

Letras Hispanas

Volume 13, 2017

SPECIAL SECTION: Ecocrítica ibérica contemporánea y nuevos materialismos

TITLE: El cuerpo que cuestiona: Una lectura ecofeminista de las obras *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) y *El año de Ricardo* (2005) de Angélica Liddell

EDITOR: Celia Martínez-Sáez

E-MAIL: Martinezsaez.1@osu.edu

AFFILIATION: Ohio State University; Department of Spanish and Portuguese; 298 Hagerty Hall; 1775 College Road; Columbus OH, 43210

ABSTRACT: This article analyzes two post-dramatic works by the artist Angélica Liddell (Figueras, 1966) *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) and *El año de Ricardo* (2005), in which tyrannical masculine figures depict the neocolonialist, sexist, and anti-democratic Spanish State. By bringing together ecofeminist theories with decolonial thought, this article intends to unravel the intrinsic relationship between patriarchal domination, and the exploitation of nature and the racial “Other.” The oppressive power dynamics are thus revealed as part of the politics of the Spanish State. Ultimately, the ethos of Spanish politics and the complicity by the citizens is problematized from an ecofeminist perspective that criticizes a civilization that has brought “progress” at the expense of the abuse of human and non-human bodies.

KEYWORDS: Ecofeminism, Angélica Liddell, Spanish State, Immigration, Post-dramatic Theater, Environment

RESUMEN: Este artículo analiza dos obras post-dramáticas de la artista Angélica Liddell (Figueras, 1966) *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) y *El año de Ricardo* (2005) en las que se presentan figuras masculinas tiranas y perversas para representar el carácter neocolonialista, machista y anti-democrático del Estado español contemporáneo. Aunando teorías ecofeministas con el pensamiento decolonial, el artículo pretende desentrañar la relación intrínseca entre la dominación patriarcal y la explotación a la naturaleza y al “Otro” racial para visibilizar dinámicas de opresión que Liddell atribuye a las políticas del Estado español. Así, se ofrece una crítica al ethos de las políticas españolas de dominación desde tiempos de la Conquista y la complicidad ciudadana desde una perspectiva ecofeminista que critica la civilización que ha traído el supuesto “progreso” a costa del abuso de cuerpos humanos y no humanos.

PALABRAS CLAVE: ecofeminismo, Angélica Liddell, Estado español, inmigración, teatro post-dramático, medio ambiente

BIOGRAPHY: Celia Martínez-Sáez is a PhD student in the Department of Spanish and Portuguese at The Ohio State University where she studies Contemporary Latin American and Iberian Studies. She specializes in Popular Culture, Post-Colonial Conflicts, Gender Studies and Cinema. She is particularly intrigued by representations of race and gender in contemporary Spanish cinema and television. Her dissertation project focuses on representations of hegemonic masculinities that promote the construction of Spanish national identity through imperialistic nostalgia and the domination/conquest of the “Other.”

El cuerpo que cuestiona: Una lectura ecofeminista de las obras *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) y *El año de Ricardo* (2005) de Angélica Liddell

Celia Martínez-Sáez, Ohio State University

*This is a time of reckoning at a planetary level,
involving humans and mother earth.
It is a time of reckoning as yet without any rules.*
(Boaventura de Sousa Santos)

Aunque en ocasiones censurada y muchas veces acusada de polémica por sus atrevidas puestas en escena, lo cierto es que Angélica Liddell (Figueras, 1966) es sin duda una de las mayores figuras en la escena del teatro vanguardista de la España del siglo XXI. Desde finales de los años ochenta con su debut como dramaturga en *Greta quiere suicidarse* (1988), la autora ha sido galardonada con diferentes premios tanto a nivel nacional como internacional, entre los que destacan el Premio Valle Inclán de Teatro (2007), el Premio Nacional de Literatura Dramática (2012) o el León de Plata de la Bienal de Teatro de Venecia (2013). Sus obras, representadas en decenas de países de Europa y América, han sido traducidas a más de diez idiomas, convirtiéndola en una artista de renombre internacional. Su trabajo como fundadora de la compañía teatral Atra Bilis¹, así como su rol como dramaturga, productora, poeta, *performer*, directora de escena e intérprete, está estrechamente ligado al teatro post-dramático. Hans-Thies Lehman define el teatro post-dramático en *Postdramatic Theatre* como el teatro propio de la estética postmoderna que se populariza a partir de los años sesenta y continúa hasta la actualidad (4). Este teatro, basado en la descentralización del texto dramático, el énfasis en el espectáculo y el impacto en los espectadores², permite la desjerarquización de los elementos dramáticos, así como el cuestionamiento de la coherencia y la lógica de toda realidad y, por ende, lleva toda

representación a sus límites (Carnago 122). Participando de esta estética, Liddell edifica un *ethos* neobarroco que huye de las formas teatrales más convencionales, oponiéndose “radicalmente a cualquier forma de ideal clásico basado en la búsqueda del equilibrio y de la armonía” (Garnier 119). Así, la artista expone su propia angustia y dolor para retratar las pasiones más desgarradoras del ser humano explorando temas de candente relevancia social tales como la violencia, el abuso de poder y la sexualidad.

