

PURITANISMO, MIRADA MASCULINA Y ESPECTADORAS: *THE SCARLET LETTER* (2018), DE ANGÉLICA LIDDELL

PURITANISM, MALE GAZE AND FEMALE SPECTATOR:
THE SCARLET LETTER (2018), BY ANGÉLICA LIDDELL

Cristina OÑORO OTERO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En las siguientes páginas me propongo abordar desde la perspectiva de la “espectadora feminista” (Dolan) el montaje *The Scarlet Letter*, de Angélica Liddell, una versión libre de la novela de Nathaniel Hawthorne estrenada en Francia a finales de 2018. Exploraré las emociones paradójicas que tal espectadora siente durante una representación en la que se carga contra las mujeres y el puritanismo del movimiento #MeToo pero que, al mismo tiempo, y desde un punto de vista estético, se desafía la “mirada masculina dominante” (Mulvey) y la propia Liddell se afirma como creadora. Como veremos, la obra de Liddell reivindicará el teatro como espacio ritual de lo íntimo frente a la cultura televisiva, puritana e hipócrita, de las conductas globalizadas. A través del teatro de Liddell, en definitiva, podremos acercarnos a la forma *conflictiva* en la que una parte de los creadores escénicos contemporáneos piensa el espectador.

Palabras clave: Angélica Liddell; *The Scarlet Letter*; espectadores; teatro y feminismo.

Abstract: In this article, I aim to address Angélica Liddell’s production of *The Scarlett Letter*, a free adaptation of Nathaniel Hawthorne’s novel which premiered in France in 2018, from the perspective of ‘the feminist spectator’ (Dolan). I will examine the paradoxical emotions which such spectator experiences during a play in which women and the puritanism associated with the #MeToo movement are attacked; whilst, at the same time, from an aesthetic point of view, the ‘dominant male gaze’ (Mulvey) is challenged, therefore reinforcing Liddell as a creator. As it will be shown, Liddell’s work reclaims the theatrical performance as a ritualistic space of intimacy, in opposition to the puritan and hypocritical media culture of globalised behaviour. Ultimately, through Liddell’s production, we can approach the conflictive way in which the spectator is regarded by part of contemporary performing creators.

Palabras clave: Angélica Liddell; *The Scarlet Letter*; Spectators; Theater and feminism

IY por el mero hecho de ser un hombre, yo te amo: *le scandal* en tiempos del #MeToo

A comienzos del mes de diciembre de 2018 Angélica Liddell, directora, dramaturga y actriz, estrenó *The Scarlet Letter*, una versión libre de la novela homónima del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne originalmente publicada en 1850. El estreno tuvo lugar en el Centre Dramatique National d'Orléans y, solo unas semanas más tarde, se presentó en París, en La Colline, teatro de vanguardia dirigido en la capital francesa por Wajdi Mouawad. Comenzaba así la gira que llevaría el espectáculo a otros importantes escenarios, como los Teatros del Canal de Madrid (14-16 de febrero de 2019), el Teatro Nacional de Lisboa (1-2 de febrero 2019), el Wiener Festwochen de Viena (12-15 de mayo de 2019) o, más recientemente, el Teatre Lliure de Barcelona (2-4 de julio de 2020).

El espectáculo, como todos los firmados por la artista y su compañía *Altra Bilis* desde hace décadas¹, suscitó reacciones apasionadas entre el público y la prensa. Como recogen las críticas, los aplausos fueron numerosos y prolongados en todos estos teatros, pero también se multiplicaron las caras de desconcierto y embarazo en el patio de butacas. En pleno auge del movimiento #MeToo, *l'enfant terrible* de las tablas europeas se atrevía a embestir contra “las mujeres [que] han dejado de amar a los hombres” (Liddell, *Una costilla... 63*)² y a criticar de la mano de Hawthorne el puritanismo que, según denunciaba, se había ido adueñando del pensamiento y la escena cultural en los últimos años:

¿Sabes?, no me gusta este mundo donde las mujeres han dejado de amar a los hombres. No, no me gusta este mundo donde las mujeres odian a los hombres. No me gusta, no me gusta. No me gusta ser una mujer entre mujeres. [...] Ninguna mujer ama ya lo suficiente. Ninguna mujer posee ya el inmenso coraje, el inmenso valor, la divina audacia, de reconocer que viviría de rodillas para unir con perfume los pies del hombre que ama (*Una costilla... 63*)

¿Era irónica o iba en serio?, se preguntaron algunos espectadores asombrados³. ¿De verdad creía lo que estaba diciendo?, se plantearon otros⁴. ¿Desde cuándo Angélica Liddell se había convertido en

¹ Angélica Liddell (Figueras, 1966) fundó junto con Gumersindo Puche *Altra Bilis* en 1993, compañía con la que ha estrenado sus montajes y recorrido los escenarios de todo el mundo. Al principio su actividad teatral se desarrollaba fundamentalmente en salas alternativas, lo que cambió a partir de 2007 tras el estreno de *Perro muerto en tintorería. Los fuertes* en el Centro Dramático Nacional de Madrid. El salto a los grandes escenarios se confirmó en 2010, tras el éxito cosechado en el Festival de Avignon con *El año de Ricardo* y *La casa de la fuerza*, una obra por la que además recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática. Desde entonces, el éxito y reconocimiento internacional han ido en aumento y actualmente es considerada una de las creadoras más destacadas de Europa (Checa). Además de escribir, dirigir y actuar sus textos teatrales, Angélica Liddell es autora de libros de poemas, publicados en España por la editorial La uña RoTa, y de ensayos de carácter teórico como *El sacrificio como acto poético* (2015).

² A día de hoy, *The Scarlet Letter* se encuentra inédita. Sin embargo, como veremos más adelante, una gran parte de los textos que integran el espectáculo proceden de otras obras que sí están publicadas, como *Una costilla sobre la mesa* (2018) o *Trilogía del infinito* (2016), por lo que en adelante citaré tomando estas obras como referencia.

³ “¿Se lo cree o vende esa provocación?”, se preguntaba Marcos Ordóñez en su reseña publicada en el periódico *El País*.

⁴ “La crítica de la Liddell al nou puritanisme va de debò o és en conya? Diu tot allò perquè realment ho creu, o ho diu des de la ironia?”, planteaba Oriol Puig Taulé en la publicación digital *Núvol*.

un *señor(o)* a lo Pérez Reverte o Vargas Llosa? ¿Qué se suponía que tenía que hacer una espectadora feminista⁵, de las muchas que con toda seguridad habría en el público, al llegar al final de una obra en la que las mujeres eran tildadas de “misándricas totalitarias, intrascendentes y anodinas, víctimas por decreto”? (*Una costilla...* 56) ¿Aplaudir la cascada de insultos recibida (“asquerosas”, “dañinas”, “tozudas”, “sabihondas necias”, “chismosas”, “entrometidas y embusteras”...)? (*Trilogía...* 132)⁶. ¿Conmoverse con la defensa apasionada de los hombres (“enamorada de Barthes”, “enamorada de Foucault”, “enamorada de los hombres” son algunos de los eslóganes proyectados durante la representación)? ¿Solidarizarse con la defensa de los “grandes maestros” de cuyas creaciones excepcionales nos estaban privando, según Liddell, los puritanos *progres* de Occidente?

