

Xana Menéndez Prendes
French, Hispanic, and Italian Studies
University of British Columbia

FHIS Graduate Student Symposium, abril de 2018

“Violencia y conflicto interno en el teatro actual: *La casa de la fuerza* de Angélica Liddell”

¿Cómo se ha presentado la violencia hasta ahora? La violencia ha sido estetizada y representada a lo largo de la historia del arte (pinturas, teatro, cine...) con un carácter provocador. En el siglo XX, la llegada de la televisión y la publicidad llevó al uso normativo de la violencia, alabado y sexualizado. La violencia está en todas partes y es inmediata. La saturación visual ha terminado con el impacto emocional de la imagen. El consumo visual es tan fuerte que los artistas buscan nuevas formas expresivas para impactar a un público sobrestimulado visualmente. La palabra recobra protagonismo para llegar al público donde lo visual ya no llega.

¿Cómo se representa la violencia en el teatro del siglo XXI? ¿Existe un nuevo paradigma teatral para hacer de la violencia un instrumento de crítica política y social? Para responder a estas preguntas me centraré en el uso de la violencia en *La casa de la fuerza de Angélica Liddell* (Premio Nacional de teatro). Pretendo demostrar que en el nuevo teatro del siglo XXI es un teatro acentuadamente verbal. Se retoma el lirismo y la expresividad de la palabra para acabar con la supremacía visual de la era de la imagen con el fin de trasgredir la conciencia dormida a causa del exceso visual. La clave es la combinación de la palabra y la imagen para conseguir un discurso más profundo.

Estamos ante un texto que podría encuadrarse dentro del “Theatre of the Scaffold,” término para definir un teatro “en el que la violencia está hiperpresente ante los espectadores” (Viñals 326). Mi análisis, por lo tanto, se centra en la dramaturgia por el protagonismo que

adquiere en este género la violencia verbal. *En la casa de la fuerza*, lo importantes no es quién habla sino lo que se dice. Los personajes carecen del peso tradicional y se entremezclan representando a una misma persona: Angélica, que es, a su vez, un personaje más. El texto de la víctima y el del verdugo es pronunciado por la misma Angélica que es la propia autora. El público tiene que experimentar la violencia, el dolor y la soledad de verdad; como en la vida, de manera caótica y sin un final establecido.

Liddell convierte *La casa de la fuerza* en una protesta, ¿cómo? Según Elaine Scarry en *The Body in Pain*, con la palabra no se puede expresar dolor físico, y eso tiene consecuencias políticas (19). La palabra no puede provocarnos dolor físico, pero sí puede provocarnos un conflicto interno que es violento y esa es la manera de aproximarse; generar en el espectador un problema intrínseco violento paralelo a los personajes. Esto es una manera subrogada de experimentar la violencia y para conseguirlo es necesario utilizar tanto los métodos de Aristóteles (dialéctica) como los de Artaud (emoción). La palabra es la que puede conseguir que el público perciba un conflicto racional con el yo sin distanciarlo; pero la palabra no puede expresar el dolor físico que provoca una violación, una paliza y un asesinato. Por lo tanto, hay que conseguir que el espectador sienta la violencia combinando varias técnicas y volviendo al teatro de Artaud. Liddell utiliza todos los elementos que componen la obra con una meta: crear un conflicto en el espectador.

La violencia en el teatro de Liddell

Angelica Liddell utiliza el texto como parte central en su teatro. En este contexto la palabra es un instrumento para crear extrañamiento. Como otros autores de su generación que, “devuelven la palabra a los escenarios españoles” (Huguetz-Jerez 120). La diferencia de Liddell es que no retoma el texto con una perspectiva brechtiana, o desde la empatía, propia del teatro aristotélico. Angélica Liddell mantiene los principios filosóficos del teatro de Artaud sin

romper con el texto, ni con el compromiso social, valores que marcan a su generación (Mayorga, Pallín, Pascual) y que la conectan al teatro de Brecht.

Lidell no impone una moral, como Aristóteles, pero si utiliza la base verbal y la catarsis del modelo aristotélico, no con el protagonista, pero sí con el conflicto que plantea la autora. No utiliza el distanciamiento emocional que propone Brecht para conseguir un pensamiento crítico que mueva al espectador a la acción, pero sí el pensamiento racional que viene dado por la palabra. La autora busca lo emocional pero no con el personaje. El riesgo es que puede no producirse; “la catarsis” es libre y dependerá de que el espectador que llegue a lo racional a partir de la emoción. Liddell plantea una catarsis agresiva.

