consulta: 30/05/2019].

⁸ Varias de las webs consultadas carecen de autor explícito de los textos, por lo que se ha optado por citarlos bajo el nombre de alguno de los responsables editoriales, siempre que ha sido posible; en esos casos se indica junto al nombre la condición de quien se cita.

Candoni, Christophe (2019), “*The Scarlet Letter*, Angélica Liddell, artiste amoureuse avec un grand A”, *sceneweb.fr*, 10, de enero <<https://sceneweb.fr/the-scarlet-letter-dangelica-liddell/>> [consulta: 30/05/2019].

Catalán Deus, José (2019), “Angélica apología del falo diabólico. Desesperada llamada a la rebelión personal mucho más allá de lo políticamente correcto”, *Periodista digital*, 17 de febrero <<https://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2019/02/17/the-scarlet-letter-angelica-lidell.shtml>> [consulta: 30/05/2019].

Eguía, Jesús (2013), “Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 27, otoño.

Emídio, Joana (2019), “Angélica Liddell, a letra escarlata contra o #metoo”, *Observador*, 1 de febrero <<https://observador.pt/2019/02/01/angelica-liddell-a-letra-escarlata-contra-o-metoo/amp/>> [consulta: 30/05/2019].

Espacio lector. Nobel (s.a.), “Una costilla sobre la mesa” <http://www.libreriasnobel.es/libro/una-costilla-sobre-la-mesa_0010196109> [Consulta: 30/05/2019].

Ferro, Carlos *et al.*, eds. ejecutivos (2019), “A Letra Escarlata pela encenadora espanhola Angélica Liddell no Teatro D. Maria II”, *Diário de Notícias*, 17 de enero <<https://www.dn.pt/lusa/interior/a-letra-escarlata-pela-encenadora-espanhola-angelica-liddell-no-teatro-d-maria-ii-10454077.html>> [consulta: 30/05/2019].

Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris: Éditions Gallimard.

--- (1976), *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris: Éditions Gallimard.

--- (1990), *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Miguel Morey (int.), Barcelona: Paidós.

--- (2017), *La Parresía*, Jorge Álvarez Yágüez (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva.

Gosselin, Simon (2019), “Liddell, incandescente sorcière anti-feministe”, *Hier au Théâtre*, 16 de enero <<https://hierautheatre.wordpress.com>>

com/2019/01/16/liddell-incandescente-sorciere-anti-feministe/> [consulta: 30/05/ 2019].

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2010), “La deconstrucción de los ‘mitos’ en el teatro de A. Liddell”, en Margarita Almela, Helena Guzmán, Brigitte Leguen y Marina Sanfilippo (coords.), *Tejiendo el mito*, Madrid: UNED, pp. 69-90.

Hartwig, Susanne (2003), “¿Alteridad monstruosa? La estética de Angélica Liddell”, en S. Hartwig, y K. Pört (eds.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Frankfurt am Main: Valentia, pp. 61-71.

Hawthorne, Nathaniel (2009), *La letra escarlata*, Barcelona: De Bolsillo.

Hernández Garrido, Raúl (2019), “A de Angélica: Gang bang desesperado, bukkake espiritual”, *Ovejas muertas*, 15 de febrero <<https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/15/a-de-angelica-gang-bang-desesperado-bukkake-espiritual/>> [consulta: 30/05/2019].

Jiménez, Juan Ramón (2007), *Aforismos*, selec. y pról. Andrés Trapiello, Granada: Editorial Comares.

Kristeva, Julia (1988), *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lançon, Philippe (2019), “Angélica Liddell, la chair est fable”, *Liberation*, 14 de enero <https://next.liberation.fr/theatre/2019/01/13/angelica-liddell-la-chair-est-fable_1702684> [consulta: 30/05/2019].

Laporte, Arnaud (2019), “The Scarlet Letter, jusqu’au 26 janvier à La Colline - théâtre national”, *France Culture*, 14 de enero <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/spectacle-vivant-les-idoles-ervart-ou-les-derniers-jours-de-frederic-nietzsche-scarlet-letter>> [consulta: 30/05/2019].