Llegará un día en que ni siquiera podamos exhibir a los antiguos maestros, un nuevo Fahrenheit llegará. Antes nos obligarán a leer los libros junto a un catecismo redactado por los integrantes de la procesión de la ofensa. Hemos perdido en el arte la fuerza de la naturaleza salvaje para siempre. Hemos ganado en pacatería, en estupidez y en embuste. [...] ¿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? (*Una costilla...* 55)

Como era de esperar, el espectáculo fue un éxito rotundo.

En todo caso, a pesar de que la invectiva misógina no era ni mucho menos nueva en la obra de Liddell⁷ y de que podemos encontrar el germen de *The Scarlet Letter* en textos anteriores al surgimiento del movimiento #MeToo⁸, la mayoría de los críticos teatrales coincidieron en interpretar el espectáculo exclusivamente a la luz del movimiento feminista. Así, por ejemplo, Álex Vicente titulaba su artículo publicado en *El País* con un elocuente “Angélica Liddell carga sobre el escenario contra el #MeToo” o José Luis Romo rotulaba el suyo en *El Mundo* con un directo “Angélica Liddell contra los puritanos y el #MeToo”. Podríamos añadir los aparecidos en otros medios nacionales y extranjeros, como “La dura crítica de Angélica Liddell al feminismo del #Metoo con The Scarlet

⁵ Tomo el concepto de “espectadora feminista” de Jill Dolan, investigadora en el área de los *Performance Studies*, quien lo elaboró en su obra *The Feminist Spectator as Critic*, originalmente publicada en 1988 y reeditada en 2012. En ella, Dolan aborda la manera en la que en el teatro de la tradición occidental se ha construido y naturalizado un “espectador ideal” al que se atribuyen rasgos como ser blanco, de clase media, heterosexual y masculino. Frente a este espectador ideal, las espectadoras feministas son conceptualizadas por Dolan como “lectoras que resisten” y, ante la imposibilidad conectar con dicha política de la mirada masculina, asumen una posición crítica en el margen. “Ruminating over these unsavory positions, the feminist spectator might find that her gender-and/or her race, class, or sexual preference-as well as her ideology and politics make the representation alien and even offensive. It seems that as a spectator she is far from ideal. Determined to draw larger conclusions from this experience, she leaves the theatre while the audience applauds at the curtain call and goes off to develop a theory of feminist performance criticism” (3).

⁶ La diatriba contra las mujeres es mucho más extensa y puede encontrarse en *¿Qué haré yo con esta espada?*, incluida en *Trilogía del infinito* (130-136).

⁷ Podemos citar, por ejemplo, fragmentos del texto *La gaviota*, incluido en *El sacrificio como acto poético*: “Me producen náuseas las actrices debutantes que interpretan a Nina, soñadoras, excitadas ante la exitosa carrera que se abre ante sus ojos, llenas de esperanza y arribismo, recipientes descerebrados donde vuelvo toda mi misoginia, bobas sin futuro y sin talento que interpretan a Nina, cuando no son más que coñitos frescos que pasarán al olvido, mientras Chejov seguirá existiendo hasta que el mundo se canse de días (149).

⁸ Los polémicos monólogos del montaje contra las mujeres proceden de textos anteriores a octubre de 2017, fecha del inicio del movimiento #MeToo, que están fechados en junio de 2017 (aparecen en *Cartas muertas, ¡Oh, Melville!*, sección incluida en *Una costilla sobre la mesa*) y 2016 (encontramos el más polémico de los monólogos en *¿Qué haré yo con esta espada?*).

Letter” (publicada en *Libertad digital*) o “The Scarlet letter”, la dernière provocation pas très #MeToo d’Angélica Liddell” (Bouchez n.p.).

Conviene recordar que cuando Liddell estrenó su espectáculo a finales de diciembre de 2018 el movimiento #MeToo hacía ya más de un año que había arrasado en las redes sociales y sus efectos culturales e incluso jurídico-penales eran ya imparables. En el mes de octubre de 2017 la actriz Alyssa Milano había animado en Twitter a compartir historias de acoso sexual con dicho hashtag, lo que hicieron millones de mujeres de los cinco continentes durante los siguientes días. Aunque el término se había empleado en otras campañas anteriores que también buscaban concienciar contra el acoso sexual, fue en 2017, a raíz de las acusaciones recibidas por el productor Harvey Weinstein, cuando la expresión se volvió realmente viral en todo el mundo. En muchos países se revisaban leyes, se proponían reformas e, incluso, se cancelaban contratos a escritores, músicos y cineastas sospechosos o culpables de haber cometido acoso sexual.

En 2018 el movimiento fue a su vez empujado por la iniciativa *Time’s Up*, una asociación creada por actrices de Hollywood que también buscaban acabar con la violencia sexual en la industria cinematográfica. Fue especialmente célebre el discurso pronunciado por la presentadora televisiva Oprah Winfrey en la ceremonia de los premios Globos de Oro a la que asistieron numerosas *celebrities* vestidas de negro, como Laura Dern, Nicole Kidman o Reese Witherspoon, como muestra de su solidaridad contra la violencia sexual que sufren las mujeres. En la primera parte de su discurso histórico, Winfrey afirmaba que “hablar públicamente y contar la verdad es uno de los instrumentos más poderosos que tenemos los seres humanos”⁹.

En los mismos años en los que se gestaba y desarrollaba el movimiento #MeToo se produjeron otros debates relacionados con el feminismo que también marcaron la agenda política y cultural en España. Uno de ellos fue el conocido como el juicio de “La Manada”, un proceso al que fueron sometidos cinco hombres jóvenes tras ser acusados de violar en grupo a una mujer en las fiestas de los Sanfermines de 2016. El juicio tuvo un enorme eco mediático y generó un importante debate público sobre el consentimiento y la tipificación penal de la violencia sexual¹⁰. En paralelo, en esos mismos años, cada vez eran más las voces que alentaban a revisar las obras literarias y artísticas de los programas escolares y las bibliotecas desde una perspectiva de género, llegando en algunos casos controvertidos a proponer la prohibición de cientos de títulos debido al sexismo que reflejaban y a su contribución a la llamada “cultura de la violación”¹¹.