La violencia es una constante en el teatro de Angélica Liddell:

La violencia tiene que ver con la vida espiritual, no hay espíritu sin violencia. No hay espíritu sin conflicto. La violencia forma parte de nuestra naturaleza desde que nacemos, el nacimiento es violento, el sexo es violento y la muerte es violenta. Entonces, la representación o los ritos asociados a esos tres conflictos fundamentales del hombre solo pueden ser violentos. Nos relacionamos con las emociones a través de la violencia. No es una violencia que está sometida a juicio, sino que es una violencia que nos pertenece porque es la violencia que tiene que ver con el conflicto del hombre consigo mismo. (Biennale 2016)

La autora trata de concienciar al público de que la violencia es compleja y por eso en su obra diferencia dos tipos: por un lado, la que viene dada a través de un conflicto; y, por otro lado, la violencia como discurso popular. Liddell utiliza varias estrategias para presentarlas: los monólogos y el diario personal para presentar el conflicto interno (combinando lirismo verbal y descripciones violentas); y las canciones y los informativos para la violencia del discurso popular. Liddell superpone ambas violencias para que entren en diálogo.

La Violencia interna: el monólogo

El pensamiento es más violento que los actos porque el pensamiento no está sometido a la razón. Por eso, Liddell visualiza en escena los pensamientos porque para ella lo significativo “es aquello que no confesamos a nadie, que no queremos explorar, que deseamos ocultar, y solo hacemos evidente a través del sacrificio. Convertimos lo privado en político para combatir la represión” (107). Por lo tanto, Liddell utiliza la confesión personal como instrumento de crítica y compromiso buscando la acción política y el impacto en la vida real de los espectadores.

En el primer cuadro de la obra aparecen dos confesiones y un monólogo lírico de Angélica. El grado de violencia verbal aumenta progresivamente. Getse comienza su discurso tranquila y sosegada; pero en la cuarta línea aparece la palabra “hostia”. La siguiente confesión, Lola habla con brusquedad: “voyasaliralacalleamatarmeunpoquito” (42) esta frase es un signo claro de la violencia. La protagonista no sale a morir, sale a matarse; lo que significa que ella es parte activa del acto violento. Es como una lucha en la que, por el momento, no parece que haya salida. Sigue con la narración de una violación de manera muy natural, sin exageración en el vocabulario, finalizando con “y no sé por qué hago estas cosas, quizás porque necesito que me pasen cosas fuertes que me hagan sentir viva, porque a veces me aburre la vida y me cansa y me aburre y me cansa y me cansa la vida...” (43), en esta frase, la víctima es la que se culpa de la violación. Liddell frivoliza sobre el asunto de la agresión sexual y culpabiliza a la víctima.¹ Es el pensamiento real de Getse.

A través de la experiencia de Lola, la autora se recrea en el dolor que surge después del acto violento, busca angustiarse. Desde el punto de vista del espectador, la obra funcionaría para la autora como terapia. El espectador está escuchando el pensamiento, lo que no se dice públicamente; así consigue hacer de lo personal algo político. De este modo, la obra sirve de terapia. En otras palabras, la exhibición de la intimidad dolorosa cumple una función

¹ Con todo la polémico de esta afirmación

terapéutica: por medio de la narración de la experiencia de dolor ésta deja de ser algo íntimo e individual y pasa a ser algo compartido por la sociedad.

Liddell se recrea en el dolor con un fin: “[e]l dolor nos permite reflexionar también sobre ciertas cosas y ver las imperfecciones de un sistema que el Estado quiere que sea perfecto. Para que un Estado funcione nos engaña con la perfección y la función de los demás es detectar dónde es imperfecto” (Liddell 02.36).

Curiosamente, el personaje de Angélica se distancia de los personajes, escucha las confesiones y no interviene, concluye con su monólogo y finaliza el acto. Su monólogo es más poético y funciona de manera diferente; el cambio de estilo lo posiciona en otro nivel de superioridad. Angélica se dirige al ser humano o a las dos mujeres que se acaban de confesar como si fuese el cura confesor o un Dios que profetiza el destino del hombre. Esta profecía es la muerte del individuo, la culpa es del ser humano que no es capaz de frenar el sufrimiento. Esta idea concuerda con Artaud, la realidad teatral sería la salvadora de la humanidad. El teatro es el lugar para experimentar el sufrimiento, entenderlo y transformarlo en la vida real.

