



LA EXTRAÑA

ÓSCAR BROX

CARIDAD, DE ANGÉLICA LIDDELL (LA UÑA ROTA)

El arte es siempre el encargado de luchar contra la cultura. De provocar el progreso del mundo, cuestionando unas estructuras sociales comúnmente establecidas, y tensionar ese espacio, el escenario, en el que se crea sentido a través del lenguaje. Esta es una de las ideas apuntadas por Angélica Liddell en su libro *El sacrificio como acto poético*. Cultura es hoy una palabra devaluada, en tanto que apunta a unos modos de vida en una época marcada por los estragos del capitalismo tardío. Se celebra, entonces, la superficialidad de las cosas, la ansiedad por el reconocimiento y la pérdida de matices. Es la fiesta de la insignificancia. De un tiempo a esta parte, la obra de Angélica Liddell ha vivido una transformación significativa. Llamarla obra dramática, tal vez, esté de más. Son textos que pueden leerse como anotaciones, como poesía proficada, y viceversa, ensayos o, directamente, literatura. Sin más. Algo que va más allá del teatro, que no necesariamente se identifica con las palabras de la pieza que ha puesto en escena. Da la sensación de que se trata de indicaciones para una ceremonia o rito –y esto conectaría perfectamente con la elaboración y el trabajo que reflejan su teatro–, de una especie de liturgia. Hay violencia, vehemencia, a ratos chabacanería, pero resulta imposible no apreciar el uso que hace Liddell de un castellano al que parece rescatar, como señala en *Caridad*, de entre los escombros y las sombras. Son textos *en lengua*, como decía de parte de su obra el escritor francés Pierre Guyotat. Uno los lee con el oído, buscando esa música en las palabras, esa forma acelerada de sus monólogos y esa capacidad asombrosa, como la propia Liddell afirma al hablar de Cervantes, para jugar con la lengua y el acervo castellano.

Caridad es un libro partido en tres textos. El primero responde a una de las obras más recientes de Liddell; los otros dos, en cambio, representan sendas invectivas contra un determinado establishment de las artes escénicas. ¿Es eso todo? Realmente no, si acaso lo que se deja ver en la superficie. Si avanzamos un poco en

la lectura, lo que descubrimos es, más bien, una suerte de autobiografía de la artista construida en forma de tríptico. Vuelvo de nuevo a Guyotat –autor, por cierto, francamente afín a la obra de Liddell: “*la autobiografía es la biografía del individuo escrita desde el interior. Es la corriente interior de la vida, el flujo*”. Lo primero que encontramos en *Caridad* es, prácticamente, una apología de la inmoralidad, si la entendemos como oposición a esa moral y a esas costumbres que forman parte de una cultura contra la que el arte debe luchar. Nombres e imágenes, anotaciones y descripciones, mitologías y figuras históricas se suceden en esas pocas páginas de texto en las que Liddell rebusca entre lo más vicioso para reflexionar, ni que sea a golpes, a propósito de todo esto. Se trata de romper las palabras en su sentido más vulgar, volver a la raíz, buscar la provocación para, efectivamente, provocar unas ideas que nos conduzcan unos cuantos pasos más allá. Liddell se inscribe en lo incómodo como mucho antes lo hicieran Bernhard, Pasolini o Sade, por citar tres nombres que recorren el texto. Bucea en toda esa imaginería macabra alrededor de un personaje tan turbulento como Gilles de Rais con la misma intención con la que Pasolini abordó Salò. Para romper con una determinada moral, para proponer otro escenario para el arte y el pensamiento. Para hacer de esa búsqueda aparentemente estética, asimismo, una necesidad autobiográfica.

Tanto *La escuela de expertos cervantinos* como *Anti-patriota* representan un discurso vehemente contra alguien –en el primer caso, José Manuel Lucía Megías y su texto publicado en Zenda– y contra algo, pero Liddell aprovecha para hilar a través de ellos una autoafirmación: su particular biografía. Ese algo es una idea que la autora cifra en los reproches hacia todo

aquello que desde fuera se juzga como mal gusto, falsamente provocador o artificioso. Pero la extraordinaria meticulosidad con la Liddell desmonta cada cosa, cada argumentación y cada impropio apunta a otra dirección. Es justo decir que la evolución de la artista durante estos años ha sido notable; no en vano, parece que entre *Perro muerto en tintorería* (2007), *Ping Pong Qiu* (2012) o la más reciente *Dämon. El funeral de Bergman* (2024) Liddell haya evolucionado no solo su puesta en escena, sino su lugar, su presencia y su personaje en ella. Esto abre preguntas más que interesantes al respecto, no solo a propósito del lugar desde el que escribe Liddell, sino también sobre cómo se puede entender su teatro actual, así como su numerosa producción literaria.

