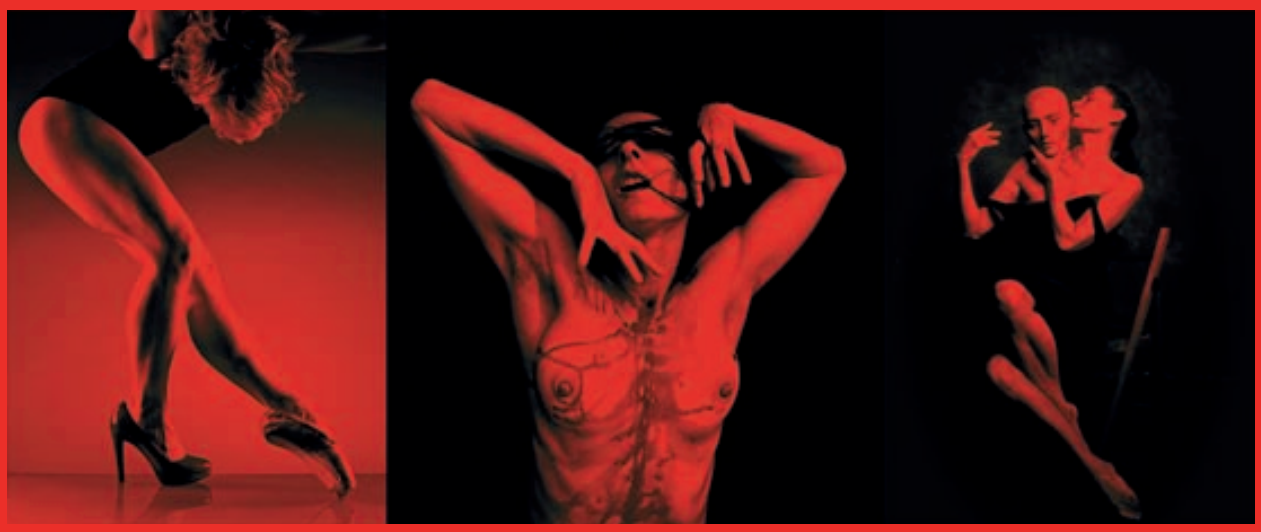
Programa de Doctorat en Arts Escèniques

DE LA BELLESA A LA CONVULSIÓ ESCÈNICA:
MARTA CARRASCO, SOL PICÓ i ANGÉLICA LIDDELL



Mercè Ballespí i Villagrasa

Universitat Autònoma de Barcelona

Programa de Doctorat en Arts Escèniques

DE LA BELLESA A LA CONVULSIÓ ESCÈNICA: MARTA CARRASCO, SOL PICÓ i ANGÉLICA LIDDELL. VINT ANYS CREANT

Tesi doctoral presentada per

Mercè Ballespí i Villagrasa

Directora de tesi: Mercè Saumell Vergés

Departament de Filologia Catalana

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Barcelona, 2014

A tothom qui cerca emocions en l'espai buit.

Agraïments

Agraeixo a una bona pila de companys, professionals i família la seva col·laboració directa o indirecta durant aquests darrers anys, sense el seu suport i bons consells aquesta tesi no hauria vist la llum. Les paraules es queden petites.

Al personal de la Biblioteca de Lletres, de Cappont i del Centre Dolors Piera de la Universitat de Lleida, per la seva amabilitat i paciència.

Als meus companys i companyes de l' Aula Municipal de Teatre de Lleida, en un dia a dia enèrgic i impagable, ple de reptes i creativitat.

A Margarida Troguet, directora del Teatre de l' Escorxador, qui em va parlar, per primer cop, d' Angélica Liddell.

Pel seu tarannà personal i professional a Núria Santamaria i Francesc Foguet, coordinadors del Doctorat en Arts Escèniques UAB que sempre responen davant dels dubtes, generadors de mil i una reflexions suggeridores allà on els sento o els llegeixo.

A Carlota Torrens, d'INEFC Lleida, per obrir-me els ulls a una nova manera de copsar l' expressió corporal.

A Marta Castañer, d' INEFC Lleida, per tendir-me la mà i gaudir de la seva complicitat dalt i fora dels escenaris.

A Mercè Mateu pels seus consells metodològics, els moments de reflexió artística comuna i la seva generositat i rigor en les classes compartides.

A Lola González, del Departament de Filologia Hispànica de la UdL, per l'entrega de material i bons consells acadèmics.

A Iolanda Batalla, per la seva aportació d'articles específics en psiquiatria i el seu feedback.

A Marta Carrasco i Sol Picó per les entrevistes, xerrades informals, classes rebudes i la seva força energètica.

A Sindo Puche, Noemí Garcia, Rosa Isart i Daf Malherbe, per facilitar-me material de les companyies.

A tots els meus alumnes i exalumnes que s'aboquen en el món artístic, en la lectura i en la pedagogia teatral amb il·lusió, ganes d' aprendre i amb la gratitud de trobar no respostes, sinó més camins creatius oberts. Supervivents i lluitadors que fiquen el seu cos, i la seva ànima, al servei d'aquest art tan efímer...

Al guiatge, exigència, positivisme i saviesa de la meva tutora i directora de tesi, Mercè Saumell, tot un referent per a mi.

Al pare i a la mare que amb la seva estima incondicional em recorden cada dia els valors de les persones que mai he d' oblidar.

Al David, l' artista lliure que els Ballespí sempre portem dins.

A la Berta i Biel, pels incalculables moments de joc, rialles i futur que em regalen cada dia.

A l'Albert, company de viatge, pel suport constant.

A tots ells i elles, de debò, moltes gràcies.