Tal y como ha estudiado Julio E. Checa en un artículo aparecido poco tiempo después del estreno de *The Scarlet Letter*, es cierto que resulta complicado no considerar el trabajo de Liddell en relación con la actualidad más inmediata, como el movimiento #MeToo, el juicio de La Manada o el auge de

⁹ Puede visualizarse el discurso completo en el siguiente enlace <<https://www.youtube.com/watch?v=9fr8Rciv4zI>>

¹⁰ El caso llegó incluso a los escenarios con el montaje teatral *Jauría*, una pieza de teatro-documento escrita por Jordi Casanovas y dirigida por Miguel del Arco que se estrenó en el Teatro Pavón Kamikaze en 2019.

¹¹ Así, por ejemplo, desataron gran polémica iniciativas como la de la Asociación Espai i Lleure y la comisión de género del centro escolar Tàber, en Barcelona, al sugerir que se prohibieran 200 títulos clásicos, entre ellos *Caperucita roja* o *La bella durmiente* <<https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20190411/461587131455/retirado-vetado-caperucita-roja-bella-durmiente-leyenda-sant-jordi-escuela-taber-barcelona.html>>

corrientes revisionistas e incluso censoras, pues es indudable que la directora es perfectamente consciente de las reacciones que va a suscitar en el patio de butacas; pero no es menos cierto que hacerlo exclusivamente en atención a esta, como si fuera un mero alegato o reacción, supone empobrecer considerablemente el sentido de la misma: “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” (Checa 180). De hecho, aunque Liddell defiende la provocación en el arte a capa y espada, siempre ha querido distanciarse de la provocación gratuita o meramente oportunista:

El cuerpo no le debe dar pie al espectador a la reflexión. La conmoción DENTRO le conducirá a la reflexión FUERA. No hablo de un parque de atracciones de la provocación, hablo de los antiguos, de los griegos, hablo de aquellas representaciones que provocaban, PROVOCABAN, partos, vómitos y ataques cardíacos, gritos, aullidos, según las crónicas. ¡Qué ingenuidad creerse las crónicas! ¡Pero qué hermoso sería un patio de butacas lleno de recién nacidos, de placentas y de llantos! (*El sacrificio...* 27).

El propio Julio E. Checa defiende en su interpretación de *The Scarlet Letter* la huella foucaultiana que encontramos no solo en esta sino en toda la obra de Liddell, influencia que aportaría un contexto de lectura más amplio de la misma que la simple referencia al #MeToo. En este sentido, desde la perspectiva de Checa, en la agria denuncia de Liddell al conservadurismo podría percibirse no tanto una embestida al feminismo *mainstream* como el eco de las ideas de Foucault, para quien “nuestra cultura se ha venido definiendo a partir de la ‘asociación de la prohibición de hablar y de la fuerte incitación a hacerlo’” (Checa 155). De este modo, el montaje debería pensarse como una “indagación en lo que significa la vida social y en los misterios de la existencia y su resistencia en la representación” (170). Dicho en otras palabras: la incorrección política de Liddell en el escenario, su premeditada violación del tabú, sería una forma de dramatizar las complejas y tensas relaciones que el filósofo francés ya planteaba en su obra entre el orden del discurso, el poder y la libertad. Como escribe Liddell:

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 libertad, decir todo aquello que la gente no quiere escuchar (*El sacrificio...* 22).

II. Decir, mirar, actuar

Con todo, *The Scarlet Letter* no deja de ser una obra que, al menos en apariencia, y desde el punto de vista del texto pronunciado en escena, se presenta como abiertamente misógina. Sin embargo, a mi modo de ver, el verdadero motivo por el que puede ser calificada como tal no residiría tanto en que la artista arremeta contra el conservadurismo, la censura o, indirectamente, contra el feminismo *mainstream* de las redes sociales y del #MeToo. Residiría, más bien, en la genealogía de grandes maestros¹² que reivindica y en la mitología creada en torno a la figura del artista y la creación. Podemos leer en palabras de la propia Liddell un retrato de dicha mitología del artista:

¹² También hay que decir que las mujeres no están ausentes del canon construido por Liddell y algunas, como Emily Dickinson (de quien por cierto toma también la figura del Maestro), Juana de Arco o Alejandra Pizarnik aparecen constantemente.

La única rebelión digna es la del espíritu contra la banalidad. Padecemos los estragos de la voluntad general roussoniana sobre el arte, el patíbulo como “factor importante en la formación de buenos ciudadanos”, tal y como lamenta Hawthorne. Oscar Wilde en prisión. No es la A de ADÚLTERA, es la A de ARTISTA. [...] Es finalmente el ARTE el que me obliga a coser la letra escarlata [...] A través del arte, de esa A bordada, lo inmoral es ético, revierte en bien común (*Una costilla... 57*)¹³.

Como estudiaron en su libro clásico de los años ochenta *Old Mistresses. Women. Art and Ideology* las autoras Griselda Pollock y Rozsika Parker, el concepto de artista como individuo creativo, autónomo e independiente es fundamentalmente moderno. Antes del siglo dieciocho el término era comúnmente utilizado para designar no a un tipo de persona con unas características especiales o únicas sino a un artesano o a una persona con un buen gusto manifiesto. La idea de que el artista es una persona extraña, diferente, exótica, imaginativa, excéntrica, creativa y poco convencional, como a menudo afirma la propia Liddell, es la culminación de un largo proceso en el que no solo se dieron cita transformaciones sociales, económicas e ideológicas sino también se asumieron las ideas románticas sobre el genio. En el siglo diecinueve, el artista dejó de ser un artesano para convertirse en un creador separado de su clase, un semidiós capaz de revelar verdades que nadie más puede comprender. Se trata, en definitiva, de una concepción del artista que, aunque haya sido naturalizada, resulta tan ideológica como la concepción que la propia Liddell critica a los puritanos de nuestro tiempo cuando escribe en *Una costilla encima de la mesa* “Antes era la religión. Ahora la ideología. La ideología es lo contrario del pensamiento” (*Una costilla... 56*).

¿Acaso la idea que tiene Liddell del artista, podemos preguntarnos, no responde también a una ideología? Como nos recuerda Jill Dolan en su libro *The Feminist Spectator As Critic*, insinuar que la ideología puede separarse de la percepción, indirectamente implica afirmar que existe una manera de mirar pura y universal (Dolan 44). ¿Se dirige Liddell a un espectador universal? Como añade Dolan, al canonizar ciertos textos y sus significados y mitificar el origen de su autoridad, la ideología de la cultura dominante aparece naturalizada en la representación y con apariencia de no ser ideológica (41).