Caridad podría ser un retrato en forma de *collage*, dada la abundante cantidad de citas y referencias que aglutina su autora, pero también una defensa apasionadísima de la creación artística. En Liddell, pues, vida y obra se entienden como una misma cosa. Y eso, tal vez, provoca que leer su texto resulte más incómodo. Frente a la docilidad con la que se produce la cultura contemporánea, la autora de *La casa de la fuerza* trae consigo un vendaval. Su catilinaria, como ella misma la llama, desmenuza cada insulto, lo destripa, lo manosea y lo retuerce, pero todo lo que vemos es lo más parecido a un desnudo integral. Liddell frente a sí misma, expuesta y preparada para explicarnos qué es eso que responde a su obra. Cierto que para llevarlo a cabo elige un lugar como el del *outsider*, aunque su posición en las artes escénicas actuales no sea, precisamente, esa; hablamos, de hecho, de una de las creadoras más reconocidas e importantes del panorama artístico. Pero desde esa extrañeza es desde donde puede desarrollar con libertad sus ideas, su moral, su

ética y su transformación creativa. O sea, a ella misma. No hace mucho leí un texto de Pablo Gisbert, de *El conde de Torrefiel*, en el que figuraba una lista de autores inútiles para la vida, como Bolaño, Virginia Desportes o David Foster Wallace, que eran al mismo tiempo habilísimos cronistas de la vida. Al leer *Caridad*, me pregunto si Angélica Liddell no entraría en esa lista de manera voluntaria, quizá porque le va toda su vida en defender con ardor esa otra vida creativa que palpita sobre el escenario. Es decir, que sus textos hablan de amor, de moral, de violencia y de la naturaleza humana con tanta vehemencia que parecen, más que artificios, pedazos de una biografía en marcha que su autora ha decidido vivir a través de las páginas, como un proyecto estético total. Esto me hace pensar en un fragmento de Pasolini que me ha perseguido durante años. Pongo en contexto: en algún momento del siglo pasado, el autor de Accattone viajó a Nueva York. Allí, en una primera visita, cayó bajo el embrujo de todas aquellas subculturas y guetos que vivían bajo su propio orden, con sus propias normas. Eran, pues, versiones contemporáneas de esos momentos de lo sagrado que Pasolini buscaba entre el subproletariado italiano y más allá. Sin embargo, el hombre volvió años después a Nueva York y lo que encontró fue un paisaje desolador, con el capitalismo funcionando a toda máquina. De regreso a Italia escribió: “*no me caracteriza ser apolítico ni independiente: me caracteriza la soledad*”. Para Angélica Liddell la cultura parece un campo de batalla, urge encontrar un nuevo sentido a tantas cosas si lo que queremos es recuperar tantas palabras devaluadas por el tiempo, las costumbres y una creación artística sin filo ni riesgo. La cuestión es que en cada texto de *Caridad* resuena, precisamente, esa soledad que afirmaba Pasolini. Y desde ese lugar, *la amargura que representa ser un extraño sobre la tierra*, es desde donde Liddell pone en escena su apología. Lo feroz, lo abominable, lo virulento, lo feo y lo bello. En pocas palabras, todo lo genuinamente humano que palpita en su obra.

UN POETA DE NUESTRO TIEMPO

ÓSCAR BROX

PASOLINI SEGÚN PASOLINI, DE JOHN HALLIDAY (ALTAMAREA)

En el largo lamento que escribió tras conocerse su asesinato, Alberto Moravia señaló que con la muerte de Pier Paolo Pasolini se perdía no solo a un semejante, también a un elemento esencial de cualquier sociedad. Un poeta, un novelista de los suburbios, un ensayista, un cineasta. Una figura incómoda, desde luego, con muchas aristas y contradicciones.