La descripción del acto sexual impacta al espectador por su crudeza y lo inesperado² y Liddell utiliza este shock que adelanta en el público para responderle: “SIEMPRE ME HA LLAMADO LA ATENCIÓN QUE EL SEXO ESCANDALICE MÁS QUE UNA GUERRA” (60). El personaje experimenta el sexo sin amor porque no puede ser amada; sin embargo, la sociedad le manda mensajes de amor romántico a través de dos canciones de pop del grupo de música La oreja de Van Gogh que se escuchan completas en la obra. Dos discursos contradictorios: por un lado, el amor romántico; y por otro, el sexo y la pornografía que encuentran en la Red y en la vida.

² Anteriormente y mezclándolo con las imágenes de la guerra Palestina, había insertado imágenes de ella desnuda y de hombres masturbándose, que tuvieron sexo virtual con ella por webcam.

En el segundo cuadro de la obra, también hay tres monólogos narrados a través del pensamiento del opresor, pero en la voz de las tres. Angélica, Lola y Getse hablan como si se hubiesen rencarnado en sus opresores. La víctima se convierte en la voz del verdugo, en el pensamiento del hombre, qué causa la humillación y el sufrimiento a los tres personajes³:

El efecto es doble, el espectador reconoce la imposibilidad de que las protagonistas sean las ejecutoras de ese mensaje mediante la dureza y el tono de las palabras. El espectador identifica al agresor automáticamente; segundo, Liddell consigue que la palabra no determine al personaje. En el teatro tradicional, la máscara refleja una identidad monolítica, en vez de la multiplicidad interior del ser humano. Liddell rompe la máscara y construye esta multiplicidad con los tres personajes Gretse, Lola y Angélica que son uno. El mensaje es claro: la violencia está en todos.

La violencia verbal terminar por ir dirigida en la obra contra todos: autora, personajes, Angélica, espectadores y el hombre que no está. Contra la fuerza masculina, propone el uso de la fuerza femenina para crear hombres débiles: “Venid a la cama, hijos míos, y penetradme una vez más con vuestros sexos. Tened cuidado. Estamos fabricando a los hombres más frágiles del mundo” (122). Esta frase final del monólogo está proponiendo una solución completamente amorosa, si es entendida desde la literalidad de la palabra porque el objetivo es provocar, sacar al espectador del letargo. Liddell genera “conflictos inmorales para que el espectador llegue a conclusiones morales” (Bienalle 0:36); pero, sin embargo, el mensaje es esperanzador. Somos los humanos los creadores de vida, por lo tanto, se puede engendrar un nuevo ser humano; esa es la conclusión a la que Liddell espera que llegue el espectador. Lo difícil es saber si el

³ En este punto de la obra, los tres personajes, vienen a ser el mismo personaje, Angélica, desdoblada en tres.

Lola: “Te meteré el brazo por el culo.

Trituraré a polvos tu puto culo muerto con mi brazo (...)” (74).

Angélica: “Bésame el culo

Es una frase de color rosa.

Bésame el puto culo (...)” (76).

espectador es capaz de ver esa esperanza última en el discurso de *La casa de la fuerza*. La violencia en el teatro es crítica si se experimenta como una vivencia de una realidad virtual.

La violencia en el discurso popular: las canciones

Por el contrario, la violencia en la cultura popular “naturaliza”. Las canciones facilitan la interiorización de la violencia y su legitimación social. La violencia se vive sin angustia; no se constituye en motivo de reflexión, ni se cuestiona. Se anula la posibilidad de angustia; no hay transgresión ni conciencia. Las canciones en esta obra funcionan como reflejo de los valores, las contradicciones y la opresión de la sociedad.

Por ejemplo, en la canción *El preso número 9* encontramos una confesión de un preso a un cura. El preso mató a su mujer y a un amigo “desleal” pero no se arrepiente: “[l]os maté sí señor y si vuelvo a nacer yo los vuelvo a matar” (45). Aquí hay un asesino que no se arrepiente y la canción justifica su acto aunque este le lleve a la muerte. El preso número 9 aparece como un héroe que, tras una traición, hizo lo que tenía que hacer. Por el contrario, la mujer responde con resignación a la traición masculina: “Ay por ese querer, pues que le voy a hacer, aunque me haya traicionado no lo puedo aborrecer”. (44) Esta contraposición de violencia (la violencia interna de la mujer que sufre por desamor, y la violencia física que ejerce a otros individuos el hombre por ese mismo desamor) explica cómo el discurso cultural legitima la violencia física en el hombre a consecuencia de una traición y la resignación de la mujer si se da al revés.