Por otro lado, no hay que olvidar que dicha mitología artística invocada por Liddell es la que también, desde mediados del siglo diecinueve, convirtió el arte y sus espacios de exhibición, como los teatros y los museos, en lugares predominantemente masculinos en los que las mujeres artistas tenían muy difícil acomodo. Como afirman Pollock y Parker, no es casual que en el mismo periodo en el que la burguesía propició la separación de esferas masculina y femeninas, y la consiguiente construcción, por un lado, del mito del ángel del hogar y, por otro, del artista genial, se terminase por afirmar que los atributos tradicionalmente considerados masculinos, como la imaginación, la originalidad y la fuerza, se correspondían mejor con los que se exigía al artista. A esto hay que añadir la analogía que se fue estableciendo entre la creatividad y la sexualidad masculina. Son elocuentes los ejemplos citados

¹³ Puede percibirse en estas palabras la influencia del crítico literario norteamericano Harold Bloom —también conocido por cargar contra la censura feminista en obras como *El canon occidental*— quien en su introducción a la obra de Hawthorne asimismo identifica la letra A que debe portar Hester Prynne con la palabra Artista: “Hester indeed is a Hawthorne-like artist; her embroidery is a metaphor for her creator’s narrative art, and the scarlet letter she wears is defiantly an aesthetic artifact, representing art far more truly than it represents adultery, though hardly in the view of Puritan Boston” (9).

por Pollock y Parker, quienes recuerdan que Flaubert definía al artista en una carta a su amigo el escritor e historiador Hippolyte Taine como un *fouteur* que “huele el esperma que asciende y la descarga que se prepara” o Vincent Van Gogh, quien recomendaba a un joven artista no tener demasiadas relaciones sexuales para que sus obras fueran más “espermáticas” (citado en Pollock y Parker 83). El vigor y la fuerza sexual masculina se identificaban, pues, con la maestría artística. Liddell no escapa tampoco a la metáfora moderna del artista espermático. Así, en uno de sus textos recogidos en *Una costilla sobre la mesa* en el que aborda la lenta agonía y muerte de su padre leemos:

¿Por qué somos durmientes? [...] Somos durmientes porque debíamos violar al padre, eso es, el padre debía estar dormido en el momento del robo del semen, en el momento de la violación. El padre soñaba con perros que lamían su sangre mientras la hija hacía suyo el fuego, el origen. Soñar es entregarse a lo irrepresentable, como el arte, el arte es entregarse a lo irrepresentable... (*Una costilla...* 201).

En todo caso, lo verdaderamente interesante de la propuesta de Angélica Liddell, y lo que vuelve más compleja la etiqueta de “misógina” que le endosaría sin más una espectadora feminista, es el modo en el que invoca dicha mitología patriarcal del artista para, al mismo tiempo, transgredirla contradictoriamente¹⁴. Y es que, como bien notaba Marcos Ordóñez, lo que el espectador ve en escena en sus obras no es precisamente una mujer sometida por los grandes maestros o silenciada por el Artista masculino con mayúsculas¹⁵. No ve roles de género pasivos ni un retrato de la mujer como objeto decorativo, listo para ser consumido por la mirada *voyerista* masculina agazapada en la oscuridad del patio de butacas. Al contrario. Lo que ve es una creadora total, sacerdotisa y víctima de su propio ritual (Cornago), que dirige a los performer masculinos que aparecen completamente desnudos en el escenario acatando en silencio y con precisión sus órdenes. Lo que ve es una durmiente lista para robar el fuego paterno y apropiárselo. Lo que percibe, en definitiva, es una profunda contradicción entre lo que oye (o lee) y lo que ve en el escenario. Como escriben Carole Egger e Isabelle Reck, Liddell construye un proyecto dramaturgico a través del texto y el cuerpo en acción

[...] où la parole, le discours, l'idéologie, leurs mensonges et leurs instrumentalisation au service de la domination sont traqués par le corps fait verbe et «action», par la physicalité de la voix-cri primal ou encore par le démantèlement de la syntaxe (156)

Además, si nos detenemos a observar la construcción de las imágenes en el escenario también resulta evidente que Liddell no compone un espectáculo para satisfacer la mirada universal, *ergo* masculina y dominante. Por muy hermoso y potente que sea el resultado final desde un punto de vista

¹⁴ Como escribe Emmanuelle Garnier, “estamos frente a un teatro fundamentalmente novedoso, que burla las categorías analíticas preexistentes y requiere, por lo tanto [...] una nueva definición de las categorías (sin descartar la posibilidad de que tal empresa desemboque en un fracaso y que haga falta contentarse con medir el fracaso de antiguas herramientas) (117).

¹⁵ En su crítica podíamos leer: “No la vi yo [a Liddell] una mujer precisamente dominada. Dominadora, más bien. ¿Se lo cree o vende esa provocación? Una docena de hombres desnudos se mueven como poderosos bailarines en manos de su ama. Hay aquí un humor que antes no me parecía frecuente: por ejemplo, cuando (momentazo) les hace formar en hilera, estrechándoles los bajos como si la mariscala pasara revista en un saludo priápico. Humor descacharrado, pero humor, aunque muchos, y sobre todo muchas, basiliscarán”.

estético, la presencia de cuerpos abyectos y el despliegue de una estética monstruosa (Hartwig, “¿Alteridad monstruosa?”) van más encaminados a producir displacer que satisfacción fetichista.

De este modo, podemos afirmar que de la misma manera que las espectadoras feministas que asisten a un espectáculo de Angélica Liddell se ven atrapadas en una incómoda contradicción —aplaudir o no aplaudir, aprobar o no aprobar el insulto— los espectadores varones también lo están, pues, como apuntaba Laura Mulvey en su trabajo pionero sobre la mirada masculina en el cine,

[...] de acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sustentan, la figura masculina no puede llevar la carga de la cosificación sexual. El varón se muestra reluctante a la hora de mirar a sus semejantes exhibicionistas. De ahí que la escisión entre espectáculo y narración propicie el papel del hombre como parte activa que despliega la trama, que hace que las cosas sucedan (371).

Se podría incluso ir aún más lejos y afirmar que la propia Angélica Liddell también está atrapada en una contradicción, pues emplea una retórica misógina, inscrita, como hemos visto, en una larga tradición de desprecio hacia las artistas mujeres, para transgredirla y afirmarse a sí misma precisamente como creadora. Para bordar la A de Angélica, la A de Artista. De este modo, siguiendo a Mulvey, podríamos decir que Liddell abre una grieta en el lenguaje del patriarcado al examinarlo con los instrumentos que él mismo nos ofrece (366).

En esta triple paradoja, en definitiva, percibimos con elocuencia la idea que tiene Liddell del escenario como espacio de tensión y de conflicto entre el creador y su público: “El espacio escénico debe ser también un espacio de tensión, debe ser despojado del concepto escenográfico-decorativo tradicional, más cercano al ornamento y el mobiliario que de lo realmente expresivo” (*El sacrificio...*46). De este modo, afirma Liddell en otro lugar, el teatro tiene que generar una crisis en el espectador, desafiar su sensibilidad, “generar un conflicto entre la realidad del espectador y la realidad creada” (citado en Hartwig y Pörtl 18).