Pasolini según Pasolini es algo más que un libro de conversaciones. Hasta donde alcanzan sus páginas, se habla de cine y poesía, de cultura y lengua, de semiología y proletariado. Del camino que va de *Accattone* a *Torrefiel*, con todo el ardor intelectual con el que su autor es capaz de tomar posición por cada cosa. De hecho, uno encuentra en las incisivas preguntas de Jon Halliday algo casi olvidado actualmente en el género: no solo la voluntad de indagar en cada tema, sino también de ponerlo en contacto con su tiempo. No en vano, el camino de Pasolini arranca prácticamente desde las esquivas del neorrealismo, que frecuentará en sus comienzos, hasta algo parecido a una discusión dialéctica en torno a un neorrealismo que ya no va a poder continuar, subyugado por esas criaturas del subproletariado –los *ragazzi di vitta*– que protagonizarán buena parte de su cine. Dicho así, el libro descubre las diferentes etapas de Pasolini desde varios frentes: está el cineasta que se acerca al oficio desde la mirada del poeta. El cineasta que aprende a filmar, a hacer cine desde el cine, desembar-

razándose progresivamente de otras tantas influencias artísticas. Esa manera de capturar los rostros y de transformar a actores como Anna Magnani o Totò, emblemas de otro cine italiano. Está el Pasolini que mira a Brecht y a Barthes y el que, a medida que pasa el tiempo, busca más incansablemente aquellas hierofanías que identifica como momentos de lo sagrado. No es de extrañar, pues, que uno de los puntos que más páginas abarque en el libro sea su adaptación de *El evangelio según San Mateo*, desde su trabajo de localización hasta sus múltiples contradicciones: “*En este sentido, El Evangelio era lo más adecuado para mí, aunque no crea en la divinidad de Cristo, porque mi visión del mundo es muy religiosa, impregnada de una religión mutilada porque no tiene ninguna de las características exteriores de la religión, pero no deja de ser una visión religiosa del mundo, y por eso para mí rodar El Evangelio supuso la culminación de lo mítico y lo épico*”.

Resulta interesante cómo se contraponen esta visión a la de una sociedad, la italiana, que como recuerda Halliday ha convertido esta historia, a través de la Iglesia, en una institución; asunto, casi, de estado. Y

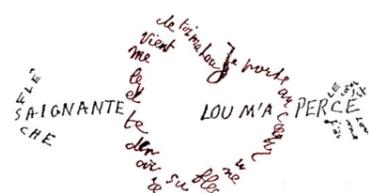
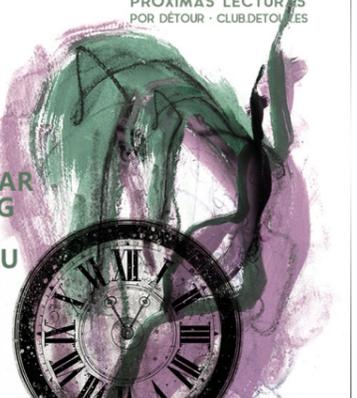
resulta aún más interesante observar cómo Pasolini imbrica los diferentes temas, las elecciones –el subproletariado agrícola que forma el paisaje humano de la película– y los tonos, del cine documental al *cinema vérité*. O lo que es lo mismo, cómo hacer una versión de un texto sagrado en tiempos intelectuales marcados por la figura de Althusser en un país sacudido entre sus tradiciones y sus transgresiones. A lo largo del libro cuestiones sobre la burguesía y el proletariado con aspectos más técnicos, en los que Pasolini despliega su idea de qué entiende de por el cine y de qué forma ha evolucionado de una película a otra. Resulta bastante reveladora esta idea, comentada en varias ocasiones, de “representar la realidad desde la realidad”, así como las consideraciones del realizador de *Salò* a propósito del Neorrealismo y sus últimos estertores creativos. Con todo, parece innegable que el estilo de Pasolini era, casi, único, sin otro autor que se le pareciera. O cómo un mismo *corpus* creativo aglutinaba poesía, teatro, pensamiento, imagen,

mitología y conciencia. Halliday, entrevistador agudo y comprometido con sus preguntas, supo cómo extraer de ese cóctel las claves de un discurso intelectual cuya divisa, digámoslo así, podía entenderse desde la provocación –provocar ideas, discutir ideas, sacudir el contexto social a partir de las ideas–, pero buscaba fundamentalmente reavivar ese ardor intelectual perdido. Algo que, hoy día, permanece más vigente que nunca.

