

VIA LUCIS: LAS POÉTICAS MONSTRUOSAS DEL YO O CÓMO LO TRÁGICO ATRAVIESA EL CUERPO A TRAVÉS DE LA PROFANACIÓN DE LO SAGRADO

*VIA LUCIS: THE MONSTROUS POETICS OF THE SELF
OR HOW THE TRAGIC CROSSES THE BODY
THROUGH THE PROFANATION OF THE SACRED*

Carla VILARIÑO VIAÑO

Universidade de Santiago de Compostela

carla.vilarino@rai.usc.es

Resumen: La crisis del lenguaje en la contemporaneidad ha derivado en un cambio de paradigma en las artes que se traduce en una estética sistemáticamente deformada con la muestra de lo trágico sobre el cuerpo a través de lo abyecto. Este hecho se materializa en la violencia ligada a la noción de monstruo, lo que supone la reconfiguración de lo que se entiende por bello no solo desde un punto de vista estético, sino epistemológico. Teniendo esto en cuenta, Angélica Liddell se cuestiona en *Via Lucis* (2015) su propia existencia a través de la exploración de los límites corpóreos. La experiencia místico-sublime que posibilita la resurrección es expresada con el cuerpo dañado de la artista, combinando el goce estético con lo prohibido y lo visceral desde la dimensión de lo divino. Se presenta así una visión deformada del ideario religioso a través de lo autolítico y lo grotesco. De esta manera, se buscará reflexionar sobre cómo se experimenta el sufrimiento *en* y *sobre* el cuerpo en conflicto con el fin de trascender al plano de lo sagrado a través de una necesidad imperiosa de autodestrucción.

Palabras clave: Cuerpo. Trágico. Monstruoso. Belleza. Sagrado. Sublime. Autorretrato. Performatividad.

Abstract: The crisis of language in contemporary times has led to a paradigm shift in the arts that translates into a systematically deformed aesthetic with the display of the tragic on the body through the abject. This is materialised in the violence linked to the notion of the monster, which implies the reconfiguration of what is understood by beauty not only from an aesthetic point of view, but also from an epistemological one. With this in mind, in *Via Lucis* (2015) Angélica Liddell questions her own existence through the exploration of corporeal limits. The mystical-sublime experience that makes resurrection possible is expressed with the artist's damaged body, combining aesthetic enjoyment with the forbidden and the visceral from the dimension of the divine. In this vein, a deformed vision of the religious ideology is presented through the autolytic and the grotesque. In this way, the

aim is to reflect on how suffering is experienced *in* and *on* the body in conflict with the aim of transcending to the plane of the sacred through an imperious need for self-destruction.

Keywords: Body. Tragic. Monstrous. Beauty. Sacred. Sublime. Self-portrait. Performativity.

The Sin-born Monster answered soon [...]
Alike is Hell, or Paradise, or Heaven.
John Milton, *Paradise Lost*

It was indeed I who was reflected in the mirror; [...]
I was in reality the monster that I am.
Mary Shelley, *Frankenstein*

Yo soy el monstruo que os habla [...]
Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra.
Paul B. Preciado, *El monstruo que os habla*

Lo monstruoso se presenta como un umbral ineludible en el pensamiento humano, una figura que desafía los contornos de lo racional y lo conocido. Surgido de la raíz latina *monstrum*, que significa mostrar y advertir, encarna una doble función: revelar aquello que escapa a nuestra comprensión y señalar los límites de nuestra existencia. Como bien señala González Moreno, el monstruo es «un aviso visible de los errores humanos» (2015: 183), un cuerpo que no solo interpela, sino que también desestabiliza. Suspendido entre el temor y la fascinación, este ser ambiguo se convierte en frontera y espejo, un espacio simbólico donde se cuestiona y redefine lo humano.

Desde Aristóteles, quien en «De generatione animalium» describe a los monstruos como «errores en la producción de la naturaleza» (2000: 767b), hasta los discursos contemporáneos que asocian lo monstruoso con la fractura del orden simbólico, el concepto ha transitado de lo puramente biológico hacia una dimensión profundamente cultural. En este tránsito, el pensamiento moderno ha jugado un papel decisivo, especialmente a través del psicoanálisis y el estudio de lo abyecto. Julia Kristeva, en *Powers of Horror* (1980), define lo abyecto como aquello que amenaza la identidad y el orden, ubicado en el umbral de lo que debe ser expulsado para la construcción del *yo* (1982: 4). De manera paralela, Jacques Lacan, en su *Séminaire Livre XVIII* (1971), propone que lo monstruoso es la manifestación del retorno de lo reprimido, una presencia que desborda los límites del lenguaje y revela lo indecible (2006: 240).