III. Somos las flores negras de una sociedad civilizada: Liddell lectora de Hawthorne

En una entrevista concedida en Italia en 2014 Liddell enumeraba sus obras literarias favoritas, muchas de ellas procedentes de la literatura norteamericana, textos a los que decía volver a menudo para releerlos. En dicha lista encabezada por Faulkner aparecía ya *La letra escarlata*, la novela de Nathaniel Hawthorne sobre los colonos puritanos de Nueva Inglaterra, originalmente publicada a mediados del siglo diecinueve, y considerada a día de hoy una de las novelas fundacionales de la literatura de dicho país:

Amo la literatura norteamericana, ahora estoy releendo a Faulkner. Leí casi toda su obra cuando tenía 25 años y ahora he empezado otra vez. [...] Releo muchas veces los libros que amo, *Moby Dick*, *La letra escarlata*, *¡Absalón, Absalón!*, los cuentos de Flannery O’Connor, o algunas partes de la Biblia (*El sacrificio...* 125).

Podemos encontrar de nuevo alusiones a Hawthorne en uno de los ensayos teóricos de la artista, “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”, publicado en la revista *Primer Acto* en 2003 y

recopilado años más tarde en su libro *El sacrificio como acto poético*. En esta ocasión la alusión a la novela de Hawthorne ya viene acompañada de invectivas hacia la sociedad pequeñoburguesa bien pensante de nuestra época:

Me incorporo a la reflexión de Musset: “Hay un predominio del sufrimiento en lo moderno”. La silla eléctrica de Warhol es modernísima [...]. Moderno el suicidio de *Madame Bovary* y *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne. [...] Pero la sociedad pequeñoburguesa, bienpensante, correcta, es falsamente moderna, y por esa razón es también falsamente tolerante, falsamente comprometida [...] (*El sacrificio...* 36).

Sin embargo, la mayor parte de las referencias a *La letra escarlata* de Hawthorne las encontramos en su obra poética *Una costilla sobre la mesa*, publicada en 2018, un libro en el que podemos leer íntegros muchos de los fragmentos y monólogos que aparecen en el montaje de Liddell. Es en la sección del libro titulada “Cartas muertas, ¡Oh Melville!”, fechadas entre el 22 de junio y el 2 de julio de 2017, donde aparece una imagen que nos conduce seguramente a la génesis del espectáculo: “En mi sueño aprieto falos como ramos de flores. Ya sabes que el deseo siempre es puritano. La virtud, más excitante que el vicio” (*Una costilla...* 45). Dicha imagen toma cuerpo en la representación, cuando, como comentaba Marcos Ordóñez con ironía en su crítica teatral, en una de las escenas del montaje Angélica Liddell estrecha “los bajos [a los danzantes masculinos] como si la mariscala pasara revista en un saludo priápico”.

También en esta obra encontramos otros fragmentos que aluden al origen del espectáculo:

Finalmente he decidido trabajar sobre *La letra escarlata*, de Hawthorne, una Eva estadounidense, dice Harold Bloom. [...]

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. [...] Si quiero ser salvada necesito levantar mi propia hoguera, igual que Abraham levanta el cuchillo. El Mal, el destino, la piedad. Debo saber cuál ha sido mi verdadero pecado, aquello que me ha hecho caer en desgracia. Bordaré, bordaré (*Una costilla...* 51).

Y un poco más adelante, en la carta fechada el 25 de junio:

Estoy pensando en alojarme durante un tiempo con unas monjas carmelitas para trabajar sobre *La letra escarlata*, para bordar mi letra escarlata, para rezar, para averiguar cuál es mi delito, para discernir hasta dónde llega la infamia. Estaré bien con las religiosas, hacer teatro es como rezar, y la belleza es una obligación (*Una costilla...* 53).

Como ha estudiado Julio E. Checa en el artículo antes mencionado, el espectáculo *The Scarlet Letter* tiene una duración de dos horas y en él hallamos presentes los rasgos que caracterizan también la producción anterior de Liddell. En ella emplea la primera persona y los géneros relacionados con la confesión para construir una obra ritual basada en acciones performativas a caballo entre la estética barroca y romántica (Checa 169) en la que el contenido literario y filosófico se explora desde el punto de vista ético (Gutiérrez Carbajo 482). Sus montajes, apuntan Carole Egger e Isabelle Reck, constituyen performances litúrgicas que hunden sus raíces tanto en el arte barroco como en el accionismo iniciado en los años sesenta:

Le texte, le plus souvent à peine deux ou trois feuillets, donne lieu au déploiement d'un riche matériau baroque musical, pictural, et théâtral : des musiques sacrées où dominant Bach et Haendel, les corps souffrants christiques et les corps martyrisés de l'hagiographie chrétienne des artistes du maniérisme et du baroque, et surtout l'auto sacramental (161).

Por su parte, Emmanuelle Garnier coincide con estas investigadoras al definir la estética de Liddell como esencialmente neo-barroca, “en el sentido de que presentan una exuberancia, un desbordamiento de vida manifiesta a través de los actos, las palabras o los objetos escénicos manipulados”. “La dramaturgia”, continúa Garnier, “rica en invención, deja un espacio importante a la imaginación, a los contrastes, a la transgresión. [...] Lo que la caracteriza antes que nada es su carácter múltiple, fragmentado, fraccionado, parcelado” (119).

Volviendo a *The Scarlet Letter*, podemos afirmar que en la obra de Liddell las referencias a Hawthorne son constantes pero muy libres y además se entremezclan con la otra referencia central, *Fahrenheit 541*, la novela de Ray Bradbury sobre la desaparición de los libros en una sociedad totalitaria llevada al cine por François Truffaut en los años sesenta. La construcción de los bloques de texto es fragmentaria y sigue, como otros espectáculos de Liddell, una estructura del *collage*¹⁶. Luces, cuerpos, danza, proyecciones, música, acciones y repeticiones, imágenes... en escena se superponen otros muchos códigos de una manera que llamaríamos, con Hans-Thies Lehmann, posdramática, pues el texto en sí es solo uno más de los lenguajes escénicos. En todo caso, como en el resto de la obra poético-dramática de Liddell, se trata de textos que poseen una gran belleza poética.

Como decía, el espectáculo se organiza textualmente a través de fragmentos y bloques de texto que, a su vez, se agrupan en tres grandes secciones dominadas a nivel textual por tres monólogos, en su mayoría procedentes *Una costilla encima de la mesa* (2018) y *Que haré yo con esta espada* (2016). La primera sección lleva por título “A de Angélica”, la segunda “A de Arthur” y la tercera “A de Sócrates”. Concluye el espectáculo una última parte, titulada “A de Artista/A de Artaud”.