Introducció

L'objectiu d'aquesta investigació són els espectacles de nous llenguatges de les arts escèniques que s'ubiquen entre el teatre, la dansa i les accions de performance. Per tal d'acotar la recerca es pretén identificar els trets distintius de tres creadores escèniques nascudes en el mateix període en un context geogràfic i cultural determinat. El període es concreta amb els llocs i anys de naixement de les creadores:

Marta Carrasco (Barcelona, 1963)
Sol Picó (Alcoi, 1967)
Angélica Liddell (Figueres, 1966)

Per tant, totes tres ubiquen el seu naixement en els Països Catalans, en les darreries de la Dictadura quan el franquisme començava a afeblir-se i enceten la seva producció artística vinculada al teatre i la dansa just després del 1992. Es pretén extreure similituds i divergències de les seves produccions artístiques i elaborar una tesi que pugui aportar quelcom innovador al camp de les arts escèniques en matèria de gènere.

Donat que el teatre femení dels anys 70 i 80 al nostre país va ser gairebé inexistent -però no pas la dansa ja que hi havia una prolífica dansa contemporània sobretot en cercles alternatius- aleshores la pregunta rau en saber què va provocar una eclosió creativa i empresarial que va fomentar que certes creadores muntessin les seves pròpies companyies, a més, assumint les funcions de dramatúrgia, coreografia, direcció i interpretació dels espectacles creats.

Específicament, es pretén analitzar les produccions artístiques contemporànies que generen un perfil identificador de la figura femenina representada, això és:

- Extreure trets socioculturals que denotin quina és la identificació femenina de Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell en els diversos àmbits representats. Recerca del Jo femení.
- Identificar el context sociocultural del territori que va promoure i potenciar l'aparició de les tres creadores escèniques amb produccions pròpies, totes elles a partir del 1993 i amb continuïtat fins al moment.

- Mostrar el perquè les tres creadores estudiades assumeixen el rol de dramaturga i/o coreògrafa, directora i intèrpret, simultàniament, en els seus espectacles.
- Quina és la dona que es representa a escena a partir de la perspectiva de Carrasco, Picó i Liddell.

A nivell metodològic la informació es pretén analitzar d'una manera qualitativa, amb l'articulació d'un discurs justificat en base al marc teòric i l'apreciació pràctica a partir de l' observació crítica dels espectacles produïts per les tres creadores. La metodologia emprada és a partir de l'observació dels espectacles i l'objecte d'estudi comprèn:

- 10 espectacles de Marta Carrasco (Barcelona, 1963) Produccions de dansa que s'acosten al teatre amb recursos escènics innovadors, especial rellevància de l'ús de la màscara en les caracteritzacions més teatrals i de la plasticitat dels materials emprats.
- 19 espectacles de Sol Picó (Alcoi, 1967) Produccions de dansa-teatre, performances i accions. Coreògrafa, ballarina i actriu en constant experimentació i recerca artística sense perdre els trets artístics distintius d'un folklore de les arts escèniques molt arrelat.
- De les 35 creacions d'Angélica Liddell (Figueres, 1966) fem un estudi de la seva producció dramàtica i com aquesta es posada en escena. Aportacions de teatre de text, de performances, d'art d'acció i d' escrits teòrics teatrals. Caldrà passar pel procés evolutiu de la creadora on proclama no voler tenir fills com a símbol femení de rebel·lió contra la societat, representacions virils d' ella com a personatge i autolesions físiques en escena.

Materials i documents inèdits, com són les entrevistes amb les creadores que s'han realitzat específicament per la recerca, ens han permès noves línies d' investigació tangibles amb la praxis creativa. Com a documents inèdits també hem analitzat tres quaderns de treball de la creació escènica i coreogràfica que Marta Carrasco ens ha proporcionat dels espectacles de *Mira'm, Ga-gà* i *J'arrive* dels quals reproduïm imatges, collages i anotacions personals.

En la mesura possible, hem intentat emprar un llenguatge inclusiu, aquesta ha estat la nostra aposta, però per facilitar la lectura en termes genèrics, la tesi utilitza també la

categoria de masculí en casos puntuals on es designen tant als homes com a les dones.

Donada l' especificitat del material escènic objecte d' estudi ens servim de nombroses imatges visuals (fotos, captures de pantalla, escanejats de manuscrits inèdits) per fer més proper a la realitat, més tangible, el nostre discurs acadèmic i facilitar la comprensió dins el contínuum de la lectura i no haver de remetre constantment a annexos visuals. Per aquest motiu la tesi contempla com a part integrant del seu corpus la visualització de les imatges inserides com a part fonamental del fil conductor. Fins i tot, també hem contemplat la possibilitat d'emprar la metodologia observacional com a recurs visual per certs moments coreogràfics puntuals però finalment hem optat per deixar aquest camp obert a futures recerques que necessitin més detall de moviment. Ara per ara, ens hem centrat en l' observació critica d' espectacles rellevants del patrimoni cultural en matèria escènica femenina que ens aporten punts confluents, ja sigui la interrelació entre les diverses produccions d'una mateixa artista com amb la resta de creadores analitzades. La diversitat de disciplines artístiques que elles empren en la seva concepció escènica també ens obre una perspectiva que abasteix la literatura, l'art del moviment, les arts visuals i plàstiques.

Les entrevistes a Marta Carrasco i Sol Picó obren un debat sobre allò que elles aporten a l'escena contemporània i allò que l'espectador/a rep tant dels seus muntatges com de la seva percepció artística. S'han elaborat tres qüestionaris on es plantegen dicotomies entre els nous llenguatges artístics, quina ha estat la personal evolució de cadascuna de les creadores i quina visió del món tenen i volen representar a escena per mitjà dels seus tipus i figures, tant masculines com femenines. Sol Picó i Marta Carrasco sempre han estat obertes a contestar amablement la bateria de preguntes diversos cops i encetar debats paral·lels tant o més interessants. Malauradament en els cas d' Angélica Liddell no hem pogut contrastar les seves opinions directament però ens valem d' entrevistes d' altri.