En el ámbito de la estética, Elisabeth Bronfen sostiene que lo monstruoso cumple la función vital de dar visibilidad a lo silenciado. En *Over Her Dead Body* (1992), afirma que «the dead, grotesque, or fragmented female body operates as a cultural metaphor for the repressed» (Bronfen, 1992: 11). De este modo, lo monstruoso se aleja de la mera anomalía biológica para convertirse en un exceso de representación que irrumpe en la superficie visible, desafiando y desestabilizando las nociones convencionales no sólo de belleza y verdad, sino de género.

Teniendo esto en consideración, el análisis de *Via Lucis* (2015) se inscribe en un marco donde el cuerpo de Angélica Liddell se convierte en un umbral entre el sufrimiento y la trascendencia, entre

lo abyecto y lo sagrado. Esta obra transforma el cuerpo en un espacio de tránsito y confrontación, desplegando una experiencia que desafía y reconfigura los límites de la corporeidad. La metodología adoptada combina una lectura hermenéutica y cualitativa, integrando el análisis textual, visual y conceptual. Esta aproximación interdisciplinar se nutrirá tanto de la teoría literaria y estética como de las aportaciones filosóficas sobre el cuerpo, la teoría feminista y la mística.

Por una parte, el enfoque textual se centrará en el discurso performativo que Liddell construye en *Via Lucis*, donde convergen fragmentos líricos, referencias bíblicas y pasajes confesionales. Este lenguaje se abordará desde una perspectiva poético-política, concebida como un espacio donde se revelan y transgreden sentidos. Al mismo tiempo, el componente visual —especialmente las imágenes fotográficas que acompañan la obra— prolongará el gesto de un *yo* fragmentado a través de la violencia infligida al cuerpo. El estudio de estas imágenes se fundamentará en teorías contemporáneas del autorretrato, la performatividad del cuerpo: «a performative act repeated over time» (Butler, 1990: 25) y la fotografía entendida como acto sacrificial: «an act that exposes the vulnerability and inherent risk of corporeality» (Schneider, 1997: 3).

Via Lucis (2015) se compone de un conjunto de fragmentos poéticos, dramáticos y memoriales dispuestos como un diario íntimo, estructurado en dos secciones: el texto original en español y su traducción al francés, separados ambos por una secuencia de cuarenta y cuatro autorretratos fotográficos. En un contexto donde la dimensión escénico-dramática de Angélica Liddell ha sido ampliamente abordada por la crítica, resulta especialmente productivo atender a su faceta más desconocida: el autorretrato poético-fotográfico. Aquí, el cuerpo de la autora se convierte no solo en soporte sino en materia activa de la creación, eliminando cualquier mediación entre sujeto y objeto artístico. De esta manera, Liddell transforma lo íntimo, lo relegado y lo invisible en una forma de exhibición, y convierte la experiencia estética en una vivencia liminal.

Desde la perspectiva filosófica y mística, Luigi Baruzi señala en *L'expérience mystique chez les peuples chrétiens* (1924) que la experiencia mística se define como un «frisson de l'âme devant l'ineffable, non en un savoir rationnel» (Baruzi, 1924: 14), un estremecimiento del alma ante aquello que no puede ser racionalmente aprehendido. Esta idea conecta con el pensamiento de Schopenhauer, quien en *El mundo como voluntad y representación* (1818), sostiene que la verdadera redención se alcanza cuando el conocimiento y el deseo se suspenden: «Lo sublime místico es aquello que el entendimiento no puede comprender, porque trasciende toda representación» (1996: 459). En esta línea, la propia Angélica Liddell se sitúa dentro de esta lógica al afirmar que «Lo sagrado es el gran desafío de la razón [...], la verdadera transgresión de la ley» (2015: 11).

Este rechazo del *logos* en favor de una experiencia limítrofe se concreta en la figura del Amado como vía de sacralización: «la sacralización del amado es el asunto principal de la mística» (*Ibid.*). Es aquí donde el amor aparece como forma de transgresión sublime que arrastra al sujeto a la conciencia de su destrucción: «El amor es el MAL deseado porque permite la aparición de las emociones (la toma de conciencia de la vida), que al mismo tiempo supone la destrucción del hombre» (*Ibid.*: 11). Aquí, el cuerpo deviene campo de batalla, lugar de inscripción de la crisis espiritual contemporánea, donde lo monstruoso ya no es lo otro, sino la verdad misma del *yo* expuesto.

La mística, entendida no como elevación espiritual sino como descenso al fondo de lo corporal, se convierte en un acto de emancipación radical:

La mística procede del exilio que el enamorado se impone [...] La consecuencia es una emancipación de todas las representaciones de la vida humana ordenada. Este libro responde a esa emancipación, a esa libertad de un alma presa [...] y la armonía se restablece en la muerte (*Ibid.*).