La relación que mantiene el espectáculo con la obra de Hawthorne en ningún caso puede considerarse una adaptación sino, más bien, una versión completamente libre de la misma (una “inspiración” podía leerse en el programa), lo que de nuevo da cuenta de la relación dialógica y crítica que Liddell mantiene con “los grandes maestros”. Aparecen citas textuales y referencias evidentes (como la tumba del propio Hawthorne a la que acuden Adán y Eva) y los protagonistas de la novela original (Hester Prynne y Arthur Dimmesdale) tienen una presencia también protagónica en el montaje. Sin embargo, podemos considerar que la influencia del escritor norteamericano se deja percibir sobre todo en el discurso que enarbola Liddell sobre las relaciones del individuo con el Estado y la sociedad, reflexiones que, como en el resto de sus montajes, abordan la opresión, la censura, la función del arte así como la culpa y el dolor (Checa). Y, por supuesto, puede sentirse la huella de

¹⁶ La propia Liddell explicitaba su interés por el este tipo de estructura en una entrevista que le realizó Susanne Hartwig: “La estructura “collage” de *Los miserables* de Victor Hugo, y de las obras de Godard me guiaron en cuanto a vehículo estético” (*La voz de los dramaturgos* 18)

Hawthorne en las reflexiones que vemos surgir sobre las comunidades políticas, sinónimo para Liddell de represión, exclusión y violencia, como también lo eran para el autor original de *La letra escarlata*:

Mi letra A sigue siendo un estigma por ofensas a la moral. Mi hija, mi obra, mi Pearl, ha entrado en conflicto con el estado puritano, o tal vez nace del propio conflicto con el estado puritano. La ley de la poesía resulta censurada, apartada, rechazada por los tribunales invisibles de la corriente de los tiempos que condenan al ostracismo todo aquello que les parece nauseabundo. Antes era la religión. Ahora la ideología. La ideología es lo contrario del pensamiento [...]. La conciencia del hombre no pertenece al Estado, ni a la ley, ni a la opinión general, ni al activismo, ni a las proclamas, ni a la voluntad de los pueblos. Mal que les pese a los guardianes neovictorianos, la A termina por ser un bien y la transgresión un beneficio (*Una costilla... 57*).

La novela de Hawthorne ha recibido interpretaciones de signo muy variado a lo largo del tiempo. En todo caso, la mayoría de los críticos coinciden en señalar la importancia capital que posee el personaje de Hester Prynne, “la primera y posiblemente todavía la mayor heroína de la literatura americana” (Baym xv), quien en la obra desafía la comunidad puritana de Salem que busca someterla y castigarla por haber cometido adulterio con Arthur Dimmesdale, el pastor, quien mantiene su culpa en secreto hasta el final de la obra. Esta historia de amor prohibido, contrario a la ley y a la religión, le sirve a Hawthorne para acercarse al puritanismo y al tipo de individuos legalistas y autoritarios que produce. Frente a ellos, Hester Prynne cumplirá su castigo silenciosamente, dedicada a bordar en una cabaña solitaria en compañía de su hija Pearl. Su final será muy distinto al de Madame Bovary o Ana Karenina, otros grandes personajes adúlteros del siglo diecinueve, pues sobrevivirá muchos años a su amante y a su esposo y finalmente se acabará convirtiendo en una figura importante para la comunidad de Salem:

[...] la gente acudía a ella con todas sus dudas y dolores, pidiéndole consejo, por ser alguien con gran experiencia en el dolor. Especialmente las mujeres —en sus frecuentes pruebas y dolores debidos a la pasión herida, malgastada, engañada o descarriada, o con la pesada carga de un corazón que no se entrega porque no ha sido valorado y buscado— venían a la cabaña de Hester a preguntarle por qué eran tan desgraciadas y cuál era el remedio. Hester las consolaba y aconsejaba como mejor podía. También les comunicaba su propia convicción de que en un futuro mejor, cuando el mundo ya estuviera maduro para ello y el Cielo lo quisiera, nuevas verdades serían reveladas para establecer todas las relaciones entre hombres y mujeres sobre un terreno más firme y para la felicidad de unos y otras (Hawthorne 255).

Como apunta Nina Baym en su introducción a la novela, uno de los temas que aparecen planteados con gran interés en la obra de Hawthorne es la propia definición de la sociedad puritana como aquella que exige la supresión de la intimidad. Esta idea resulta evidente desde el comienzo mismo de la novela, cuando vemos a Hester Prynne en la plaza del mercado, a la vista de todo el mundo, subida al patíbulo portando la letra escarlata como objeto de contemplación. Lo íntimo y secreto deben ser no solo revelados sino abolidos:

Los puritanos insisten en una sociedad pública porque creen que necesitan todas las energías de cada individuo para la difícil tarea de establecer un asentamiento duradero. En lo que a ellos respecta, la sociedad, la propia civilización, es incompatible con la intimidad (Baym xxvi).

Frente a esta moral que se identifica completamente con la religión y el estado, y que exige al individuo que no guarde secretos, Hester representa al héroe rebelde que con su vida solitaria y autosuficiente en la cabaña triunfa sobre la sociedad y la redime¹⁷. Ella porta la letra A que le impone la rigidez puritana pero es capaz de transformar el estigma “en una forma fantasiosa y flexible” (xxvii). Se trata de una figura rebelde típica de la literatura norteamericana, fascinada con los llaneros solitarios y los pioneros, pero, a diferencia de estos, Hester se nos presenta como un personaje muy distinto, pues se trata de una mujer y además madre. Frente al patriarcado puritano de los colonos de Nueva Inglaterra, ella encarnaría una utopía matriarcal más tolerante y propiciatoria. Un tipo de sociedad en la que lo íntimo debe ser respetado y preservado¹⁸.

El hilo conductor del espectáculo *The Scarlet Letter* de Angélica Liddell justamente desarrolla esta línea temática sobre la posibilidad de lo íntimo, pues todo el espectáculo se construye como una exploración de las tensas relaciones tratadas por Hawthorne entre puritanismo y esfera privada, entre el campo de acción del individuo y la sociedad opresiva. Liddell, identificada en escena con Hester y su utopía tolerante, lo que no deja de ser nuevamente contradictorio desde el punto de vista de la diatriba contra las mujeres, luce la letra escarlata ante un público que —como siempre en su teatro— representa el papel de sociedad burguesa bienpensante con la que la artista entra en conflicto y, dicho en sus propias palabras, “se niega a hacer las paces” (*El sacrificio...* 38).

IV. La posibilidad de lo íntimo, la imposibilidad del “nosotras”

Como decía al inicio de estas páginas, aunque no encontremos referencias explícitas al movimiento #MeToo en el espectáculo de Liddell, no cabe duda de que su creadora era muy consciente de las reacciones que iba a suscitar en el patio de butacas al poner en escena una obra que a nivel textual atacaba tan virulentamente a las mujeres y el puritanismo en un momento histórico como eran aquellos agitados meses de 2018 y 2019, marcados, como vimos, por un auge del feminismo pero también por un cuestionamiento de sus estrategias por parte de ciertos sectores tanto políticamente conservadores como artísticos¹⁹. En este sentido, si bien sería empobrecedor interpretar *The Scarlet Letter* como un simple alegato en contra del feminismo de las redes sociales, como argumentaba Julio Checa, creo que también sería igualmente empobrecedor no hacerlo en absoluto, pues lo cierto es que el teatro de Liddell, y las ideas que ella misma ha expresado en textos teóricos como *El sacrificio como acto poético*, nos ofrecen herramientas interesantes para tratar de comprender por qué razón un movimiento como el #MeToo le causaría a la artista un rechazo tan apasionado y virulento.