La present investigació s'ha centrat en un període de temps concret, en el gènere femení i en l'empremta escènica que les artistes deixen des del 1993 al 2013. Així, establim un eix diacrònic en els 20 anys de producció escènica on hi conviuen similituds, divergències i imaginari comú.

Coneixem que el panorama cultural al voltant de Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell ha estat ric en innovacions escèniques vinculants, però s'ha acotat la recerca a elles per ser les representants d'una evolució de les arts escèniques amb la dona com a eix vertebrador de la creació escènica. Amb tot hi ha un deute i una comparativa innegable amb altres artistes que amb la seva pràctica experimental cohabiten en l'àmbit d'estudi, com poden ser Àngels Margarit (Terrassa,1960), La Ribot (Madrid,1962), Olga Mesa (Avilés, 1962), Sònia Gómez (La Sénia, 1973), entre d'altres.

La direccionalitat respecte al gènere i finalitat identificativa d'aquesta recerca és inèdita, clara, ferma i entusiasta però també considerem que caldrà adaptar i flexibilitzar previsions, continguts i, fins i tot, conceptes per tal d'abastir la pluralitat d'experiències artístiques que pretenen plasmar cadascuna de les realitats possibles que ens proposa l'escena teatral de les tres artistes. Així, tot i que el ventall del llenguatge de l'art d'acció és ampli i respon a territoris fluctuants, només podrà ser viable una anàlisi d'aquells trets distintius més rellevants, ja sigui per la seva innovació, impacte o confrontació amb els cànons establerts.

Si bé la majoria d'estudis desitgen articular les idees d'un plantejament teòric en accions viables en el present treball d'investigació el repte és invers; caldrà desconstruir les accions proposades en escena per poder extreure'n allò que d'irrepetible, bell, convuls i veritable contenen. La desconstrucció al servei d'una construcció d'una identitat amb mirada femenina.

La lluita per un territori propi i intransferible proporciona una petita engruna essencial per a l'evolució de les arts escèniques, i les personals i característiques aportacions de les tres creadores així ho demostren. La intenció és esbrinar com modulen el seu discurs escènic, de quins referents comuns parteixen, quins trets distintius aporten i què ofereixen en el panorama artístic actual.

Sumari

Agraïments **5**

Introducció **7**

Sumari **11**

CAPÍTOL1 Estat de la qüestió. El perquè de les creadores escèniques **17**

1.1 I després de les Olimpíades Barcelona'92, què? 19

1.2 Trets de modernitat comuns: la quotidianitat 28

1.3 El beure i el menjar a escena 33

CAPÍTOL 2 Text dramàtic i processos de creació **49**

2.1 Com es crea el text dramàtic 56

2.2 Anàlisi del procés de creació 67

2.2.1 Gèneres 67

2.2.2 Temes: l'amor i el jo com a eix vertebrador 69

2.2.3 Personatges 70

CAPÍTOL 3 Marta Carrasco **73**

3.1 Obra i premis 75

3.2 La no dansa. Imatge i estètica "d'allò que la Carrasco fa" 80

3.3 Tipologia personatges femenins dels espectacles 84

3.3.1 La dona víctima 92

3.3.1 a Víctima velada 92

3.3.1 b Víctima boja 94

3.3.2 La dona monstre 97

3.3.2 a La bella que ensenya el monstre interior 97

3.3.2 b La dona trencada 98

CAPÍTOL 4 Sol Picó 105

4.1 El folklore heretat i treballs preliminars 107

4.2 Obra i premis 109

4.3 La rebel·lió de les puntes. (Símbols i icones) 113

4.4 Com representa el rol masculí 116

4.5 Com representa el rol femení 119

4.5.1 L' estereotip de la dona 119

4.5.2 La dona 122

4.6 L´evolució artística 124

CAPÍTOL 5 Angélica Liddell 129

5.1 Obra i premis 133

5.2 Anàlisi textual i espectacular 138

5.3 Identificació femenina 158

5.3.1 Verges, prostitutes o paridores 159

5.3.2 Liddell com a monstre masculinitzador 167

5.4 El cos violentat 172

5.4.1 Versemblança i estratègia extraescènica 173

5.4.2 L'Autolesió 182

5.4.3 El referent de Marina Abramovic 191

5.4.4 El dolor 194

CAPÍTOL 6 Referents femenins, bellesa i convulsió escènica 203

6.1 Els referents femenins 205

6.2 Bellesa, violència i poder 219

6.3 La convulsió escènica 231

CAPÍTOL 7 Feminitats plurals 237

7.1 La feminitat com a màscara: mirada i autoretrat 239

7.2 L'estetització del dolor en l'escena contemporània femenina 263

7.2.1 Taló 268

7.2.2 Punta 271

7.2.3 Sang 276

7.3 Línies tangents de Taló-punta-sang 282

7.4 Eix diacrònic 296

CAPÍTOL 8 La identificació no feminista 301

8.1 Sobre monstres, nueses i dones no feministes 303

8.2 De les conceptualistes a les creadores escèniques 315

8.3 Comparatives i resultats 326

CONCLUSIONS 333

ANNEXOS 343

Qüestions per a les creadores. Entrevista a Marta Carrasco 345

Qüestions per a les creadores. Entrevista a Sol Picó 353

Entrevista a Fina Miralles 363

BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA 375

CAPÍTOL 1

Estat de la qüestió. El perquè de les creadores escèniques

Dins d' allò que entenem com teatre postdramàtic tal i com Hans-Thies Lehmann[1] descriu, inserim el treball escènic de les tres creadores. Les anomenem creadores en tant totes tres són considerades com a tal en la seva múltiple assumpció de rols (dramatúrgia, coreografia, direcció escènica i interpretació) des de l'inici a l'actualitat de la seva trajectòria professional.