RECUERDOS DEL AYER

9 DE NOVIEMBRE, 18:00
LLIBRERIA RAMON LLULL
EL CLUB DE LAS PROXIMAS LECTURAS
POR DETOUR · CLUB.DETOURES

VIAN KING
CORTÁZAR
GOLDING
HERGÉ
THOREAU



literaturas

literatura en détour

LITERATURAS.DETOURES

ENLACES: DETOUR.ES | DIARIOS.DETOURES |
CORREO: REVISTADETOUR@GMAIL.COM |
CUADERNOS DE NOTAS: FLIPBOARD.COM/@REVISTADETOUR
TWITTER/TDETOUR | INSTAGRAM/REVISTADETOUR | FACEBOOK/REVISTADETOUR

LEJANÍA INTERIOR

JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

ARTAUD, CRUZ ENTRE DOS ROSTROS, DE ARNAU PONS (H&O)

mira para los adentros, quizás una lejanía interior sin contornos. No solo estar lejos del mundo que nos rodea, sino estar lejos de nosotros mismos. Estar lejos, entonces, como una manera de no estar, de no formar parte, de ser en ese no ser. Ser un iluminado de lo atroz. Pero, ¿dónde se encuentra esa atrocidad? El ensayista y traductor dice que el texto es insuficiente, de ahí la necesidad de unas imágenes y de las fechas de esas imágenes, como algo que encierra ese cambio. Un cambio que no atribuye a la locura, sino a la responsabilidad de la poesía. No es la locura aquello que le lleva a la persecución y encierro, sino sus palabras. La rabia de Artaud contra todo lo que podía anular las reivindicaciones revolucionarias del

cuerpo o negar la libertad emancipadora del arte. Ser artista, entonces, es ponerse en riesgo. Desde siempre había buscado una lengua adecuada al ámbito del dolor y la sombra. Esa búsqueda del lenguaje que debería estar, después de todo, en cualquier escritura que pretenda conformarse como tal, que pretenda llegar a algún lugar de ese otro, informe, inmaterial. Él encuentra ese lenguaje en la crueldad. Hemos condicionado toda su obra a la locura, pero como indica Pons, Artaud luchó contra el horror que le rodeaba, que lo atravesaba, conservando su propia esencialidad y el derecho a decir. Porque en esa categorización que sufrió, todo lo demás se muestra con subsecuente. Se trata de rescatar a

UN BORRÓN ENTUMECIDO

FRANCISCA PAGEO

CONFESIONES PRIVADAS, DE INGMAR BERGMAN (FULGENCIO PIMENTEL)

tor sufrirá una enfermedad que le hará separarse de Anna, Anna divagará entre dos polos, el de su hijo y el de Tomas, y al final, solo al final, podremos saber cómo era Anna realmente y sus verdaderas aspiraciones en ese epílogo-prólogo que Bergman nos presenta. Anna quería estudiar enfermería, quería labrarse una vida, ser independiente. Pero por añadidura, casarse con el pastor lo estropearía todo. No quiero destripar más esta novela que se vuelve pudorosa y amorosa, que enlaza la pasión del amor con la vergüenza y la seriedad que un adulterio lleva consigo. No es de extrañar que comprendamos a Anna pese a todas las cosas. La madre de Bergman era fiel a sus sentimientos, aunque no a su marido, y esto vuelve al pecado indicador de un sentimiento que Anna no puede controlar. Hallaremos entonces, en esta novela, un clamor

DOS O TRES COSAS QUE NO SÉ DE ELLA

JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

DÄMON. EL FUNERAL DE BERGMAN, DE ANGÉLICA LIDDELL

tiempo la vida en su camino hacia la muerte. Cuando, micrófono en mano, grita, pero no contra el silencio, sino con él, cada gesto que hace es un gesto que escapa del azar o del accidente. Cada gesto es un acto teatral, una decisión. Llegar, llegar a los otros, pero no de cualquier manera. El accidente es la obra. Es ella la que rompe el curso normal del tiempo. Pero para que esta ruptura se produzca, está el pensamiento y su expresión, su articulación. Tadeusz Kantor decía que había que asumir riesgos. Que estar en la vanguardia era poner en riesgo todo lo que uno tiene, lo que ha alcanzado. En Liddell se materializa esa idea del riesgo. Podemos pensar que sus obras responden a una estructura conocida, que son mecanismos probados y ensayados, pero al verla, algo se cae y se vuelve a levantar. Imaginemos ese largo monólogo como un acto de destrucción. Ese discurso fulminante, incansable, prolongado en el tiempo, tras el que quedan las ruinas. Un amasijo de críticos, los restos del incendio, ella misma, derrotada pero vuelta a poner en pie. Desafiante, defensora del ar-