El presente trabajo se centra en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) y *El año de Ricardo* (2005), dos obras de la artista en las que mediante la creación de figuras masculinas tiránicas y perversas realiza una crítica despiadada al Estado español a comienzos del siglo XXI. Ambas obras, junto con *Y cómo no se pudo ser Blancanieves* (2005)³, pertenecen al tríptico que la propia autora denomina “actos de resistencia contra la muerte” y que tienen en común la crítica mordaz a instituciones gubernamentales españolas. En ambas obras, la autora adopta un registro más explícitamente político-social que en el resto de su carrera profesional. Liddell ha declarado en una entrevista que el giro hacia la temática social a principios del siglo XXI se produce como algo “inevitable” (*El Cultural*, 2004).

Este artículo propone pensar y examinar estas obras de Liddell como materiales culturales que visibilizan las políticas y el

carácter del Estado español, una institución que la artista retrata como históricamente corrupta, colonialista, racista, anti-democrática y patriarcal mediante dos ejes conceptuales centrales. Por un lado, se emplea la crítica ecofeminista puesto que ésta—aunque muy plural en sus propuestas—concuerta en que la dominación patriarcal naturalizada en nuestra cultura y basada en la violencia hacia el “Otro” ha empleado su supuesta legitimidad para someter a las mujeres, lxs inmigrantes, lxs niñxs y la naturaleza. En este ámbito se sigue, sobre todo, a la ecofeminista española Amaia Pérez Orozco que trata de lanzar una mirada feminista a la crisis económico-social en el contexto español y que da cuenta de la injusta división sexual del trabajo, así como de la manera en que el sistema económico dominante prioriza la acumulación de capital antes que la sostenibilidad de la vida (24, 25). Por otro lado, la perspectiva ecofeminista dialoga con el pensamiento decolonial en el trabajo de autores como Aníbal Quijano para tratar de descentrar la epistemología (neo)colonialista de las políticas españolas herederas de la explotación y opresión tanto de la naturaleza como de otros pueblos no europeos.

Si bien es cierto que hasta recientemente la ecocrítica⁴ ha tenido un enfoque epistemológico muy anclado en el ámbito del Atlántico norte, en los últimos años se han tratado de incorporar diferentes aristas del circuito trasatlántico aunando el pensamiento ecocrítico desde los Estudios Ibéricos, Latinoamérica y el África lusófona (Prádanos y Anderson 1). Sin embargo, todavía son escasos los estudios que analizan materiales culturales y literarios originados en la Península Ibérica desde el marco del pensamiento ecocrítico decolonial en general y de la perspectiva ecofeminista en particular. Así pues, mediante una lectura ecofeminista este artículo pretende converger el campo de los Estudios Ibéricos con el trabajo ecocrítico explorando la representación del Estado español propuesta por la autora como una institución patriarcal con políticas sumamente jerárquicas y neoliberales. Liddell visibiliza esta violencia institucional

mediante lo que Emmanuelle Garnier, inspirada en el investigador teatral Patrice Pavis, ha denominado “el espíritu de lo grotesco” para referirse al carácter caótico y la ruptura con la armonía social que queda rediseñada a través de la deformidad (124). Esta estética provocadora se usa para dar cuenta de una violencia sistémica excluida de los discursos hegemónicos estatales—pero también de los trabajos académicos en el campo de los Estudios Ibéricos—y que cada vez más daña al medio ambiente y a los grupos humanos más vulnerables.

¿Por qué una lectura ecofeminista?

La necesidad de realizar un análisis desde la teoría ecofeminista surge de la crisis sistémica mundial que se evidencia con más fuerza a finales del siglo XX y en los albores del siglo XXI. La crisis financiera global en 2008, la Primavera Árabe, las crisis energéticas y alimentarias en los países periféricos, los *Occupy Movements* y las recientes oleadas de políticas neofascistas en Europa y Estados Unidos dan cuenta de una crisis sistémica que

implica la degradación generalizada de las condiciones de vida y la multiplicación de las desigualdades sociales. Se reinventa y/o refuerza el control heteropatriarcal y capitalista sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas. Frente a todo ello proliferan gritos de protesta. (Pérez Orozco 21)

En efecto, el siglo XXI se ve coronado por acontecimientos que dan cuenta de una crisis sin precedentes del modelo de desarrollo occidental. Sucesos como el hundimiento del barco petrolero *Prestige* en el 2002, la inclusión de “la inmigración ilegal masiva” entre las amenazas para la seguridad nacional por el Ministerio de Defensa Español, los incidentes xenófobos como los de El Ejido en 2000, o el apoyo a George Bush por parte del gobierno de José María Aznar con el envío de tropas a Irak—a pesar de los millones de manifestantes

en contra de la guerra—suscitan una sensación de fracaso del Estado español *democrático*⁵ que Liddell trata de reflejar en sus puestas en escena.