És el primer cop s'ha iniciat un estudi comparatiu sobre la creació escènica de Carrasco, Picó i Liddell. Aquest estudi aporta a l'estat de la qüestió una visió panoràmica de les tres creadores que al llarg de vint anys han produït un seguit d' espectacles fruit d'un constant treball d'experimentació en arts escèniques. Engeguem la recerca amb la voluntat de donar continuïtat des de la vessant acadèmica a una praxis escènica molt concreta amb mirada femenina[2]. Aquesta tesi s'ha desenvolupat tenint molt present el material elaborat amb anterioritat per poder construir quelcom que doni veu a la perspectiva de gènere en les creacions escèniques en un context determinat i deixant la porta oberta a futures investigacions que tractin algun aspecte amb més deteniment.

A banda de la visualització dels espectacles i la lectura dels textos dramàtics originals ens hem servit de diverses fonts documentals pròpies i alienes que esmentem breument:

- Una troballa reveladora han estat els manuscrits dels espectacles creats per Marta Carrasco (material inèdit) que tant amablement ens va cedir per la recerca. La comunicació via email amb Sindo Puche, productor i cofundador d'Altra Bilis, la companyia d' Angélica Liddell, i les entrevistes realitzades personalment a Sol Picó i Marta Carrasco ens han ajudat a contrastar la recerca amb la veu de les protagonistes.

[1] LEHMANN, Hans- Thies (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Paris:L'Arche Éditeur. En especial recollim una cita significativa: *Le théatre postdramatique est théatre du présent.(...) Le présent n'est rien qui se puisse saisir par concepts, mais un processus de l'auto-fractionnement du maintenant en des bribes toujours nouvelles de "encore justement" et de "dans un instant"*. (Lehmann 2002: 232-233).

[2] Segons la conferència plenària d'Alberto Mira on va dir, textualment: "Las miradas femeninas no tienen porqué ser diferentes pero sí que, experiencialmente, son diferentes" en el *Coloquio Internacional de Investigación Género y sexualidad en las culturas hispánicas (1970-2000)* realitzada el 6 de març 2014 en la Universitat de Lleida [apunts personals].

- També ens hem servit d'entrevistes fetes per altri, publicades en premsa o en revistes especialitzades. Cal fer notar que els estudis acadèmics sobre Marta Carrasco i Sol Picó resulten minsos davant la seva trajectòria artística. Amb tot, destaquem les nombroses entrevistes i crítiques d'espectacles publicades en premsa, però sobretot les aportacions de Francesc Massip, Ester Vendrell, Núria Casado, Óscar Cornago i Martín Bienvenido Fons que ens han permès donar el tret de sortida a la nostra recerca. Les investigacions arran del treball d' Angélica Liddell són més abundants, sobretot darrerament, però considerem que tenim una impecable base documental amb Óscar Cornago, José A. Sánchez, Pedro Villora, Javier Vallejo, Ana Vidal, i més recentment amb Ewelina Topolska entre d'altres que es citen a les pàgines que continuen.

Així, aquests documents han estat un punt de partida crucial per tal de seguir construint quelcom, aquest cop amb perspectiva interdisciplinària i comparativa. Durant la investigació han estat d' enorme ajuda tots els inputs externs, puntuals, de col·legues de feina, de crítiques teatrals, de visualització dels nous espectacles de les creadores, dels intercanvis durant els congressos als que ens hem pogut assistir, així com la preparació de les ponències presentades amb els suggeridors debats posteriors.

Tot plegat suposa un gran esforç de tria, de desenvolupament en constant transformació i de tasques de concreció als espectacles més rellevants dins del discurs de les tres creadores i, sobretot, la sempre neguitosa consciència de tot allò que encara ens manca per esbrinar, que s' escapa i és efímer.

1.1 I després de les Olimpíades, què?

Espanya volia integrar-se a Europa, allò que fa vint-i-cinc anys es deia Comunitat Econòmica Europea, i finalment en va esdevenir al 1986. Abans però, Catalunya ja havia aconseguit reconeixement europeu mitjançant un intercanvi artístic i una obertura cultural. La primera peça de Teatre-dansa que es considera com a tal porta l'empremta del col·lectiu Heura i la coreografia d' Isabel Ribas, catalana ex membre de la companyia Pina Baus, això és *Le ciel est noir* (1984).

Segons José A. Sánchez el teatre visual i poètic va morir en 1992 i els creadors van desviar la seva atenció cap al cos[3], ho exemplifica entre 1993 i 1997 les Metadonas de Magda Puyo i Txiki Berraondo, Matarile d' Ana Vallés, així com Carlos Marqueríe, Óskar Gómez i Rodrigo García.