La performatividad de este gesto implica una profanación de lo sagrado¹ que no destruye lo divino, sino que lo revela en su aspecto más trágico: como violencia, exceso, herida. Este descenso al fondo de lo corporal se configura como un tránsito místico en el que el cuerpo se convierte en un espacio de conflicto y resignificación, donde lo trágico y lo monstruoso emergen como formas que cuestionan y desestabilizan los cánones tradicionales de belleza. En este sentido, ya en sus *Elegías de Duino* (1923) Rainer Maria Rilke anticipaba que «lo bello no es más que el comienzo de lo terrible» (2015: 21), estableciendo una clara conexión entre la experiencia trágica y la estética. Así, desde una perspectiva epistemológica, lo trágico vinculado a lo monstruoso se revela como una categoría de la estética que da cuenta de las tensiones entre el individuo, la sociedad y las estructuras del sentido, lo que implica una reformulación de la noción de belleza. Según Rosental, Iudin y Mankovskaia (1973), «lo trágico expresa las contradicciones entre el desarrollo social, la persona y la colectividad, la lucha entre lo bello y lo feo» (1973: 467-468). En *Via Lucis*, esta reformulación se activa a través del *pathos*, subvirtiendo la dicotomía bello-sublime e incorporando lo grotesco como un nuevo régimen estético.

Aparece entonces la figura del monstruo, que puede entenderse como una manifestación liminar del cuerpo y del lenguaje. Michel Foucault lo describe como «un delirio tanto del cuerpo como del alma, del lenguaje como de la imagen» (2006: 99), expresión que resulta especialmente pertinente para comprender el tratamiento de lo visual y lo verbal en la obra de Liddell. En una época marcada por la disolución de los discursos sólidos y de la razón, la catarsis trágica ya no se produce mediante la identificación, tal como la entendía Aristóteles en su *Poética*, sino a través de la afectividad, el exceso y la experiencia de lo límite. La *hybris* clásica se manifiesta aquí como desbordamiento físico y emocional, como una forma extrema de revelación del *yo*.

Este exceso trágico se encarna no solo en la escritura—fragmentada y mutilada, como el cuerpo que la enuncia—, sino también en la visualidad performativa de las imágenes: una teatralización de la herida que perturba la mirada y subvierte toda estabilidad interpretativa. La transgresión, en tanto experiencia sublime, desvela lo sagrado desde su reverso, encarnando lo monstruoso como una figura que materializa lo invisible. Tal como indica Mèlich, «la carne es la palabra que expresa la disolución de la dualidad metafísica entre cuerpo y alma [...] una materialidad viva, no cosificada» (2010: 106). En ese límite carnal, frontera entre materia y significación, se produce lo abyecto, lo cual remite directamente a Julia Kristeva quien afirma: «la abyección es una resurrección que pasa por la

1 Es relevante destacar cómo el giro hacia la representación de lo sacro se ha intensificado en la producción artística de Liddell durante la última década. Esta exploración se manifiesta tanto en su poética-narrativa —con obras como *Trilogía del infinito* (2016)—, como en su dramaturgia —ejemplificada en *Liebestod* (2021) y *Vudú* (2024), ambas parte de su aún inconclusa *Trilogía sobre la muerte*—, así como en su trabajo ensayístico, con textos como *El sacrificio como acto poético* (2014).

muerte del yo. Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en un arranque de vida, de nueva significancia» (1982: 24-25).

El cuerpo monstruoso se convierte entonces en vestigio de aquello que el discurso racional no puede asimilar: lo excluido, lo intolerable, aquello que confronta al sujeto consigo mismo. Como señala la propia Liddell, «la carne magullada nos revela indicios acerca del espíritu» (2015: 101). La desnudez de ese cuerpo, física y metafísica, expone la monstruosidad no solo como desviación anatómica, sino como subversión simbólica. Jean Baudrillard, de hecho, lo expresa claramente: «la monstruosidad no es solo una transgresión física, sino una ruptura de las estructuras de sentido» (1976: 88).

De este modo, la acción performativa convierte al cuerpo en agente y soporte de su propia autodefinición. Se produce así una confrontación ontológica: el sujeto toma conciencia de su *estar* y *ser* a través del dolor. Esta tensión atraviesa toda la obra, articulada en torno a la dialéctica vida-muerte. Ya en las primeras páginas de *Via Lucis*, Liddell sentencia que «la armonía es la muerte» (Liddell, 2015:11), estableciendo una poética del nihilismo como origen: «vacía por tanto origen, y el vacío llama al tormento y a las visiones» (2015:15). Desde ahí, el cuerpo monstruoso se transforma en el vehículo último de una interrogación radical de la existencia.