tista que es eso, un artista. Por definición, un hombre libre prisionero de sí mismo. Tras ese acto de destrucción, llega el silencio. Un prolongado silencio. La palabra abrupta se transforma en poesía, en sorda poesía, en metáfora. La vejez, la circularidad, romper ese círculo, los cuerpos, la entrega, lo sagrado. Ascendemos y descendemos. Ese, y no otro, es el movimiento del riesgo. Alcanzar lo inalcanzable, desde lo sublime al ridículo. Todo está permitido, porque responde a una sola ley, que es la búsqueda de la belleza, una belleza íntima pero que debe alcanzar a esa penumbra de espectadores. Cuando ese silencio se rompe, no vuelve la rabia, sino el susurro. El cansancio de existir y también el cansancio de representar. Esa conversación con Ingmar Bergman, llena de tristeza por esa belleza, pero de esperanza por esa misma belleza. Pese a todas las derrotas, que son muchas, pese a alguna victoria, nada puede ser detenido, ni por voluntad propia ni ajena. Quedarán veinte años, tal vez menos, la amenaza de la demencia, y todo eso que queda acabará en el teatro de alguna manera, como

PROFONDO ROSSO

FRANCISCA PAGEO

DÄMON. EL FUNERAL DE BERGMAN, DE ANGÉLICA LIDDELL

Bergman, a quien va dirigida esta obra. Como una mezcla de *Suspiria* de Argento por esa Angélica bruja más que bruja, por ese Profondo Rosso de *Gritos y susurros* de Bergman ante todo el escenario. El mundo se vuelve rojo, rojo y rojo: rojo demonio y rojo sangre. Asiste así un Papa que otorga a Angelica su poder y la vuelve ama de los actores, ama de la vida, ama de las artes vivas que son el teatro. Ella dirige a los actores y se dirige a ella misma en un monólogo que perpetra contra los críticos franceses, porque de los críticos españoles, como dice en la obra, mejor no hablar.

Dämon es intensa desde que empieza hasta que acaba, asistiremos al evento de una persona menuda con una máscara de muerto, plantada en mitad del escenario, y nos pondrá los vellos de punta. Más tarde Angélica se lavará sus partes íntimas y nos bautizará al público con esa agua que ella bendice. Para ella esta obra es un acto

En su presentación de los dos textos breves que conforman *Artaud, cruz entre dos rostros*, Arnau Pons escribe sobre su intención de rescatar al escritor francés de sus lectores o incluso estudiosos, que se quedaron allá, en su locura o en un caos conformado. Frente a esto, él intenta formar una visión política del poeta que fue. No es poco, dado que esas dos columnas a las que está encadenado Artaud son poderosas, y se acompañan de toda una suerte de imaginario para sustentarlas. Por mi parte me pregunto si no habría que rescatar al propio Artaud, cuyo teatro de la crueldad es ahora como un eco lejano, como si se hubiera adelantado a un tiempo teórico porque él seguía en el tiempo de la poesía. Y el tiempo de la poesía, es una pura abstracción. En el primer texto, Arnau Pons se marca dos extremos, dos imágenes, dos rostros. Un comienzo, un joven; un final, un viejo. Hay una expresión maravillosa para este último:

Artaud, *cruz entre dos rostros*, Arnau Pons escribe sobre su intención de rescatar al escritor francés de sus lectores o incluso estudiosos, que se quedaron allá, en su locura o en un caos conformado.

Con *Confesiones privadas*, Ingmar Bergman finaliza su trilogía familiar, que inauguró con *La buena voluntad* y siguió con *Niños de domingo*. Esta vez, la protagonista será Anna, su madre, que cometerá adulterio con un joven aspirante al sacerdocio. Si algo funciona en esta novela es que aunque cierra la trilogía supone un capítulo bastante primoroso en cuanto a la figura materna. ¿Realmente fue cierto lo que ocurre aquí? Leer este libro nos hace preguntarnos si es verdad. Y sí, lo es. Y Bergman se muestra poderoso y tenaz con la historia, pues la cuenta como si de él mismo se tratase.