Les Olimpíades celebrades a Barcelona en el any 1992 van marcar un dels punts més àlgids del panorama cultural al nostre país. Catalunya va desplegar al món tota la seva creativitat i les seves arrels folklòriques. Els noms de La Fura dels Baus, Comediants, Carlos Santos, Josep Carreras i el duet Montserrat Caballé - Fredy Mercury no van deixar indiferents a la resta del món i enaltien un esperit plural, plàstic i innovador com a carta de presentació d´una Catalunya emergent i esplendorosa. El panorama escènic era de lo més divers, alternatiu a lo comercial i d'allò més magmàtic -sense oblidar la base de teatre de text- com Ragué-Àrias descriu en referència al teatre textual:

> *Es una diversidad de situaciones que contribuye a la variedad del magma textual que constituye la base del teatro que, en los años noventa, surge en Cataluña, Valencia y Baleares*"[4]

A partir del 93 va ser la crisi de les Olimpíades i en aquell moment de liminalitat i transformació, tot i que els vents, en general, no eren gens favorables,[5] van emergir

[3] SÁNCHEZ, José A. (2004). Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea. Dins Wilfried FLOEK y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.) *Teatro y Sociedad en la España actual* (p.269-282) Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, p. 278.

[4] RAGUÉ-ÀRIAS, Maria-José (2000)*¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Centro de Documentación Teatral INAEM, p.37.

noves propostes d'acció, sobretot en relació al gènere femení. Veiem unes mostres en matèria de dansa:

- Àngels Margarit (Terrassa, 1960) ja havia començat la seva pròpia trajectòria a partir de *Mudances* a Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega l´any 1985, les Olimpíades la van enganxar estrenant *Corol·la* a la Biennale de la Danse de Lyon (1992) i *GREVENHOFKAI* un espectacle de carrer estrenat a Internationales Sommertheater Festival, d'Hamburg . L'any 93 estrenava *Suite d'Estiu* i al 95 *Saó* en col·laboració amb Maria Muñoz.
- Sol Picó es va convertir en Companyia Sol Picó (1994); i Marta Carrasco Companyia Marta Carrasco (1995) després d' estar amb la companyia Mudances d´Àngels Margarit i amb la Metros de Ramón Oller.
- Lipi Hernández (València, 1965)va formar Las Malqueridas. Per la seva banda, a Madrid, Angélica Liddell i Gumersindo Puche havien format la companyia de teatre Atra Bilis durant 1993.
- Maria Muñoz (València, 1963) comparteix amb Àngels Margarit una extensa trajectòria també internacional i de recerca constant en tots els projectes que emprenen. Muñoz funda amb Pep Ramis la companyia Mal Pelo (1989) i després amb l'ajuda inicial de Toni Cots van crear el refugi-viver de Celrà, L'animal a l'esquena – Cos, creació i pensament- en el 2001, ambdós projectes amb gran vitalitat actual.[6]

Carrasco i Picó, per tant, s'ubiquen en un context més propi de la dècada daurada compresa entre 1983 i 1992 de la dansa a Catalunya (Vendrell 2008:103), quan emergien les companyies i el suport institucional va nodrir les innovadores empentes del sector fins i tot a nivell internacional, tot i que el seu estil i productes artístics siguin distants hi ha un rerefons compartit.

Són molts altres els noms que destaquen d'aquella etapa d'hibridació, curiositat i il·lusió per les arts del moviment, del referent del col·lectiu Heura (1979) se'n desprèn la companyia Avelina Argüelles (1981) i Àngels Margarit. Pròpiament de la dècada daurada hi ha: Danat Dansa (1984) de Sabine Dahrendorf i Alfonso Ordóñez, La Dux (1984) de Maria Muñoz i Mª Antònia Olivé amb curta trajectòria, els indiscutibles

[5] Tal i com Ester Vendrell subtitula l'etapa de 1993-2000 en un detallat article "1975-2000. Construcció d´una realitat coreográfica" a *Assaig de Teatre*, núm. 66-67, p.107.

[6] Podeu consultar cursos, programació i l' arxiu amb material documental a http://www.lanimal.org/ (darrera consulta 21.04.2014).

Gelabert/Azzopardi (1985), Metros (1985) de Ramón Oller, Tràsit (1985) de Maria Rovira, Dart (1986) dirigida per Guillermina Coll, Lanònima Imperial (1987) amb Juan Carlos García com a coreògraf i Claudio Zulián com a músic, Nats Nus (1987) de Toni Mira, Búbulus (1989) de Carles Salas, Senza Tempo (1991) de Carles Mallol i Inés Boza , Companyia Mar Gómez (1991). Amb posterioritat van sorgir nombrosos projectes, no podem deixar de fer esment a: el col.lectiu Las Santas (2000) vinculat a l´espai La Poderosa[7]; Empar Rosselló[8] que ha fet el seu propi mètode MER on barreja art, meditació i salut en un personal treball sobre la veu i el cos.; Simona Levi (Itàlia, 1966) va crear la Cia Conservas al 1999, amb *Fémina ex machina* (1999) i amb gran activisme artístic, i darrerament la Companyia Sònia Gómez (2004) crea controvèrsia amb espectacles com *Experiencias con un desconocido* on hi trobem certes reminiscències amb La Ribot per la qüestió de la "compra" de material artístic, d'experiència artística particularitzada i de, en general, una recerca experimental dins la performance.

En la relació de companyies de dansa creades en la dècada anterior al 92 hem vist, en la majoria dels casos, a una dona en coproducció amb un home, talment com si la paritat fos l'única manera de desenvolupar una tasca professional en dansa. Malauradament, els noms d' aquella etapa anterior al 1992, que han perdurat fins als nostres dies -a excepció d'Àngels Margarit i Mar Gómez- únicament són masculins o els de les companyies amb paritat.

En una visió panoràmica descentralitzada val a dir que, actualment, Girona té un destacable niu d'experimentació en dansa amb L'animal a l'esquena, situat a Celrà, el laboratori d'experimentació i difusió de la dansa, portat a terme per Maria Muñoz i Pep Ramis de Mal Pelo on s'aglutina la pluralitat de diverses tècniques, moltes col·laboracions amb professionals prestigiosos, residències i presentacions públiques innovadores. L' animal s'ha consolidat com un referent indispensable per al moviment

[7] A l'any 2000, Bea Fernández, Mónica Muntaner i Sílvia Sant Funk s'agrupen sota el col·lectiu Las Santas; molt poc després comencen a gestionar el seu propi espai de treball, La Poderosa (2003), per incentivar la formació, la creació i la mostra de les noves vies on la dansa es belluga. http://www.lapoderosa.es/ (darrera consulta 21.04.2014).