Por otra parte, en *Via Lucis*, el camino de luz remite a los estadios de la Resurrección y la Pasión de Cristo tal como aparecen en el Nuevo Testamento, pero esta referencia no se acoge con devoción ortodoxa, sino que es transgredida y pervertida. Lo tangible —el cuerpo, la carne— se vuelve intangible e inmaterial, dando lugar a una fusión violenta entre cuerpo y alma, entre fenómeno y noúmeno. Esta dicotomía genera una pulsión que objetiviza el cuerpo, convirtiéndolo en superficie de expiación estética: «recibido como sublime, con un placer que sólo es posible mediante un dolor» (Kant, 2013: 194). La destrucción se revela entonces como forma de liberación, y el amor —como desmesura— se funde con lo monstruoso: «el amor es esa violencia inexplicable, el poder mediante el cual se transgrede el orden social y la ley» (Liddell, 2015: 51); «el amor es lo que nos pone en contacto con lo prerracional, con algo más profundo que los sentimientos [...], con la vibración del espíritu» (*Ibid.*).

El *via lucis* de Liddell avanza hacia la segunda llegada del Mesías, aunque no como promesa de salvación, sino como revelación de la condena. En su teología poética, el Amado ocupa el lugar del Dios ausente: «Mi cuerpo se ha preparado para tu llegada. Esta noche he sangrado²» (*Ibid.*, 51). El anhelo del reencuentro con lo sagrado no conduce a la redención, sino a la exposición cruda de la herida existencial. En esta inversión, el cuerpo se convierte en campo de batalla y espacio de epifanía, lugar donde el sujeto se legitima no en la armonía, sino en la fractura. Como lo intuye Unamuno, esta perturbación se enraíza en el abismo y, por consiguiente

va a posarse en lo hondo de lo eterno [...], desde aquel dolor físico que nos hace retroceder el cuerpo hasta la congoja religiosa, que nos hace acostarnos en el seno de Dios y recibir allí el riego de sus lágrimas divinas. (2011: 159)

2 Es destacable, en este sentido, como el deseo en las Escrituras surge fuera de toda proporción; en la tensión, en lo fronterizo, en los límites de lo bello: «¿sobre quién se ha manifestado el brazo de Jehová? [...] como raíz de tierra seca; no hay parecer en él, ni hermosura; le veremos, mas sin atractivo para que le deseemos» (Isaías, 53).

La resurrección en la obra no actúa como promesa redentora, sino como punto de fractura donde se articula una poderosa tensión entre contrarios: sagrado y profano, Dios y Amado, nacimiento y muerte. Esta inversión del imaginario cristiano se realiza a través de un proceso de desfiguración simbólica que socava la dimensión trascendental del rito. Así lo expresa Liddell al escribir: «las campanas no significan nada, nada. Antes anunciaban tu llegada y ahora no anuncian nada. No veo la profecía ni el anuncio ni la maldición» (2015: 50). El vacío del signo sagrado revela la ausencia del sentido último, la caída de toda promesa divina.

La experiencia mística se presenta, entonces, bajo el signo de la blasfemia, en el borde de lo que Liddell nombra como «el perímetro ritual de lo sacro». Allí donde antes se revelaba la presencia de Dios, ahora resuena el eco del abandono. Pero no se trata de una mera negación, sino de una reconfiguración simbiótica entre opuestos, donde lo espiritual y lo carnal se enlazan de forma violenta y delirante: «Sade y Santa Teresa unidos por lo irracional, por el delirio, por la transgresión [...] mi cuerpo profano y mi cuerpo santo [...] en el páramo del Génesis» (*Ibid.*, 15). Ese páramo constituye un espacio liminal, donde el cuerpo se torna altar y santuario. En este terreno árido de lo originario, lo sublime y lo monstruoso se confunden mediante la práctica del autorretrato: un gesto que implica mirarse como un Otro, desbordando los límites de la identidad estable. Esta mirada desplazada no busca comprender, sino revelar aquello que fascina y aterra a la vez: el *yo* escindido, atravesado por lo inexplicable. Así, *Via Lucis* se sitúa como una liturgia del exceso, donde la mística se transfigura en monstruosidad sagrada.