Cuestionar el sistema occidental dominante se convierte, en este contexto, en una prioridad imperante. El ecofeminismo, que nace en los años setenta abogando por un modelo menos separatista entre cultura y naturaleza en el que la mujer y su supuesta relación íntima con el medio ambiente debía desempeñar un rol fundamental, adopta un giro menos esencialista a partir de los años noventa. A finales del siglo XX y principios del XXI las diferentes interseccionalidades con feminismos *queer*, movimientos ecologistas o cuestiones de justicia social encaminan estas teorías hacia el análisis de grupos oprimidos (tanto humanos como no humanos) en la sociedad patriarcal/capitalista/neocolonialista actual. Con el panorama del siglo XXI en mente, no sólo los gobiernos de los Estados-nación y las nuevas tecnologías han de tratar de poner solución a la crisis civilizatoria en la que nos encontramos, sino que también las Humanidades en general y el campo de los Estudios Ibéricos—muy pocas veces comprometido con los debates ecocríticos contemporáneos—en particular tienen la responsabilidad de visibilizar y proliferar las miradas críticas mediante las que analizamos el mundo.

El Estado español como monstruo del patriarcado neoliberal

“¿Cómo mostrar que la maldad empresarial y el privilegio masculino están íntimamente conectados?” (35) es la pregunta que se hace Amaia Pérez Orozco en su libro *Subversión feminista de la economía*. Pérez Orozco explica cómo la economía del paradigma neoclásico se construye desde el androcentrismo puesto que

se basa en la creencia en la metáfora de la producción, al considerar que la naturaleza es el contexto en el que tiene lugar la producción (es el medio ambiente), un *input* más para

la creación de riqueza (mediante el capital o el trabajo), pero que no es riqueza en sí. (37)

Al mismo tiempo, el patriarcado invisibiliza esferas económicas

que se asocian con la feminidad (el ámbito de lo privado-doméstico, el hogar y los trabajos no remunerados) y se utiliza la experiencia masculina en los mercados para definir la normalidad económica. Ni se mira al ámbito de la reproducción, ni se mira a las mujeres que sí están en el ámbito de la producción, ni se intenta visualizar y explicar la desigualdad de género en ninguno de ellos. (37)

Efectivamente, no existe capitalismo sin patriarcado al igual que hoy no es posible concebir el patriarcado sin el triunfo de la economía capitalista. Claudia von Werlhof sostiene que el análisis del patriarcado es la clave para entender la crisis de la civilización occidental puesto que el sistema político basado en el Estado, la economía del espolio de la propiedad de otros pueblos, la desigualdad de las clases sociales, la religión monoteísta y la tecnología basada en el control de la vida y la naturaleza, son inventos del orden patriarcal en total decadencia en la época actual (2). En la misma línea, para Vandana Shiva, la expresión más cruenta del patriarcado en los tiempos modernos se realiza en nombre de la ciencia y el progreso que tienen su origen en la revolución industrial europea a partir de la cual se opta por un modelo desarrollista con la explotación a la naturaleza y la exclusión de las mujeres del nuevo paradigma científico (11-12).

Sin embargo, la violencia emergente del sistema económico-social occidental basado en el patriarcado capitalista se presenta en nuestra sociedad como un tipo de violencia objetiva sin agentes específicos que la ejerzan. Slavoj Žižek define el concepto de “violencia objetiva” como la violencia invisible que encontramos en el lenguaje—violencia simbólica—y la violencia que resulta de las consecuencias de nuestros sistemas políticos

y económicos—violencia sistémica—(1-2). En el contexto medioambiental, Rob Nixon emplea un concepto similar que denomina “slow violence” y que define como “a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all” (2). La labor de Liddell consiste en materializar, focalizar y espectacularizar esta violencia invisible en cuerpos específicos. Precisamente por tratarse de una violencia del propio sistema no la concebimos “as an event of action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility” (Nixon 2) y, de ahí, la incapacidad de impactar y crear sensación de urgencia. Así, la autora convierte esta violencia sistémica que es “inherent to this ‘normal’ state of things” (Žižek 2) en violencia subjetiva, esto es, aquella violencia visible, ejercida por un agente identificable (Žižek 1) que, de repente, se presenta como acción directa de la élite política del gobierno español y su actitud colonialista, anti-democrática y machista.

En este contexto, es muy revelador que la obra teatral de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* fuera censurada por algunas figuras políticas que demandaron la retirada de la bandera española por respeto a concejales que consideraron que la artista podría difamar el símbolo nacional (23 julio 2013, *El País*). *Y los peces*, un monólogo llevado a cabo exclusivamente por el personaje de La Puta—a excepción de algunos versos en voz de *off* por la propia autora—denuncia la hipocresía de la sociedad española y la culpabilidad de las élites que han convertido en trivial cotidianidad las muertes de lxs inmigrantes africanxs en las costas españolas. En la obra, al fondo del escenario, una imagen sórdida de una cruz hecha con lavadoras simboliza una verticalidad apabullante. Al mismo tiempo, cientos de botellas de agua que aluden al océano donde mueren ahogadx lxs miles

de inmigrantes que tratan de cruzar el estrecho de Gibraltar invaden el espacio escénico desconcertando a la audiencia. El personaje de La Puta, envuelto en una enorme bandera española, encarna “el bufón, el excluido y verdadero *parresias*”, la mujer estigmatizada que “hace [...] un obsceno exhibicionismo de su cuerpo y de su moral” (Checa Puerta 106). Para ello, mediante un lenguaje crudo y agresivo, La Puta vestida de folklórica, dirige todo su monólogo al Señor Puta, religioso, perverso y empresario representante de las élites corruptas de la política española:

Usted debe saberlo, señor Puta.
Usted construye casas, señor Puta.
Además de dedicarse a la belleza, a la
justicia, a la riqueza,
además de ser usted tan sensible,
usted construye casas, señor Puta.
Usted debería saber cómo controlar la
situación.⁶

La complicidad de La Puta con el Señor Puta, el verdadero dominador y agente de la violencia, convierten a la prostituta también en un agente violento, aunque sea víctima del Señor Puta al mismo tiempo. El Señor Puta no pronuncia una palabra en todo el monólogo, sino que es la prostituta, representante de la ciudadanía española, la que está a cargo de repetir el discurso de su chulo para complacerlo mostrando la complicidad entre tirano y pueblo. La Puta ha naturalizado la violencia y la repite como un hábito. Lo sabemos por la enorme bandera española que, ya de por sí, crea connotaciones violentas en una audiencia familiarizada con el uso de la bandera durante el no tan lejano franquismo, así como por el actor Sindo Puche que la acompaña en la escena. El actor, interpretando a un inmigrante, repita por el escenario desnudo y se abstiene de pronunciar palabra durante toda la escena, simbolizando la coacción de España sobre lxs inmigrantes ilegales. La voz en *off* de Angélica no se reprime:

Ministros de mierda.
 Secretarios de mierda.
 Subsecretarios de mierda.
 Todos relacionados con la cultura.
 Vivir para señalar a los impresentables.
 El monólogo de la Puta.
 España.

Esta agresividad en el lenguaje ilumina una de las características más destacadas del teatro lidelliano que Garnier describe como el maltrato al lenguaje y su deformidad cuya “utilización monstruosa, siguen la misma lógica que el rebajamiento del cuerpo y la verticalidad del espacio” (Garnier 125). La misma artista también ha reflexionado sobre la violencia que cargan sus obras alegando que se trata de una “violencia poética” y está destinada a luchar contra la “violencia real,” esto es, la violencia estatal que reprime y anestesia a la sociedad adormecida creando una colectividad profundamente violenta en sí (Liddell 244). En *Y los Peces*, cuando La Puta comienza a reaccionar y a entender el tratamiento de las élites políticas a lxs inmigrantes, la única reacción de su cuerpo es vomitar:

(A LA PUTA le entran náuseas. Vomita.)
 No puedo comerme este animal.
 ¡No puedo. No puedo!
 ¡Vomito en sus ansias de estrecharle la mano al Presidente,
 y de comerse la mierda del culo de las hijas del Presidente!
 ¡Vomito en su familia ejemplar
 y vomito en su descendencia!

Este impulso de La Puta remite inevitablemente al concepto de “la abyección” de Julia Kristeva que explica el exceso del cuerpo, la falta de pureza, lo que “perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva 11) y que crea rechazo en el sujeto porque éste “quiere distinguirse de la podredumbre y de la mezcla” (Balza 40). Cuando La Puta pronuncia que “¡Me da usted tanto asco, señor Puta!; ¡Usted y yo somos tan asquerosos, señor Puta” está, precisamente, conectando a

las élites políticas y los cómplices de éstas con la parte más putrefacta del ser humano. A pesar de la complicidad evidente, la prostituta comienza a interpretar la violencia ejercida por el Estado español como un diseminador máximo de la desigualdad existente en el país:

El peligro reside en pensar que la pobreza es algo que pertenece a la naturaleza del naufrago. Pero la pobreza no pertenece a naturaleza alguna.
 La pobreza no es natural.
 Y los turistas se mean en la orilla.

Con estos versos, La Puta desnaturaliza la dinámica de opresión y degradación a lxs inmigrantes desentrañando condiciones que normalmente se interpretan como consecuencias inevitables del sistema puesto que, como Alicia Puleo explica, “la explotación de clase, el dominio sobre otras razas y la condición subordinada de las mujeres han sido legitimados por un supuesto destino natural” (216).