[8] En la Web de MER i Cia Empar Rosselló http://www.espaimer.com/index_cat.htm es pot trobar molta informació, també visual d'aquesta creadora interdisciplinar. Actualment també programa el Festival als Llits (2012).

(vegeu http://www.lanimal.org/) on hi destaquem també el seu arxiu documental de cos-creació-pensament.

Roberto Oliván s'ha apropiat dels arrossers del Delta i promou internacionalment des del 2004 el Festival Deltebre (vegeu http://www.deltebredansa.cat) amb workshops d'alt nivell i actuacions de dansa diverses.

En Lleida hi ha companyies i estils diversificats, dansa clàssica, tradicional i folklòrica, contemporània, dansa teatre i darrerament també amb un notable boom per la street dance. Les companyies majoritàriament són -o han estat- vinculades a les escoles privades de dansa lleidatanes. Personatges com Mercè Mor, Guardó d'Honor en 2008 per l'Apdc, han fet tant per la ciutat en matèria de dansa que dues de les escoles més emblemàtiques de Lleida (Espai Dansa i La Dansa Estudi) li són deixebles. Un exemple concret de dilatada trajectòria ens l'aporta Esbós Dansa que es vincula a la formació dels Serveis Culturals de la Universitat de Lleida ja que la seva coreògrafa, directora i ballarina és Marta Castañer, especialista en Pedagogia de la Dansa, directora del Laboratori d'Observació de la Motricitat amb una intensa activitat de recerca i docència a INEFC Lleida, centre que també ha dirigit. Aquest grup de dansa contemporània de la UdL va néixer al 1985 de la mà de Marta Castañer i continua, més de trenta anys després, oferint produccions d'alta qualitat tècnica i creativa que puntualment creuen el llindar professional.

A partir del 2011 s'ha fet un pas més endavant amb la consolidació de l'Associació de Centres Privats de Dansa de les Terres de Lleida[9] (CAD), presidida per Montse Miret de l'escola de dansa de Balaguer i companyia pròpia. Les escoles de dansa de la província de Lleida han iniciat el procés de creació d'una associació que representarà els seus interessos i defensarà el paper fonamental de la dansa davant dels ciutadans i les institucions públiques de Lleida.

Respecte a les dramaturgues catalanes és veritat que amb anterioritat n'havien destacat prolífiques i de gran qualitat com:

- Lluïsa Cunillé (Badalona, 1961) deixebla de José Sanchis Sinistierra
- Beth Escudé (Barcelona, 1963) llicenciada en Dramatúrgia i Direcció per l´Institut del Teatre i que, a més, ha dirigit diverses dramatúrgies pròpies.
- Mercè Sarrias (Barcelona, 1966) llicenciada en Ciències de la Informació

[9] http://caddansa.com/ (darrera consulta 21.04.2014).

- Àngels Aymar (Barcelona, 1958) actriu formada a l´Institut del Teatre, directora i dramaturga.

En la relació de dramaturgues, tot i que lluitadores en el temps i en la professió, el suport institucional a la dramatúrgia i sobretot en gènere femení ha estat escàs. És destacable el Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya engegat en la temporada 2002-03 per projectar la tasca de l'escriptura textual contemporània mitjançant, no només de la publicació, sinó també de la posada en escena dels textos, fet que fomenta una xarxa teatral amb molt potencial. Estadísticament, tot i la forta intenció de paritat, just es va poder arribar a representar dramatúrgia i direcció femenina amb una relació de 1/ 3[10]. Agraïm la col·laboració del TNC en facilitar les dades per extreure l' estadística que reproduïm a peu de pàgina.

A nivell d'infraestructures a Catalunya respecte a creacions artístiques vinculades al moviment destaca La Caldera, associació creada en 1995 com a centre de creació de dansa i arts escèniques contemporànies que fundada per 9 companyies de dansa: (Búbulus, Trànsit, Senza Tempo, Nats Nuts, Montse Colomer, Iliacan, Las Malqueridas, Lapsus Dansa i Sol Picó). La Caldera va constituir un pas endavant de constant voluntat experimental i de perdurabilitat activa fins el moment. També amb caire olímpic s'inscriu la iniciativa de cicles i festival La Porta que va veure la llum just al 1992 com La Porta- Associació de Dansa Independent de Barcelona gràcies a Ana Eulate, Javier de Frutos i Carol Dilley, en el 1995 va aconseguir el Premi Ciutat de Barcelona de les Arts Escèniques i d'actualíssima vigència.

[10] Dades sorgides a partir del resum de les 5 edicions del T6 (Temporades 2002 al 2011) aportat per Bet Piella, adjunta al Director Artístic del TNC, a qui agraïm la col·laboració. Dels 36 texts teatrals 13 han estat d'autoria femenina i 12 han estat dirigits per dones:

T 2002/03	1 de 5	Victòria Szpunberg
T 2003/04	2 de 5	Isabel Díaz i Gemma Rodríguez
T 2004/05	1 de 5	Beth Escudé
T 2005/06	1 de 3	Beth Escudé
T 2006/07	3 de 4	Àngels Aymar, Magda Puyo i Mercè Sarrias
T 2007/08	1 de 4	Eva Hibernia
T 2008/09	2 de 4	Àngels Aymar i Mercè Sarrias
T 2009-2011	2 de 6	Marta Buchaca i Cristina Clemente
Total autores:	13 (que són 10)	i 12 direccions femenines d' un total de 36 espectacles.