Le Coënt, Elisabeth y Carole Willemot, resp. (2019), “The Scarlet letter”, *Alter Machine*, 8 de diciembre <<http://www.altermachine.fr/scarlett-letter>> [consulta: 30/05/ 2019].

Librotea (s.a.), “Una costilla sobre la mesa. Angélica Liddell”, *El País*, <<https://librotea.elpais.com/libro/una-costilla-sobre-la-mesa>> [Consulta: 30/05/2019]

Liddell, Angélica (2014a), *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes.

--- (2014b), *El centro del mundo*, Segovia: La Uña Rota.

--- (2015), *Ciclo de las resurrecciones*, Segovia: La Uña Rota.

--- (2016), *Trilogía del infinito*, Segovia: La Uña Rota.

--- (2018), *Una costilla sobre la mesa*, Segovia: La Uña Rota.

Losáñez, Raúl (2019), “Angélica Liddell, contra la idiotez generalizada”, *La Razón*, 10 de febrero <<https://www.larazon.es/cultura/angelica-liddell-contra-la-idiotez-generalizada-NM21968511>> [consulta: 30/05/ 2019].

Luthier, Anouk (2019), “The scarlet letter, Le théâtre brûlant d’insolence d’Angelica Liddell”, *Inferno*, 21 de enero <<https://inferno-magazine.com/2019/01/21/the-scarlet-letter-le-theatre-brulant-dinsolence-dangelica-liddell/>> [consulta: 30/05/2019].

Maffesoli, Michel (2006), *El instante eterno*, Barcelona: Herder.

Pérez i Muñoz, Manuel (2019), “Misoginia, tremendismo y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid”, *El Periódico*, 19 de febrero <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190219/cronica-the-scarlett-letter-angelica-liddell-teatros-del-canal-madrid-7312985>> [consulta: 30/05/2019].

Pérez, Manuel (2019), “Misoginia, tremendismo y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid”, *El Periódico*, 19 de febrero <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190219/cronica-the-scarlett-letter-angelica-liddell-teatros-del-canal-madrid-7312985>> [consulta: 30/05/2019].

Plas, Laura (2019), “The scarlet letter d’Angélica Liddell d’apres Nathaniel Hawthorne, Théâtre de la Colline, à Paris”, *Les trois coups*, 16 de enero <<https://lestroiscoups.fr/the-scarlet-letter-dangelica-liddell-dapres-nathaniel-hawthorne-theatre-de-la-colline-a-paris/>> [consulta: 30/05/2019].

Richart, Nuria, resp. (2019), “La dura crítica de Angélica Liddell al feminismo del #Me Too con *The Scarlet Letter*”, *Libertad digital*, 14 de

febrero <<https://www.libertaddigital.com/cultura/teatro/2019-02-14/angelica-liddell-feminismo-totalitario-metoo-the-scarlett-letter-teatros-del-canal-1276633168/>> [consulta: 30/05/2019].

Romo, José Luis (2019a), “Angélica Liddell, el azote de los puritanos y los ofendidos”, *El Mundo*, 13 de febrero <<https://www.elmundo.es/cultura/la-esferadepapel/2019/02/13/5c63ccb921efa0cd718b458b.html>> [consulta: 30/05/2019].

Romo, José Luis (2019b), “Angélica Liddell: contra los puritanos y el #Me Too”, *El Mundo*, 14 de febrero <<https://www.elmundo.es/metropoli/teatro/2019/02/14/5c654f3e21efa042638b4663.html>> [consulta: 30/05/2019].

Thomä, Dieter (2018), “Actorship, *parrhesia*, and Representation: Remarks on Theatricality and Politics in Hobbes, Rousseau, and Diderot”, *Anglia*, 136 (1), pp. 171-192.

Vasserot, Christilla (2014), “La pasión según Angélica Liddell (de la palabra poética al sacrificio dramático)”, en Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes, pp. 7-14.

Vicente, Álex (2019), “Angélica Liddell carga sobre el escenario contra el #Me Too”, *El País*, 14 de febrero <https://elpais.com/cultura/2019/02/13/actualidad/1550084229_993210.html> [consulta: 30/05/2019].