En el caso de *El año*, el monólogo no se lleva a cabo por el cómplice de la violencia, sino por el monstruoso, tiránico, enfermizo Ricardo—obviamente inspirado en el monarca déspota que retrata William Shakespeare en su tragedia *Ricardo III* (1592)—a cargo de todo el monólogo, que sería equivalente al Señor Puta en *Y los peces* y que es interpretado por la misma Angélica Liddell. Al igual que en *Y los peces*, hay otro personaje sin lenguaje en la escena. En este caso, es el esclavo/mayordomo Catesby que, al igual que La Puta, actúa como cómplice del tirano. Ricardo es un empresario que escala en el poder a través de la política para convertirse en un dictador y, finalmente, en honoris causa. El dictador deja ver su monstruosidad mediante un lenguaje violento, repetitivo y delirante que muestra un ser narcisista, febril, traumatizado desde niño, enfermo física y psicológicamente, deforme, enemigo de la cultura y la libertad de expresión. El protagonista—con una enorme joroba y obscenos movimientos espasmódicos—muestra desde el principio

un auto asco evidente y un cuerpo monstruoso. En un escenario completamente rojo, el tirano admite que “Esa es mi fealdad jurásica” y lo achaca a un trauma de la infancia:

por un trauma infantil,
por unos desarreglos digestivos,
por una cuestión de páncreas,
por un trastorno nervioso

Mucho se ha dicho sobre la estética corporal monstruosa que propone Liddell. Garnier emplea el concepto de lo grotesco para describir la ruptura de la armonía que realiza el cuerpo de Liddell como “un cuerpo con frecuencia deformado, monstruoso, maltratado, y en ocasiones protegido y mimado” (127). Al igual que ocurría con La Puta, lo escatológico vuelve a aparecer con Ricardo y su énfasis en la enfermedad, las fiebres, los vómitos y la diarrea. En este caso, lo abyecto aparece íntimamente ligado a la política oficial, puesto que es cuando Ricardo está dando un discurso ante el pueblo cuando reacciona del siguiente modo:

(Ricardo vomita.)
Catesby, ¿crees que tengo poder?
Quiero decir, ¿verdadero poder?
¿No te interesan las biografías,
Catesby?
Cómo te van a interesar las biografías,
Catesby,
si tú eres la muerte, la muerte, la
muerte [...].
(Ricardo vomita.)

El mismo protagonista pregunta “Hay alguien que tenga más información que yo sobre la degradación humana?” para, a continuación, relacionar sus intereses personales con las políticas económicas neoliberales. Para Ricardo, la política es sólo una herramienta para implementar políticas económicas que lo beneficien y, así, lo proclama notoriamente:

Entonces, ¿qué partido me vais a dar?
Decidme, ¿qué partido me vais a dar?
¿La ideología?
¿Qué mierda es eso de la ideología?

Me da igual la puta ideología.
Yo estoy aquí porque no entiendo de política.
La política se ha quedado impotente frente a la economía.
Frente a la rebelión de las élites.
Ese es el secreto.
Cualquier partido es bueno para mí.
Soy un radical.

Esta relación evidencia el conflicto que Amaia Pérez Orozco propone sobre los cambios que los gobiernos de los Estados-nación deben considerar en la actualidad revelando que “la pregunta es si queremos gobernarlo con criterios de justicia o dejamos que se gobierne con criterios de mercado” (22) y sugiriendo cómo el PP y la Troika en la Unión Europea ya han tomado el camino “post-político” del mercado (22) en detrimento de las políticas sociales públicas.

A pesar de intentar disimular ante el pueblo, el cuerpo de Ricardo se manifiesta, expulsando lo más sórdido, lo abyecto. En definitiva, se revela lo obsceno, esto es, lo que debería quedar fuera de la *escena* como su propia etimología indica, todo lo que se intenta no revelar ante el público. Por ello, la visión aquí propuesta en estas obras de Liddell difiere de la interpretación de Garnier cuando ésta última afirma que la estética de lo grotesco de Liddell descentra los lugares de poder para inventar una nueva realidad subvirtiendo las reglas (Garnier 134). Precisamente, el uso del cuerpo grotesco se emplea para dar cuenta de una violencia muy conocida y familiar por el espectador, la violencia sistémica, pero que pocas veces se asocia con las clases políticas desde la Transición española. Sofía Devenaux Durán opone la actitud natural del cuerpo que ha naturalizado la violencia a la *performance* porque ésta última es “una forma de interacción corporal inesperada a la que los actores responden con estrategias para reconstruir la normalidad del mundo de la vida,” esto es, el cuerpo se convierte en mensaje y genera cambios en la misma corporalidad de la audiencia (77) mediante la revelación de un tipo de violencia con la que el espectador ya está familiarizado.

La deformidad corporal de Ricardo, el vestuario provocador de *La Puta*, la agresividad lingüística de ambos monólogos, en ocasiones, delirantes e ilógicos, fomentan lo que Deveaux-Durán ha llamado la conciencia del cuerpo puesto que, en lugar de privilegiar la interpretación, se privilegia la percepción. En una instancia determinada, Ricardo coloca figuras de mujeres desnudas en la escena para después bajarse los pantalones y, metiendo la mano en su ropa interior, sugiere un pene erecto para llevarse la mano a la boca a continuación. Los cuerpos de los espectadores se violentan con la obscenidad corporal de los protagonistas que asocian la violencia sistémica con una violencia sexual materializada. Así, el rechazo que el cuerpo de Ricardo provoca en el espectador abre la posibilidad de sustentar la indignación y, en la mejor de las situaciones, una conciencia de la necesidad de realizar un cambio urgente.