A València la primera Associació de dansa de caire professional va ser al 1988 però fins el 1996 no és oficial l´Associació de Professionals de la Dansa a la Comunitat Valenciana. A Catalunya, l'actual Associació de Professionals de la Dansa, L'APdC, es va crear durant el 1987 com a Associació de Ballarins i Coreògrafs Professionals de Catalunya; els avenços realitzats en cada legislatura han consolidat l'Associació com un referent indiscutible. Ara per ara, al 2011 ha rebut el Premi Nacional de Cultura:

> *Pel nou impuls amb què [l'APdC] ha introduït millores en l'àmbit de les noves tecnologies pel que fa a la informació, la comunicació i la difusió de la dansa; per la tasca d'ajuda i de suport als joves creadors i, sobretot, per continuar lluitant incansablement per un reconeixement digne de la professió i per la regulació dels drets laborals del sector de la dansa*.
> *Notícia de l' APdC* **|** 22/03/2011 penjat a http://www.dansacat.org

Ciatre neix com una associació de companyies de teatre professional de Catalunya creada l'any 1996 amb la finalitat d'enfortir i preservar un estil independent i privat de creació, gestió i difusió d'espectacles teatrals.

Tot aquest recull de dades[11] no és més que la justificació d'un panorama cultural procliu a l'experimentació, molts cops subjecte a polítiques culturals minses pressupostàriament que han permès la creació de companyies diverses però en què només perduren i sobreviuen aquelles companyies o artistes destacats, la majoria amb projecció internacional. Ara bé, si es centra la focalització en la tasca que es desenvolupava en gènere femení, a banda de les intèrprets, és en aquest moment on el paper de les artistes creadores pren més rellevància i és per això que la focalització de la present investigació rau en el moment just després de l'enlluernament del Barcelona 1992 , quan ja no sembla que s´hagi de demostrar res a ningú i el ambient artístic semblava relaxar-se, just en aquest moment d'interiorització i respir cultural és quan sorgeixen companyies liderades per creadores.

No es pot obviar la vinculació causa-efecte en el àmbit de les arts escèniques davant un aparador internacional com són els Jocs Olímpics'92 . L'energia i la creativitat

[11] Es pot consultar amb molt més deteniment i ordre cronològic un panorama global per les arts escèniques catalanes a l' article de Miquel Valls amb la col·laboració de Manuel Molins, Carme Puche, Sílvia González, Carme Tierz i Gonzalo de Pérez Olaguer "Aproximació a una cronologia del teatre català. De la postguerra al segle XXI." a *Assaig de Teatre* núm. 68-69, p.79-102. Així com els dos articles d'Ester Vendrell (Vendrell 2007 i 2008) que permeten una visió acurada de la dansa a Catalunya.

florien per tots els racons i semblava que hi havia resposta positiva per part d'institucions i agents que intervenen en el mercadeig de l'art i la cultura. El fèrtil panorama era esperançador i va donar embranzida a moltes propostes arriscades, on a banda d'agradar o no al públic, es seguia un personal afany d'experimentació pràctica. No hi havia infraestructures preparades per aglutinar aquestes propostes que emergien –semblava del no rés- en forma d'associacions culturals, cooperatives, companyies unipersonals i la figura dels gestors culturals s'anava fent visible amb prudència.

El tret més distintiu de les arts escèniques catalanes de l'etapa anterior fou la creació de companyies. És en les cies catalanes on recau el pes de la especificitat escènica.

En establir una comparació amb el panorama internacional, concretament en Anglaterra, s' aprecia com el pes del teatre rau en la dramatúrgia. Com Aleks Sierz comenta:

> *It puts writers, as opposed to directors, designers or performers, centre stage, not only because the writer is central to the process of playmaking but also because they have a wider significance: the writer defines the Britishness of British theatre* "[12]

Sierz destaca la important tasca dels dramaturgs al llarg de la història del teatre anglès com un reflex de la societat de cada temps, ja sigui des de Shakespeare al s.XVII fins els Angry young men[13] als anys 50 del segle passat.( ) i en la etapa que ens ocupa la importància del moviment que ell mateix va batejar com a In-yer-face Theatre on hi destaquen Sarah Kane, Mark Ravenhill i Anthony Neilson.

Però en parlar de creació en matèria femenina s'observa que sempre ha estat una plasmació molt alternativa, perifèrica.A Catalunya les influències europees arriben més tard. Amb tot, es fa notar que Sarah Kane escriu els seus primers monòlegs *Sick* en

[12] SIERZ, Aleks: (2001): *In-yer-face: British drama today*. Londres: Faber & Faber, p. XI.

[13] Moviment literari anglès on escriptors i dramaturgs aporten la seva percepció de frustració i desil·lusió davant del que hauria de ser la perfecta visió britànica. El moviment és iniciat amb *Look back in Anger* (1956) de John Osborne i s'inclouen autors com Harold Pinter, John Braine, Arnold Wesker i Alan Sillitoe,. La contrapartida en femení ve de la mà de Shelagh Delaney, que va ser anomenada com una "angry young woman" amb *A Taste of Honey* (1958). Per més informació consulteu Arthur Marwick (1998) *The Sixties*.

1994 i la resta de la seva producció arriba només fins el 1999, any en què es suïcida amb 28 anys. De manera que les seves obres no arriben a ser reconegudes internacionalment fins l'any 2000, pòstumament.