No obstante, Liddell juega con la ambigüedad y utiliza una canción, “La tequilera”, en la que la mujer es fuerte. Se resigna pero no desaparece: “[c]omo buena mexicana sufriré el dolor tranquila, al fin y al cabo mañana tendré un trago de tequila” (44). A Liddell le interesa el sufrimiento, el poder del dolor y la diferencia actitud ante él: la mujer de “La tequilera” se enfrenta a él; por el contrario, el hombre de “El preso número 9” reacciona atacando. Liddell deja claro en su obra que la violencia es una respuesta al miedo y al dolor.

En esta obra el hombre ejerce la violencia y la mujer la sufre y soporta porque es su condena. Por ejemplo, en “el preso número 9” el asesino dice: dice “pero al mirar a su amor en brazos de su rival ardió en el pecho el rencor y no se pudo aguantar” (46); en monólogo de Getse hay una “hostia” que viene porque “fue su reacción de rabia y de impotencia por decirle que “quizá, sólo quizá, no debíamos seguir juntos” (41-42); en el discurso de Lola se repite: “y yo sigo llorando sin ser capaz de decirle que se vaya, porque me siento muy pequeña, con una sensación de soledad inmensa (...)” (42-43). El hombre ha sido el ejecutor de la violencia; pero también se ve en la obra como la violencia de género se construye y alimenta a través de la cultura popular musical.

Liddell muestra el dolor personal como una forma de violencia interior, no la legitima; pretende mostrarla desde la comprensión. La dramaturga critica la sociedad que la normaliza y que a la vez manda mensajes contradictorios. La sociedad es la que le da ese poder legitimador oculto en los mensajes sublimes que vienen dados en las canciones en esta obra. La sociedad condena la violencia legalmente, pero no entiende de dónde viene; no la afronta y aunque la castigue la perpetua

El objetivo es llegar a un público demasiado acostumbrado a la violencia que no la percibe, que no la procesa. Pero a la vez, lo que se pretende es que el espectador experimente la violencia como acto poético; es decir que experimente la belleza del acto violento. Liddell trabaja con el dolor y la humillación, con lo amoral de la violencia y el goce.

Conclusiones

Liddell tiene un objetivo muy ambicioso con su obra: mostrar la violencia a través de toda su complejidad; para ello retoma las ideas de Artaud, introduce la palabra como eje central, como Brecht, recupera el poder persuasivo del texto. Liddell establece dos esferas de violencia: la violencia como conflicto interior y la violencia como discurso popular. Para mostrar ambas se

sirve de diferentes técnicas: la confesión, las canciones, el diario íntimo, las noticias, los vídeos y la imagen.

La autora guía al espectador a una catarsis emocional que no empatiza con el protagonista sino con la obra. El problema del planteamiento de Liddell, pese a existir una catarsis emocional, es que es muy arriesgado; primero, al no haber empatía con el personaje puede producirse un rechazo; segundo, el personaje Angelica (interpretado por las dos actrices y la propia Angélica Liddell) es demasiado intenso, adoptan el papel de tantos personajes que termina por ser poco creíble, aunque sea auténtico emocionalmente; tercero, el exceso de violencia verbal de los actores provoca la desconexión del espectador respecto a lo que ocurre en escena.

No obstante, el uso del lenguaje violento es efectivo en el contexto contemporáneo saturado de imágenes perturbadoras. La crudeza de la palabra es lo que impacta al espectador no acostumbrado a la dureza verbal (la voz del maltratador es siempre íntima, la violencia que uno mismo ejerce contra uno mismo es mental no se escucha). Liddell explora mediante la palabra, provoca; pero no está claro si la provocación consigue que el espectador se cuestione el discurso social dominante, el discurso sobre la violencia de la cultura popular.

La propuesta de Liddell abre nuevas vías para presentar la violencia en escena desde una perspectiva innovadora y más compleja que hasta el momento; pero el exceso hace difícil percibir la crítica. Liddell, al igual que Artaud, deja libertad al espectador para sacar sus propias conclusiones; algo que es peligroso en una obra tan violenta. Entonces ¿en qué manera se puede conseguir que la violencia funcione como crítica a sí misma en el teatro actual?

Tal vez se pueda con el modelo conseguir que el espectador pase de lo emocional a lo racional sin perderse en el camino de las pulsiones. El caos es parte de la señal de identidad de la obra; pero una estructura más clara podría ser la solución a este nuevo tratamiento de la violencia en escena.