“¡Porque los peces ya se han convertido en hombres!” opresión a la naturaleza y al Otro racial

Una de las críticas que es posible hacer a la teoría feminista, quizás por tratarse de una epistemología europea, es la escasa atención prestada a la categoría de raza para definir una de las mayores secuelas de la opresión patriarcal/occidental. Pérez Orozco nos recuerda que

[d]esde el feminismo somos conscientes de que el sistema socioeconómico que habitamos viene definido no solo por ser capitalista, sino también por ser heteropatriarcal y por estar racialmente estructurado y por ser (neo)colonialista y por ser antropocéntrico. (24)

Es necesario, pues, explorar el carácter (neo)colonialista y etnocentrista íntimamente ligado al antropocentrismo del Estado español. La teoría decolonial latinoamericana, en este sentido, puede realizar grandes aportes para

iluminar el debate. Las teorías del giro decolonial, entre las que destacan el concepto de la “colonialidad del poder” de Anibal Quijano examinan cómo las estructuras formadas desde la Conquista establecen un orden de dominación económica, epistemológica, sexual y racial que todavía pervive en la actualidad (Quijano 2001).

Liddell, en efecto, relaciona constantemente la dominación masculina, el Estado español, el racismo y la explotación de la tierra simbolizando la dinámica de opresión que se comienza hace más de quinientos años con la Conquista en las Américas. Así, Ricardo se sorprende de cómo lxs “pobres” aún forman parte de la sociedad española afirmando que:

Lo que más le sorprende a uno es cómo se reproducen.
¿Cómo es posible que queden tantos si
llevamos exterminándolos
desde hace siglos?
Durante la época colonial, por ejemplo,
las matanzas, la producción basada en
la esclavitud.

Es bien sabido que el antropocentrismo como doctrina que sitúa al ser humano como centro de todas las cosas surge con el Humanismo renacentista del siglo XV. Sin embargo, diferentes autores del pensamiento decolonial han explicado cómo la Conquista debe ser considerada la cara oscura del Humanismo. Sylvia Wynter explica cómo el hombre europeo, blanco y burgués se convierte en el humano por excelencia; mientras que el indígena, el negro y la mujer son construidos como intelectualmente deficientes (Wynter 42). La raza por lo tanto se configura como una categoría que surge a partir del siglo XVI para justificar la explotación europea a otras razas no europeas. En sus obras, Liddell trata de mostrar la raza como categoría que justifica la opresión, puesto que Ricardo propone fomentar el racismo para seguir produciendo riqueza:

Una economía sólida destruye las pasiones,
pero una economía débil las desata.

La zona caliente y la zona fría, ¿entendéis?

La emoción y el capital.

La emoción y el capital van unidos.

[...].

Aunque ellos no lo saben son racistas hasta los tuétanos.

Difundiremos la amenaza de Oriente.

Tenemos que hacerles sentir la amenaza,

a los nuestros, que sientan la amenaza.

Que comiencen a odiar.

A sentir asco.

Asimismo, en ambas obras hay una reflexión sobre los mapas geográficos con el objetivo de deconstruir la fabricación que ha hecho Europa de África y América mediante procesos colonizadores desde hace siglos. En *Y los peces*, La Puta explica:

Mi mapa de África era el mejor mapa de África.

Mi mapa de África era el único mapa de África clavado con

chinchetas en la pared del colegio.

Pero en mi mapa de África no había ni un solo nombre.

No había escrito un solo país.

Mi mapa de África estaba completamente vacío.

Pero mi mapa era el mejor mapa de África [...].

Me dieron una hucha con forma de cabeza de niño negro.

Como si todos los negros fueran niños.

Después, señor Puta,

mi madre, señor Puta,

abrió la cabeza del negro, señor Puta,

sacó las monedas, señor Puta,

y dijo:

Este dinero no es para los negros.

Los negros no existen.

Así, se evidencia una clara relación entre explotación económica y el continente africano que se construye sin nombres de los países e incluso sin los mismxs africanxs, totalmente deshumanizado y mercantilizado. En *El año*, Ricardo se lamenta una vez más sobre

su cuerpo, precisamente la parte más natural del ser humano afirmando que desearía no tenerlo cuando afirma que “Ojalá no tuviera estómago.” Este rechazo del cuerpo remite al nexo de producción-reproducción (55) que Pérez Orozco emplea para examinar la división sexual del trabajo que asigna a las mujeres la labor del cuidado invisibilizado y no remunerado en la economía capitalista (51). La obsesión de Ricardo con sus órganos enfermos y la negación de la propia manutención de los mismos apunta a una insostenibilidad de la vida, puesto que para sostenerse ésta necesita cuidarse y, según Pérez Orozco, las miradas androcéntricas solo lidian con la reproducción de la fuerza de trabajo y, en cambio, la vida “aparece como un insumo para el proceso de generación de cambio” (89). Liddell hace aún más explícita la negación del cuidado del cuerpo cuando, a continuación, asocia el rechazo de éste—por no tratarse de una herramienta de productividad—con la economía de explotación en el discurso de Ricardo para relacionarlo una vez más con el consumismo y la Conquista de América:

¡Las malditas complicaciones hemorrágicas!