¹⁷ En palabras de Harold Bloom: “A Puritan will could not survive isolation; Hester’s will belongs to a different order of American spiritual consciousness, one that can find freedom in solitude, even when that solitude is a punishment imposed by a repressive society” (10).

¹⁸ Como escribe Monika M. Elbert “Most feminist critics analyze the process whereby Hester subverts the laws of patriarchy and lives according to a law of her own. She transforms the original meaning of the letter “A” (adultery) so that the judgmental community comes to see her stigmatized letter as a badge of honor: people assert that “it meant Able; so strong was Hester Prynne, with a woman’s strength” (citado en Bloom 131).

¹⁹ No olvidemos, por ejemplo, el manifiesto que firmaron las actrices francesas, con Catherine Deneuve a la cabeza, en el que declaraban su rechazo al movimiento #MeToo por considerarlo peligroso, puritano y conservador.

A primera vista se podría pensar que, con sus millones de mujeres compartiendo historias de dolor, el movimiento #MeToo ponía el dedo en la misma herida que la propia Liddell lleva explorando desde sus inicios como creadora. Dolor, violencia, sexualidad, expresión de lo íntimo y transgresión del tabú del silencio eran los lugares comunes que articulaban las historias del #MeToo, del mismo modo que el dolor, la violencia, la sexualidad, la expresión de lo íntimo y la transgresión son las líneas maestras de su trabajo artístico. “No soy una actriz, soy una máquina de dolor, trabajo gracias al dolor. No actúo, en el escenario me dedico a morir”, son algunas ideas repetidas por Liddell en numerosos textos (citado en Hartwig y Pörtl 17).

Pero, precisamente, por ser un movimiento basado en “lugares comunes” y en “conductas globalizadas”, el #MeToo representa todo aquello *contra* lo que Liddell ha construido su teatro desde hace ya tres décadas: “hace falta recuperar la intimidad contra la fosa común” (*El sacrificio...* 23), “la literatura no es comunicación” (*El sacrificio...* 21) o “la palabra no debe ofrecer mensajes” (*El sacrificio...* 24) son otras ideas que Liddell no se cansa de repetir. Para ella el teatro tiene que tener un profundo componente antisocial: “Mi punto de vista, como el del mono, es totalmente antisocial, pasional [...]. Está claro que el pacto social es hipócrita, necesariamente hipócrita, pero el arte no puede ser social, el arte debe romper ese pacto, el arte debe ser antisocial para no ser hipócrita” (*El sacrificio...* 34-35).

En este sentido, la viralidad del fenómeno #MeToo se acercaría a lo que la dramaturga ha definido como “violencia televisiva”, entendiendo por esta la violencia (y el modo de contemplarla) que se alientan desde la sociedad de consumo, violencia “coprófaga y bulímica”, característica de una sociedad pequeñoburguesa, bienpensante, pero también falsamente tolerante y falsamente moderna (*El sacrificio...* 36). Y es que esta misma sociedad que deglute “guerras, hambrunas, crímenes”, es decir, que deglute “todo aquello que es televisado sin que nada, incluso lo más horrendo, les agrada” (*El sacrificio...* 36) no tolera la violencia poética, aquella que se opone punto por punto a la violencia televisada, como en el pensamiento de Walter Benjamin se oponía la violencia mítica a la violencia pura.

¿En qué consiste la violencia poética? Tal y como Liddell ha escrito en distintos lugares y especialmente en su ensayo “Abraham y el sacrificio dramático”, el arte es entendido por ella como espacio público en el que el ser humano puede contemplar no ya lo colectivo o lo social, sino el sacrificio de lo íntimo. Según afirma, “en el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía y barricada” (*El sacrificio...* 99). Frente a la televisión, los lugares comunes o fenómenos de viralidad, el sacrificio poético que ocurre en escena (“en ningún sitio se sacrifica más la carne que en un escenario”, escribe Liddell) “nos libera de la colectivización de las conductas, la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión, la cobardía y el adocenamiento de nuestras sociedades ordenadas” (*El sacrificio...* 101). Así pues, el sacrificio se sitúa en las antípodas de lo colectivo, ya que, siguiendo la historia bíblica de Abraham, se define por ser aquello que no tiene explicación, ni se puede calcular ni generalizar. “El sacrificio poético tiene que ver, por tanto, con una ruptura de la hipocresía social, del pacto social, de lo general”

(105). Desde esta perspectiva, la presencia performativa de la artista en el escenario sería lo contrario a las redes sociales en las que se compartían las historias del #MeToo: “el escenario es la soledad, por no prestar un servicio general. El espectador asiste a la soledad de la prueba, se enfrenta a la soledad de un acto absurdo de fe” (109).

Es interesante notar que no parece casual que sea precisamente al hilo de esta reflexión sobre el sacrificio poético y su rechazo de lo colectivo, donde Liddell incluya una de las pocas reflexiones que hallamos en sus textos teóricos sobre las mujeres artistas:

Es muy frecuente, en el caso de las creadoras, que la autolesión posea un carácter beligerante contra la colectivización que se hace del género femenino, de este modo artistas como Marina Abramović o Gina Pane sacrifican su cuerpo para devolver a la sociedad que las colectiviza la violencia que se ejerce contra ellas. Mediante el sacrificio recuperamos no solo la identidad sino la libertad (*El sacrificio...* 105).

Podemos concluir, en definitiva, que el rechazo hacia el #MeToo podría deberse a que se trata de un movimiento global, uniformador, *común* y, por tanto, desde la perspectiva de Liddell, cómplice con la hipocresía que necesariamente subyace a todo pacto social y a toda comunidad²⁰.

Para Liddell, el dolor es, sencillamente, irrepresentable e incommunicable. Precisamente porque es íntimo, porque pertenece a la singularidad de cada uno, porque el arte es la lucha de lo particular contra lo general (*El sacrificio...* 105). La única posibilidad consiste en contemplar al artista oficiando un sacrificio que se sabe fracasado de antemano pero que le permite relacionarse con el mundo (con el nosotros) a través del desasosiego. Representar el dolor es lo que lo vuelve violento, una emoción ante la que las lógicas liberales del cálculo y la rentabilidad fracasarán siempre²¹. Ante el dolor solo cabe, repite Liddell a menudo, la compasión.