Lo sublime, tal como lo define Edmund Burke, emerge allí donde el arte es capaz de inspirar terror y asombro, despertando en el espectador la conciencia de su propia fragilidad frente a fuerzas que exceden la razón. En *Via Lucis*, esta experiencia estética se articula a través de una obra híbrida —literaria y visual— que transita lo inquietante como forma de conocimiento. Los autorretratos fotográficos de Angélica Liddell configuran una relación profana con la imagen, una forma de contradiscurso incendiario que subvierte los códigos tradicionales mediante composiciones desconcertantes. En algunas de ellas (figuras 1 y 2) la artista aparece vestida de blanco —símbolo de pureza, virginidad y rito de paso— evocando una niña haciendo la primera comunión o una novia, lo cual roza lo satírico y paródico, especialmente en contraste con la crudeza visual que recorren las imágenes. Su rostro, muchas veces inexpresivo, perdido en la mirada o velado por los ojos cerrados, intensifica la distancia entre cuerpo y subjetividad, entre lo que se expone y lo que permanece inaccesible.

El cuerpo, en este contexto, se convierte en una máquina de guerra, en un campo de batalla donde se inscriben las tensiones entre dolor, deseo y representación. La herida se estetiza, se hace forma; lo que no puede ser dicho se traduce en imagen. El cuerpo desnudo —expuesto sin pudor pero con el rostro oculto— encarna esa paradoja: mostrar ocultando, revelar resistiendo. Así, la imagen trasciende el estatuto de mero acompañamiento del texto para asumir una potencia propia, convirtiéndose en aquello que la palabra no puede pronunciar. Liddell lo formula con precisión: «tal vez solamente buscamos la imagen que falta. Es como amar a alguien antes de que nos hable. Buscamos la imagen que falta, anterior a la palabra» (2015: 40). Esta concepción se articula con la noción de Georges Didi-Huberman sobre las «imágenes a pesar de todo», aquellas que insisten en existir incluso cuando todo sentido parece haberse perdido. No se trata, pues, únicamente de una conjunción entre lo literario y lo visual, sino de una forma particular de presencia en cada uno de esos lenguajes. El universo trágico de *Via Lucis* no responde a una estética de la representación, sino a una poética del desgarramiento.

Liddell manipula las imágenes para turbar, para fracturar el sentido y hacer del monstruo una figura de belleza radical. Su cuerpo se fragmenta, se autolesiona, se exhibe como desecho que, «escupida por la realidad insoportable» (2015: 36), resucita entre sombras: «todo vuelve a nacer, y el seno no puede ser sino oscuro, mi sombra nace de mi tristeza» (*Ibid.*: 51). La artista convierte el dolor en forma, la muerte en estética, el cuerpo en superficie simbólica donde se inscribe la espiritualidad de lo profanado.

En este sentido, la fotografía contemporánea ha explorado, durante décadas, los límites de la representación del cuerpo, desbordando lo normativo y desafiando la pasividad del espectador mediante imágenes deliberadamente construidas para perturbar y seducir al mismo tiempo. No se trata ya de reflejar la realidad, sino de teatralizarla, de performarla, de convertir la imagen en espacio de confrontación con el yo herido. Lo monstruoso no aparece como negación de lo humano, sino como su forma más honda y veraz. En esta lógica, y como señala Cioran: «a fuerza de acumular misterios nulos y de monopolizar el sinsentido, la vida inspira más espanto que la muerte: es ella la gran Desconocida» (2014: 10). Así, la monstruosidad irrumpe no como anomalía, sino como revelación: un modo de existir en lo sagrado sin abandonar la carne, un estremecimiento ante la belleza imposible de la herida.

Por un lado, se debe destacar el carácter fragmentario de la obra literario-fotográfica y, siguiendo a Ezra Pound, entender el fragmento como una totalidad que presenta tanto una estética como una recepción propia. En esta línea concibe Italo Calvino su «fotografía total»: «un montón de fragmentos de imágenes privadas, sobre el fondo ajado de las matanzas y las coronaciones» (Calvino, 1989: 75). Además, *Via Lucis* goza de una gran intertextualidad, con lecturas y relecturas de obras literarias, pictóricas y artísticas de diversa índole en relación a nociones clave en Liddell como dolor, tragedia, soledad o violencia, hilvanadas con el psicoanálisis, el existencialismo o el nihilismo, con referencias a autores consagrados como Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche o Emily Brontë, pasando por otros más controvertidos y escabrosos como Pier Paolo Pasolini o el Marqués de Sade, y figuras religiosas como Santa Teresa o Juana de Arco, además de artistas plásticos como Francisco de Zurbarán y cineastas como Ingmar Bergman o personajes de la cultura popular como Charles Manson³. De esta manera, la obra de Liddell se nos presenta como un *mare magnum* de referencias y géneros literarios y artísticos a través del fragmento, entendido este, además, en la línea de Walter Benjamin y su *Angelus Novus*, como una reactualización inesperada de cualquier elemento del pasado, considerando el devenir, en la línea de la autora, como desesperación, siendo la salvación irrealizable⁴.