Si no fuera por todas esas cosas que compro con tanto ardor.

Por fin he comprado el mapa, Catesby.

He comprado el mapa donde aparece el nombre de América por

primera vez.

Soy la única persona en el mundo que tiene el mapa

donde aparece el nombre de América por primera vez.

Pero esta relación entre la opresión a países postcoloniales y la explotación también se produce en relación a la naturaleza. Es importante recordar cómo la explotación de los recursos naturales de regiones periféricas también representa una de las características de la Modernidad que comienza con la Conquista. Así, Ricardo planea sus estrategias para conseguir más recursos apuntando que:

España es un buen lugar.
 Sí señor, un buen lugar.
 Y después viajaremos hasta Tailandia
 y follaremos con putitas tailandesas.
 Y moriremos pacíficamente en un
 hospital.
 Pienso tanto en Oriente, amigos míos,
 pienso tanto en Oriente.
 Es absolutamente necesario que en-
 tremos en un país pobre.
 Un país pobre con un alto porcentaje
 de población rural.
 [...].
 ¿Y qué más da otra barbarie?

En otra instancia también se asocia la matanza de seres humanos con la destrucción de la naturaleza justo después de que un jabalí—animal característico de la fauna de la península ibérica—apareciera en escena provocando una reacción histérica en Ricardo:

Un árbol del bosque por cada hijo
 muerto.
 Árboles por patriotas.
 Lo lamento.
 Lo lamento.
 Pero este país de calurosos veranos se
 va a quedar sin bosques.

Estas reflexiones sobre la destrucción del medio ambiente se relacionan en el discurso de Ricardo con su *ethos* neocolonialista que también afirma poseer como estrategia para conseguir más beneficios económicos:

Menos mal que en nombre de la in-
 tegración
 encubrimos nuevas formas de colo-
 nialismo.
 Eso es Catesby,
 hay que ingeniar nuevas formas de
 colonialismo.
 Nuevas formas de colonialismo.

El pesimismo de estos discursos distópicos es evidente pero, sin embargo, los finales

de ambas obras son muy diferentes en cuanto a la previsión del futuro tanto de los seres humanos como no humanos. En *El año*, Ricardo acaba consagrado honoris causa; así, Liddell parece insinuar la introducción del totalitarismo en la propia institución académica y, de ahí, el carácter anti-democrático de la cultura en España. Pero, por otro lado, existe cierta luz en el final de *Y los peces*. En esta obra existe casi desde el principio un discurso de simbiosis entre lxs inmigrantes que se ahogan en el mar tratando de llegar a las cosas españolas y los peces. Por ello, se expresa un miedo constante de que lxs humanxs oprimidxs y la naturaleza explotada se conecten de algún modo:

porque los negros también son hom-
 bres, ¿verdad?, señor
 Puta.
 Eso ya nadie lo niega, señor Puta.
 Habría que civilizar a los peces, señor
 Puta.
 Habría que enseñar a los peces a reco-
 nocer la bandera,
 señor Puta.

Al final, este miedo se materializa; cómo si de un milagro de la biblia a la inversa se tratase, los peces se convierten en hombres:

Algún día la tierra no soportará los
 excesos de los hombres.
 Y los animales volverán a gobernar.
 Y el arte desaparecerá junto a la po-
 breza y a la riqueza,
 puesto que los animales son bellos y
 buenos por sí mismos.
 Y si algún día aparecieran convertidos
 en peces para
 combatir contra los hombres.
 ¡Porque los peces ya se han converti-
 do en hombres!
 ¡Los peces ya se han convertido en
 hombres, señor Puta!
 ¿Hablaba de este milagro en su Biblia?
 ¿Hablaba de este milagro en su Biblia?

Se revela en estos versos una animalización de lxs inmigrantes y una humanización del animal, no como un proceso negativo, sino cómo la única posibilidad de empezar un orden simbólico nuevo no jerárquico y, por ende, sólo a partir de una ruptura con el atroz antropocentrismo racista que ha oprimido a lo humano y no-humano desde los tiempos de la Conquista.

Conclusiones

Como se ha explicado en este trabajo, las teorías ecofeministas pueden y deben iluminar la crisis económico-social y ambiental en la que está sumergida España. En el presente ensayo se han empleado estas teorías para dar cuenta de las importantes conexiones que Liddell establece en su obra entre la crisis ambiental y el carácter racista y neo(colonialista) que el Estado español fomenta con sus políticas. Así, mediante la incorporación de teorías decoloniales y ecofeministas se ha puesto de manifiesto una historia de opresión a otros pueblos y a la naturaleza que comienza con la Conquista, pero que continúa con retóricas y prácticas neocoloniales y neoliberales en la actualidad que en pocas ocasiones se ponen en diálogo con su origen en la época colonial.