Pero pasemos a Anna. Anna lleva ya varios años casada y su matrimonio con el pastor Henrik se ha vuelto frío como el tétano. A raíz de esto, Anna no dudará en enamorarse del joven Tomas, amigo de su marido y de quien iniciará una pasional y seductora relación. Bergman invoca a Jacob, a quien Anna se confesará en cinco partes. La novela se nutre de tales acontecimientos que no serán buenos para casi nadie. El pas-

Artaud, *cruz entre dos rostros*, Arnau Pons escribe sobre su intención de rescatar al escritor francés de sus lectores o incluso estudiosos, que se quedaron allá, en su locura o en un caos conformado.

Cuando terminé de ver *Dämon. El funeral de Bergman*, vivimos al hotel. Me senté en el escritorio y encendí la lámpara de mesa. Durante el breve camino de vuelta, pensaba que, si tenía que escribir un texto, este se llamaría Para acabar con el juicio de los hombres. Antonin Artaud no se me iba de la cabeza. Hay veces en que es así: un nombre se queda atravesado, como un tronco caído en la inmensidad de un bosque. Lo primero que escribí, es si valía la pena escribir sobre una obra que llama al silencio, que reniega con la palabra a través de la palabra, convertida en un puente hacia ese silencio. Que reniega de las palabras de odio de los otros, esos críticos, que llama a un espacio propio, íntimo, que está más allá del juicio de los hombres. *Dämon* empieza con el silencio de la imagen, ese hombre menudo que decía Francisca Pageo, y el sonido abrasador de los Chemical Brothers. Luego sigue con el silencio bendecido, para que Liddell se adentré, con el furor declamatorio de un Antonin Artaud, en un discurso que contiene ecos y amplifica aquel de La escuela de expertos cervantinos. Abismarse en un muro rojo de las lamentaciones. Ella nunca ha renunciado al teatro. Reivindica, en estos tiempos en los que todos buscan otras palabras tras las que protegerse (o desvanecerse), el teatro. Ese teatro, arte del presente. Ese teatro que, como dice, es tiempo, como es

Artaud, *cruz entre dos rostros*, Arnau Pons escribe sobre su intención de rescatar al escritor francés de sus lectores o incluso estudiosos, que se quedaron allá, en su locura o en un caos conformado.

Asistir a una obra de teatro de Angélica Liddell no es fácil, ni siquiera es fácil entenderla ni son fáciles las emociones que suscita. Con su última obra, *Dämon. El funeral de Bergman*, presentada en el Festival de Avignon, en el Grec de Barcelona y ahora en Madrid, en los Teatros del Canal, asistimos a un exorcismo y a un evento canónico de tal manera que todo lo que pensábamos antes de ir, todo lo inconcebible, se vuelve real. Nadie está preparado para la muerte, ¿acaso alguien lo está? Pero antes de la muerte está el sufrimiento y está el calvario y está la petrificación del alma que nos adentra a un mundo donde todo es visceral, todo vuelve a lo primigenio: vestirse es un pecado en el paraíso. Y Angélica se desnuda y las actrices también y los ancianos también. Todos debemos de desnudarnos para asistir al nacimiento de la muerte, a la construcción de la destrucción.

No quedan atrás la música y sonidos que Liddell nos propone en esta obra, que haciendo uso de su doble fondo, nos adentra en un mundo perverso y punitivo. En *Dämon* tienen cabida The Chemical Brothers y Bach, tienen cabida las misas en sueco a favor del admirado Ingmar

Antonin Artaud de Artaud. Para Arnau Pons, su curación poco antes de su muerte no fue física o mental. Fue una curación de su propia escritura. Una escritura llena de rabia hacia lo anterior, hacia todas las formas de violencia sufridas.

El segundo texto es sobre *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Génesis, trasfondo y entrecruzamiento con la propia vida y pensamiento de Artaud. Surgen algunas heridas abiertas (como el gusto del escritor por Hitler, a quien consideraba un aliado). El terreno, como el de la locura, es resbaladizo y Arnau Pons lo matiza o lo extrae de las simplificaciones. Hay una idea que subyace en el texto que me parece fascinante: el ocaso, el fracaso de la poesía como preludio del fracaso actual de la política. *Artaud, cruz entre dos rostros* es revelador sin pretender serlo. Iluminador sin creer en iluminaciones. Un otro Artaud que ahora se nos antoja como el único posible.