En la obra se juega con lo iconográfico, uniendo el discurso verbal con lo visual, con lo iconológico, enhebrando la imagen lingüística y fotográfica con lo sagrado. Un claro ejemplo de esto son las diferentes fotografías que muestran a la autora desnuda con un gesto extasiado, remitiendo a la transverberación de Santa Teresa de Bernini (figura 3). En otra imagen, el libro *Veinticuatro horas de la vida de una mujer* de Stefan Zweig aparece al lado del cuerpo inerte de la artista (figura 4) en

3 Es interesante señalar cómo todos ellos, a pesar de lo diverso de sus propuestas, guardan en común con Liddell una manera disruptiva de mirar el mundo; desde lo trágico, lo prerracional y lo místico, huyendo de las limitaciones del lenguaje y de lo que socialmente se consideraría aceptable o permisible.

4 Esta idea es desarrollada al comienzo de su *Tesis IX* sobre la Historia: «Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas, [...] frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo».

la búsqueda de un nuevo ideario de feminidad fuera de imposiciones, exhibiendo así las complejas y extensas relaciones, ya no sólo intertextuales, sino interartísticas tan reiteradas en la producción de Liddell. Por otro lado, la fotografía de la artista evoca claramente al *body art* de los sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado, con colectivos como el Accionismo vienés y figuras como Hermann Nitsch y su «teatro de orgías y misterios» (figura 5) Se legitima así la figura del *outsider*, abrazando el cuerpo la violencia que sobre él se ejerce, reconfigurando la visión de lo sensible para, en términos estético-políticos, facilitar un acceso a un sector de la realidad indigno de ser representado.

Emergen nuevas figuras del sujeto que identifican alternativas a lo tradicionalmente contemplado: «aquel que partiendo de lo oculto y poco apetecible para la mayoría, se recrea en lo proveniente de los ambientes más inmundos» (Esparza, 2018: 233). Esta nueva estética, denominada por la crítica como giro performativo, puede considerarse como un claro antecedente a Liddell, destacando además la importancia renovada que están teniendo en la actualidad y que queda patente, por ejemplo, con la publicación de *On Being an Angel* (2015), una recopilación de autorretratos fotográficos de Francesca Woodman que guardan similitudes con los expuestos en *Via Lucis* (figura 6) en relación a la imagen como proceso y suceso y a la presentación del cuerpo en conflicto. De ahí que algunas de las imágenes aparezcan distorsionadas, mostrando el movimiento, la huella, la volatilidad del tiempo (figura 7), considerando, por lo tanto, los autorretratos de Liddell como imagen-pulsión: «la pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula» (Molina, 2012: 177). También es destacable, teniendo esto en cuenta, el reciente documental sobre la figura de Nan Goldin, *All the Beauty and the Bloodshed* (2022), quien fotografiaba a sujetos marginales y, al igual que Liddell, mostraba una feminidad combativa (figura 8).

En este sentido, Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (1980), aseguraba que «la primera sorpresa es la de lo raro» (Barthes, 1990: 78), entendiendo la fotografía como asombro. Por eso mismo, Liddell escoge el autorretrato como medio expresivo: «he elegido un cuerpo indeseable y nauseabundo para mostrarte» (Liddell, 2015: 50). *Via Lucis* se nos presenta así como un ejercicio de alquimia, un proceso de exploración interior con el cuerpo como elemento de juego (figura 9) Se debe abrazar lo violento, buscando una experiencia onírica que opere con unos códigos propios; todo esto parapetado por una sucesión de imágenes grotescas que interactúan directamente con el subconsciente y con el cuerpo (figura 10), ya que «solo por la piel puede entramos otra vez la metafísica del espíritu» (Artaud, 1978: 112).

La obra de Liddell desafía los límites de la representación al romper el vínculo con el mundo empírico mediante un retorno al cuerpo, una nueva mirada atravesada por la desmesura. Es en lo angustioso de esa tensión donde se toma conciencia de estar excediendo los límites. Se huye, por lo tanto, de ideas caducas como proporción, armonía y perfección, alejándose de los cánones clásicos y buscando lo ambiguo, lo oculto:

lo siniestro de esa sombra inhibida y significativa desde la cual adquiere lo bello relevancia, precisamente a través del recubrimiento pudoroso de esa escena umbría con los velos de la ilusión estética, su más penetrante explicación. (Trías, 2020: 104).

Aparece así «la posibilidad del arte ante las fauces de todo lo antiartístico» (Álvarez 192). Esto se alcanza, por lo tanto, a través de una fuerza suprema, de una pulsión primaria y oscura, misteriosa y profunda, violenta pero necesaria: «hasta [en] la encarnación del mal Mefistófeles tiene una especie

de siniestra alegría. Los fuegos del infierno no queman: le sirven para calentarse las manos» (Steiner, 2011: 145).