El teatro post-dramático de Liddell, con su énfasis en el impacto al público, el lenguaje agresivo y delirante, el carácter fragmentado y los cuerpos obscenos propios del “espíritu grotesco” personifican la violencia ejercida por las políticas, pasadas y presentes, del Estado español. Al mismo tiempo, la visibilización y espectacularización de la violencia institucional mediante la estética de las obras retan a lxs espectadores a que cuestionen el status quo de la política española y de la complicidad ciudadana. El mérito de la artista consiste, precisamente, en poner sobre

la mesa la crisis civilizatoria que acecha a la España contemporánea y la pasividad ciudadana. Estas obras, cargadas de importantes nociones históricas y conceptuales tratan de elaborar estas cuestiones primordiales desde fuera de la institución académica para, en el mejor de los casos, afectar y provocar deseos de acción o, al menos, una conciencia de cambio en la audiencia.

Notas

¹Fundada en 1993 junto al actor Gumersindo Puche en Madrid.

²Puesto que el lenguaje español está impregnado de marcas patriarcales y el lenguaje en sí mismo es una herramienta ideológica, en este ensayo se hace uso de lo que Amaia Pérez Orozco ha denominado “desobediencia lingüística” (33). Mediante el uso de la marca “x” se persigue transgredir la norma gramatical que favorece el género masculino para lograr un lenguaje más inclusivo y plural.

³Este artículo no centrará su análisis en esta obra por cuestiones de espacio y porque temáticamente difiere ligeramente de las anteriores en cuanto a la crítica directa del Estado español se refiere, aunque también hay un énfasis central en la violencia masculina.

⁴Se entiende en este trabajo el concepto de “ecocrítica” como “the study of the relationship between literature and the physical environment” (Glottfelty xviii) que conlleva “environmentally oriented developments in philosophy and political theory. Developing the insights of earlier movements, ecofeminists, social ecologists and environmental justice” (Gerrard 3-4)

⁵Esta sensación de proyecto democrático fallido, a su vez, supone el culmen de una trayectoria vagamente democrática desde la Transición española en los años ochenta. Ver el concepto de CT o “Cultura de la Transición” (2012) mediante el cual Guillem Martínez explica cómo la Transición ha sido una herramienta de unificación política a través de una producción cultural vertical que limita disidencias políticas y evita problematizaciones de las políticas estatales. Los recientes gritos ciudadanos de protesta como los del Movimiento 15-M son, de hecho, los primeros intentos mediáticamente exitosos en cuestionar la trayectoria “democrática” española desde la Transición.

⁶Las citas de las obras analizadas provienen de la asociación ARTEA, que proporciona los textos en formato PDF pero sin paginación.

Obras citadas

- Balza, Isabel. "Éticas sexuales: el cuerpo abyecto de Monique Wittig." *Escritoras Y Pensadoras Europeas*, editado por Mercedes Arriaga Flórez et al., Arcibel, 2007, pp. 39-62.
- Carnago, Óscar. "Teatro postdramático: las resistencias de la representación." *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, editado por José A. Sánchez, ARTEA, 2006, pp. 219-38.
- Checa Puerta, Julio. "Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) y Eitzziar Pascual (1967)." *Anales de la literatura española contemporánea*, no. 36, 2011, pp. 379-406.
- Devenaux Durán, Sofía. "Corporalidad y performance en contextos de violencia." *Sociológica*, no. 75, 2012, pp. 69-93.
- Garnier, Emmanuelle. "El 'espíritu de lo grotesco' en el teatro de Angélica Liddell." *Revista Signa*, no. 21, 2012, pp. 115-36.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. Routledge, 2012.
- Glotfelty, Cheryll & Harold Fromm (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. The U of Georgia P, 1996.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI editores, 1988.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Liddell, Angélica. "Abraham y el sacrificio dramático." *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación*, editado por Manuel Bellisco et al., Centro Párraga, 2011, pp. 243-52.
- Liddell, Angélica. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres. ARTEA: Investigación y creación estética*, 2003.
- . "El teatro es un corral lleno de gallinas resentidas." *El Cultural*, 1 abril de 2004.
- . *Y cómo no se pudo ser Blancanieves. ARTEA: Investigación y creación estética*, 2005.
- . *El año de Ricardo. ARTEA: Investigación y creación estética*. 2005.
- . "Soy una hooligan, una salvaje." *El País*, 27 julio de 2013.
- Martínez, Guillem. *CT o la Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2015.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011.
- Pérez Orozco, Amaia. *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de Sueños, 2014.
- Prádanos, Luis I. & Mark Anderson. "Transatlantic Iberian, Latin American, and Lusophone African Ecocriticism." *Ecozon@*, vol. 8, no. 1, 2017, pp. 1-21.
- Puleo, Alicia (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Plaza y Valdés Editores, 2015.
- Shiva, Vandana & Wendell Berry. *The Vandana Shiva Reader*. The UP of Kentucky, 2015.
- von Werlhof, Claudia. "Capitalist Patriarchy And The Negation Of Matriarchy The Struggle For A "Deep" Alternative." *Women and the Gift Economy. A Radically Different World View is Possible*, edited by Genevieve Vaughan, Inanna, 2007, pp. 139-53.
- Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. Picador, 2008.