Artaud, *cruz entre dos rostros*, Arnau Pons escribe sobre su intención de rescatar al escritor francés de sus lectores o incluso estudiosos, que se quedaron allá, en su locura o en un caos conformado.

cuada a sus necesidades. Y Anna se queda sola, sola con su hijo que tanto quiere y que veremos que será el único al que será leal y fiel con todas sus consecuencias. El adulterio de Anna está justificado porque ya no ama a Henryk, y se sincera y se siente libre, pues de eso trata este libro, de buscar una libertad pese a los demonios que nos entorpecen la vida, pese al pecado, pese a lo que no se puede evitar como lo es la separación de un matrimonio que está abocado al fracaso.

Comprendemos a Anna, pero también a Jacob y a Henryk. También comprendemos a Tomas, que pudoroso él, sacará toda la voluntad de Anna para llevar a cabo una vida más feliz, más digna. Tomas le otorga a Anna un temor: el de poder ser descubierta en sus andanzas, pero ella sin embargo disfrutará esos momentos. “Y así se van apagando todas las conversaciones, todas las palabras se desvanecen, las voces, las cuerdas vocales, las lenguas, los labios no tienen fuerza. Se hace el silencio.”

Artaud, *cruz entre dos rostros*, Arnau Pons escribe sobre su intención de rescatar al escritor francés de sus lectores o incluso estudiosos, que se quedaron allá, en su locura o en un caos conformado.

ha estado hasta ahora. Cuando escribe su autobiografía, es su relación con el arte. Tal vez algunos lleguemos al final antes que ella. Seguro, entre ese conjunto informe que llamamos público. Desconocedores como somos de nuestro destino, solo el teatro nos confronta a este ahora de una forma compartida. Frente a eso, Angélica Liddell apela a la alegría, y cuando se despide y todo acaba, y hay que volver a aquel sitio del que hemos venido cada uno, arrastrando pensamientos a su manera, suenan los Pet Shop Boys. Entre lo sagrado y lo humano, *Dämon* no puede elegir. No puede elegir porque son inseparables, porque el camino que lleva de uno a otro es el misterio. Ella pide ser juzgada como artista, y el artista es ese habitante del misterio, esa vagoneta que va desde nuestro mundo hasta la zona, avanzado lentamente, capaz de crear una suspensión de ese tiempo, y, por tanto, de la muerte. Un misterio que se niega a ser revelado e incluso confrontado. Frente a eso, qué se puede escribir... Uno de esos críticos, maliciosamente decía que era mejor leer a Angélica Liddell que ver sus obras. Otra forma de asesinato. Frente a un horizonte de sombras, su rabia esconde la fragilidad de la creación. Angélica Liddell salta sobre el hielo desde el frío más intenso, en la esperanza de que algo se quebrará en algún momento, en algún lugar. El otro.

Artaud, *cruz entre dos rostros*, Arnau Pons escribe sobre su intención de rescatar al escritor francés de sus lectores o incluso estudiosos, que se quedaron allá, en su locura o en un caos conformado.

forma elegante y ciega. Porque estamos ciegos y Angélica nos quita el velo, la venda de los ojos, solo se los tapaná al niño que, inocente, no debe ver tales calamidades. Vivir es un ciclo donde la vida empieza con la muerte, donde la muerte es la resurrección. Cenizas que son polvo que se mezclan con nosotros y nos volvemos muertos, fantasmas, desprovistos de cuerpo y solo emoción. Porque si hay una palabra que define las obras de Angélica, es eso: conmoción. Asistir a *Dämon* es conmocionarnos en cuerpo, mente y alma. Es no salir ilesos. Es ser bendecidos por el don de la sabiduría de una mujer que ha sido capaz de ver todo, de apreciar todo, de mostrar todo lo que el mundo nos ofrece y nosotros nos negamos. Está claro que esta obra no será para todos los públicos, pero no es eso lo que ella pretende. Lo que pretende es que los que vayamos a verla pensemos, nos emocionemos, disfrutemos de la verdad, pues el arte es verdad encubierta en metáforas. Liddell no defrauda y espero no defraudarla a ella con estas palabras. No me gustaría ser criticada por ella, porque esta obra me ha llegado hasta las entrañas.