Cuando la belleza escapa de lo racional, de la proporción y de la perfección, aparece la sorpresa, el terror y, por lo tanto, lo monstruoso, «un objeto que por su magnitud, niega el fin que constituye su propio concepto» (Kant, 2013: 186). Siguiendo a Kant, lo sublime trasciende las capacidades de comprensión racional, y el monstruo, con su deformidad y potencia simbólica, ejemplifica esta tensión entre el asombro y el horror. La apropiación del monstruo supone no solo un giro estético, sino epistemológico, que combina el placer y el goce estético con lo prohibido: «las cualidades de lo sublime terrible [...] fuera de lo natural son las monstruosidades» (*Ibid.*: 6). Aparece así «la posibilidad del arte ante las fauces de todo lo antiartístico» (Álvarez, 2008: 192). Esto se alcanza, por lo tanto, a través de una fuerza suprema, de una pulsión primaria y oscura, misteriosa y profunda, violenta pero necesaria: «hasta [en] la encarnación del mal Mefistófeles tiene una especie de siniestra alegría. Los fuegos del infierno no queman: le sirven para calentarse las manos» (Steiner, 2011: 145).

Se llega así a una nueva belleza en relación con el *unheimlich* freudiano y la noción de «anormal» foucaultiano. Es interesante en este sentido la famosa frase de Goya en uno de los grabados de los Caprichos: «El sueño de la razón produce monstruos» y la necesidad de mostrar lo oculto, de «sufrir dignamente la humillación que nos infligen nuestros agujeros» (Cioran, 2014: 22). Exhibir así lo abyecto, exaltar aquello que no puede ser mostrado, llevar el dolor al arte, se consigue enseñando la herida aún supurante, reivindicando la animalidad y la violencia con el lenguaje, con lo monstruoso a través de lo trágico: «De la palabra al cuerpo. De la palabra a la llaga de nueve agujeros. De la palabra a las heces postreras» (Liddell: 2015, 15).

Por lo tanto, el sujeto, mostrando lo más oscuro e indigno, llega así, siguiendo lo expuesto por Adorno en su *Teoría estética* (1970), a una autoconciencia de su propia naturaleza, la esencia de lo deformando como elemento artístico, exponiendo la complejidad de un ser humano que no puede ser reducido a categorías estáticas o unívocas. Así, el monstruo crea una interrogación constante sobre los límites de lo humano, abrazando lo ambiguo y lo múltiple, donde emergen las más complejas reflexiones acerca de lo admisible y lo representable: «mi cuerpo es la profundidad, el abismo donde el hombre se lanza indefenso, frágil, sin armas y penetra a ciegas» (Liddell, 2015: 16). La noción política de monstruo supone un giro gnoseológico y epistemológico, la necesidad de reconquistar y abrazar lo grotesco, el monstruo humano que combina lo imposible con lo prohibido, haciendo política a través de la propia carne: «Tú, tú eres, con tu sebo monstruoso [...] tu deformidad procede de esa belleza, y encarna esa belleza» (*Ibid.*: 50). Se transita hacia una nueva belleza, mostrando el cuerpo, razón por la cual Liddell expone que es una «experta no deforme» (*Ibid.*: 22).

En este contexto, la figura del monstruo opera como dispositivo filosófico y estético que subvierte las nociones clásicas de identidad, al presentar el cuerpo como campo de disputa simbólica y política. Lejos de ser un simple objeto de representación, el cuerpo monstruoso irrumpe como una forma de resistencia encarnada, allí donde las relaciones de poder se inscriben y se desestabilizan. En este sentido, lo monstruoso no solo expresa una performatividad de la diferencia, sino que requiere —como advierte Mabel Moraña (2017) en *El monstruo como máquina de guerra*— de un régimen de visibilidad específico: debe volverse imagen, hacerse cuerpo expuesto, teatralizar su excepción. Esta necesidad de manifestarse convierte a lo monstruoso en performance por definición, en acto que transgrede los límites normativos y reclama presencia en el espacio de lo visible.

Desde esta lógica, el arte de Angélica Liddell se erige como un gesto radical que convierte la herida en estética, el dolor en forma: «y el sufrimiento se convierte en enigma, como el interior de mi cuerpo, y la violencia en belleza» (Liddell, 2015: 16). Su obra construye así una poética visual de la lesión, una coreografía del exceso donde lo abyecto y lo sublime convergen. La creación artística, en este marco, debe ser comprendida como una experiencia performativa en sí misma, un acto que subvierte la realidad al colocar el cuerpo —expuesto, fragmentado, ofrecido— en el centro de la escena. Como señala Philippe Dubois, «la imagen es trabajo en acción que no se puede concebir fuera de sus circunstancias» (Dubois, 1986: 1).