Como señala Óscar Cornago, el teatro de Angélica Liddell no es un teatro del compromiso sino de la resistencia que toma el dolor como base fundamental: “El dolor por ser sociales, por tener que ser sociales, un destino que Liddell reelabora escénicamente para convertirlo en una ceremonia de rechazo a esa sociedad representada por el público” (175). Un teatro basado en una sola certeza: “la improbable posibilidad de un nosotros puesto en juego con cada escenario que se abre al público” (Cornago 185).

Porque también en este último aspecto es Liddell una creadora incomprensible. Cada espectáculo ofrece un virulento ataque al *nosotros*, al *nosotras*, pero, en una última contradicción, busca incansable y apasionadamente formas de sociabilidad que no precisen formas de mirar violentas, bulímicas,

²⁰ Pero, además, si atendemos a las ideas que la dramaturga tiene sobre el amor, existiría un segundo motivo, relacionado con este, para rechazar el tipo de relación entre los sexos que alentaría el #MeToo. Por falta de espacio resulta imposible seguir este hilo argumental, pero al menos leamos un fragmento de su ensayo “El desafío a la razón por parte de lo sagrado. ‘Quiero ser la locura de Dios’. *La energía originaria*”: “Paradójicamente, la sociedad actual, heredera de la liberación sexual de los años 70, fundada en los valores positivos de la masa en nombre de la libertad, se ha convertido en una sociedad CONTRA EL AMOR. De hecho, en el seno de una sociedad SEXUAL, lo que se convierte en desafío, ruptura y desobediencia es precisamente EL AMOR, EL DELIRIO, LA LOCURA. Los desórdenes de la pasión amorosa se convierten en un desafío frente a la convención establecida por el sexo liberado desvinculado del espíritu (*El sacrificio...* 135-136).

²¹ “Crear es amar el fracaso. Crear es amar el fracaso porque no hay manera de reproducir lo real” (Liddell, *Una costilla...* 34).

hipócritas y censoras. Busca formas de mirar desde el patio de butacas menos cómplices con la violencia televisiva y más cercanas a aquel matriarcado con el que soñaba Hester Prynne: compasivas²². Como en el sacrificio de Abraham, Liddell suspende la ética “para que el espectador la adquiera” (*El sacrificio...* 113).

“Háblame, por favor, háblame...” repite Liddell en *Una costilla sobre la mesa*, una obra que comienza con el verso “Sostenme, voy a caerme” (61, 13). Y en el silencio que envuelve su plegaria reconocemos la espera de otros modos de hablar y de mirar desde el patio de butacas, de otras formas de resistir que nos permitan, quizás, algún día, bordar y bordar y bordar un *Yo también*²³.

Referencias bibliográficas

- BAYM, Nina. “Introducción.” En *La letra escarlata*, Nathaniel Hawthorne. Traducción de José Donoso y Pilar Serrano. Barcelona: Penguin Random House, 2015. I-XXXV.
- BLOOM, Harold, ed. *Nathaniel Hawthorne's The Scarlet Letter*. New York: Infobase Publishing, 2011.
- BOUCHEZ, Emmanuelle. “The Scarlet Letter, la dernière provocation pas très #MeToo d'Angélica Liddell.” *Theatre-Contemporaine.net*, 19 de enero de 2019. Acceso 22 de diciembre de 2020. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/The-Scarlet-letter/critiques/idcontent/93125?s tart=20>.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique. “Angélica Liddell y su A de Artista.” *Rei*, 7 (2019): 153-186.
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada, 2015.
- DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. The University of Michigan Press, 2012.
- EGGER, Carole, e Isabelle RECK. “Angélica Liddell ou un théâtre sur le fil grinçant du rasoir.” En *Sémiotique et vécu musical: Du sens à l'expérience, de l'expérience au sens*. Eds. Costantino Maeder y Mark Reybrouck. Leuven University Press, 2016. 155-170.
- GARNIER, Emmanuelle. “El ‘espíritu de lo grotesco’ en el teatro de Angélica Liddell.” *Signa. Revista de la Asociación española de semiótica* 21 (2012): 115-136.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. “Más allá de Proteo: Dostoievski, Arrabal, Liddell.” *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 23 (2009): 475-484.
- HARTWIG, Susanne, y Klaus PÖRTL. *La voz de los dramaturgos: el teatro español y latinoamericano actual*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008.
- HARTWIG, Susanne. “¿Alteridad monstruosa? La estética de Angélica Liddell.” En *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*. Eds. Susanne Hartwig y Klaus Pört. Frankfurt am Main: Valentia, 2003. 61-71.

²² “La misericordia va más allá de la bondad, más allá de la ley, a veces contra la ley, porque no tiene más límite que el horror del otro y nuestro propio horror” (Liddell, *Trilogía...* 24)

²³ “En tiempos de ‘paz bélica’, donde la muerte es una cifra, un amasijo de miembros amputados, hacemos resistencia con el YO, con lo único” (Liddell, *El sacrificio...* 100).

- HAWTHORNE, Nathaniel. *La letra escarlata*. Traducción de José Donoso y Pilar Serrano. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia: Cendeac, 2017.
- LIBERTAD DIGITAL. “La dura crítica de Angélica Liddell al feminismo del #MeToo con *The Scarlet Letter*.” *Libertad Digital*, 14 de febrero de 2019. Acceso 9 de octubre de 2020. <https://www.libertaddigital.com/cultura/teatro/2019-02-14/angelica-liddell-feminismo-totalitario-metoo-the-scarlett-letter-teatros-del-canal-1276633168/>.
- LIDDELL, Angélica. *Una costilla sobre la mesa*. Segovia: La uña RoTa, 2018.
- LIDDELL, Angélica. *Trilogía del infinito*. Segovia: La uña RoTa, 2016.
- LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes, 2015.
- MULVEY, Laura. “Placer visual y cine narrativo.” En *Arte después de la Modernidad*. Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001. 365-377.
- ORDÓÑEZ, Marcos. “Quien manda es ella.” *Babelia*, 11 de julio de 2020. Acceso 1 de noviembre de 2020. https://elpais.com/cultura/2020/07/09/babelia/1594283232_875601.html.
- POLLOCK, Griselda y Rozsika PARKER. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: I. B. Tauris, 2013.
- PUIG TAULÉ, Oriol. “Angélica Liddell s’ha convertite n un senyor.” *Núvol*, 6 de julio de 2020. Acceso 8 de octubre de 2020. <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/angelica-liddell-sha-convertit-en-un-senyor-110540>.
- ROMO, José Luis. “Angélica Liddell contra los puritanos y el #MeToo.” *El Mundo*, 14 de febrero de 2019. Acceso 9 de octubre de 2020. <https://www.elmundo.es/metropoli/teatro/2019/02/14/5c654f3e21efa042638b4663.htm>.
- VICENTE, Álex. “Angélica Liddell carga en el escenario contra el #MeToo.” *El País*, 14 de febrero de 2019. Acceso 9 de octubre de 2020. https://elpais.com/cultura/2019/02/13/actualidad/1550084229_993210.html.