La artista busca la condición catártica del arte en el abismo trágico entre la palabra y la imagen a través de la espiritualidad más inefable, erigiendo una imagen «cada vez más realista e hipervisible, un goce visual que acerca lo relegado y real de la humanidad a la aséptica civilización» (Esparza, 2018: 235). Lo monstruoso se aborda desde una perspectiva catártica, al tener el poder de liberar al espectador mediante la transgresión estética. Para Liddell, la violencia sobre el cuerpo no es un fin en sí mismo, sino un medio para regresar a la tragedia primigenia y, a través de ella, alcanzar lo místico y lo trascendental.

En el capítulo final de *Via Lucis*, «Nunca es la muerte», el cuerpo se repliega sobre sí mismo en postura fetal (*figura 11*), un retorno simbólico al vientre materno que invoca lo místico, lo alegórico y lo sagrado, para renacer desde las sombras hacia la vida. Este autorretrato, más que un gesto, es una urgencia ineludible, una confesión poética del yo que se enfrenta a su particular abismo. Así, lo trágico, atravesando la carne, profana lo sagrado, convirtiendo el cuerpo en un templo fracturado donde el monstruo y la belleza coexisten, tensando los límites entre el deseo y el espanto, entre la vida y la muerte. El autorretrato poético y fotográfico se nos presenta, por tanto, como una necesidad imperiosa, ya que como anuncia Angélica en la última página del libro: «no me queda más remedio que desearme a mí misma, lo que significa mirar a un monstruo repugnante irremediabilmente y sin descanso» (2015: 55).

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (2005). *Teoría estética*. Edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Traducción de Jorge Navarro. Madrid: Akal.
- ÁLVAREZ, Al (2008). *El dios salvaje: Ensayo sobre el suicidio*. Traducción de Marcelo Cohen. Santiago de Chile: Editorial Hueders.
- ARTAUD, Antonin (1978). *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires: Edhasa.
- ARISTÓTELES (2000). «De generatione animalium», en *Obras completas*, 767b.
- BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- BARUZI, Jean (1924). *L'expérience mystique chez les peuples chrétiens*. París: Alcan.
- BAUDRILLARD, Jean (1993). *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CALVINO, Italo (1989). «La aventura de un fotógrafo». *Los amores difíciles*. Barcelona: Tusquets, pp. 61-75.

- CIORAN, Emil (1981). *Del inconveniente de haber nacido*. Traducción de Esther Seligson. Madrid: Taurus.
- (2014). *Breviario de podredumbre*. Traducción de Fernando Savater. Madrid: Taurus.
- DUBOIS, Philippe (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- ESPARZA, Violeta (2018). «El retrato fotográfico de lo outsider: Consideraciones sobre su utilización en el arte actual». *Sonda. Investigación en Artes y Letras*, vol. 7, n.º 1, pp. 229–242, en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6797572>>.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ MORENO, Lucía (2003). «Lo sublime hecho carne: la representación estética de la criatura en Frankenstein». *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 11, n.º 1, pp. 179-192, en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=818687>>.
- KANT, Immanuel (2013). *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Libros.
- KRISTEVA, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Traducción de Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press.
- LACAN, Jacques (2006). *Séminaire Livre XVIII*. París: Seuil.
- LIDDELL, Angélica (2014). *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes.
- (2015). *Via Lucis*. Madrid: Continta Me Tienes.
- MÈLICH, Joan-Carles (2010). *La condición vulnerable*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- MOLINA, María del Carmen (2012). «Sexo y destrucción en el surrealismo español: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. 17, pp. 165-181, en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8205182>>.
- MORAÑA, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- RILKE, Rainer María (2015). *Elegías de Duino*. Traducción de Juan Rulfo. Madrid: Sexto Piso.
- ROSENTAL, M., P. IUDIN y N. MANKOVSKAIA (1973). *Diccionario filosófico*. Traducción de Augusto Vidal. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- SCHNEIDER, Rebecca (1997). *The Explicit Body in Performance*. Londres: Routledge.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1996). *El mundo como voluntad y representación*. Vol. I. Traducción de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta.
- STEINER, George (2011). *La muerte de la tragedia*. Traducción de Jesús Pardo. Madrid: Siruela.
- TRÍAS, Eugenio (2020). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- UUNAMUNO, Miguel de (2011). *Del sentimiento trágico de la vida*. Edición de Manuel Núñez Encabo. Madrid: Austral.

Apéndice



Figura 1



Figura 2



Figura 3





Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11