Un punt de connexió entre les creadores femenines és que engegar en solitari la producció, gestió, direcció escènica, coreografia i interpretació d'un espectacle, tot i resultar aclaparador, esdevé una evolució artística, en un moment determinat dins el panorama cultural català, del que en dansa ja havien après: el solo. Defensem la tesi que en crear la seva pròpia companyia les intèrprets fan un pas endavant en a seva maduració artística, com un pas natural, s'autoposicionen com a creadores en tota la seva globalitat a partir dels paràmetres interpretatius i creatius que els hi aporta el solo[14].Les primeres peces que totes dues presenten són solos això sí, molt ben elaborats, i amb una producció i un format d'espectacle. No és fins *Mira'm* (2000) que Carrasco comparteix escenari amb altres intèrprets i en el 2002 fa el mateix Picó amb l'espectacle *Amor Diesel*.

Angélica Liddell. per la seva banda, empra habitualment el monòleg en la seva dramatúrgia. Moltes de les seves obres -i la totalitat de les seves accions- són monòlegs amb format d' espectacle. Ella s' inscriu en el teatre postmodern de la nova generació que també s'anomena *Generación Bradomín* (Ragué-Àrias 1996) per estar vinculat al Premi Marqués de Bradomín[15].

Segons Floek[16] en la seva anàlisi sobre el teatre espanyol s' observen dues tendències: el teatre d'autor i text per una banda, i el teatre d' imatge i de cos per l'altra. Totes dues corrents però, coincideixen en estètica postmoderna i compromís social. (Floek,2004: 199)

[14] Hem desenvolupat en detall la idea que el solo evoluciona de manera natural com un exemple d'autogestió d'espectacles de creació amb motiu del III SIAE en la Universitat de Alacant. Vegeu BALLESPI, Mercè "La necessitat de crear, ballar, interpretar i dirigir: Sol Picó i Marta Carrasco" [pendent de publicació].

[15] El Premi va endegar-se per primer cop al 1985 pel Instituto de la Juventud del Gobierno de España, fins a l'actualitat es premien i publiquen textos d'autors joves. Dels autors premiats destaquem Sergi Belbel, Rodrigo García, Paloma Pedrero, Juan Mayorga, Yolanda Pallín, i Itziar Pascual, entre molts d'altres.

[16] Vegeu FLOEK, Wilfried (2004). Dins Wilfried Floeck, y Vilches de Frutos, María Francisca (eds.). *Teatro y Sociedad en la España actual.* (p. 189-207) Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

El panorama a España en matèria de creació femenina també agafa una substancial empenta, com Olga Barrios comenta:

> *[El número] de mujeres creadores ha comenzado a ascender substancialmente desde comienzos de los años 90 del pasado siglo. Ahora ya no hay actrices o bailarinas cuyos Trabajos son dirigidos por Hombres, sino que cada vez hay más dramaturgas, directores, coreógrafas y compositores, dueñas de sus propias ideas y composiciones.(...) y las mujeres son las que están ofreciendo más alternativas, más variedad de lenguajes, más combinaciones en sus creaciones escénicas o visuales*[17]

I no només respecte a la producció de les arts escèniques, sinó que també en la recepció d'aquestes, ja que la tendència estadística –abans de l'actual crisi i de la pujada de l' IVA cultural al 21% - es va arribar a cotes d' assistència de públic als teatres que superaven el nombre de públic assistent als partits de futbol.[18]

Sembla ser que arran de la crisi de les Olimpíades i la serenor del panorama cultural, en matèria de gènere s'apunta un cert moment d'obertura per a les creadores amb veu pròpia després de l'enlluernament olímpic.

Indagar en les tres creadores escollides proporciona una visió plural, dispar i distant de l'evolució que les imatges sorgides en l'escena contemporània, totes tres arrelades per un nexe territorial, generacional i polític que les lliga i permet veure les nombroses possibilitats d'experimentació a partir del cos i de la dramatúrgia que estant duent a terme.

En Marta Carrasco cal descobrir la bellesa i la monstruositat d'una catalana de Cardedeu, en Sol Picó cal veure les arrels d'una valenciana resident a Catalunya i en Angélica González caldrà indagar en una catalana de naixement, amb el cor a Madrid i que arrabassa amb el seu discurs allà on va. La identificació femenina de totes tres creadores és també una identificació de les arrels territorials, culturals, polítiques i generacionals de les arts escèniques amb perspectiva femenina.

---

[17] BARRIOS, Olga (2010) *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos. p.12.

[18] Vegeu article de Rosana Torres "El teatro contra pantalles" publicat a El País Digital el 24 de febrer de 2009.

1.2 Trets de modernitat comuns: la quotidianitat.

El intento de reflejar la realidad se queda en nada ante la realidad misma
(Hoghe 2009: 118)

Cada objecte que sorgeix a escena conté un valor significatiu en ell mateix que remet tant al llenguatge propi de cadascuna de les creadores com a l'imaginari col·lectiu. Així, en nombroses ocasions veiem a Marta Carrasco utilitzar vestits blancs (*Blanc d'ombra, Mira'm, Eterno?* etc...) impol·luts com a símbol de puresa, de virginitat, d'innocència que es van transformant al servei de l'acció com a *Mira'm* que el vestit de núvia serveix per a encabir-hi un actor-ballarí a sota, de manera que en resulta un personatge híbrid: el cos de la ballarina amb les cames d'un home.

El vestit de núvia[19] preparat per al pas del matrimoni significa la feminitat en el seu estat més innocent i més efímer, és la dona verge, la dona jove submisa al món dels homes, la dona que somia amb el que la societat espera i desitja per a ella, allò pel qual ha estat preparada física i emocional. El vestit en sí mateix es lliga al significat annex del vel de núvia. El fet d'ésser tapada amb un vel per tal que el pare faci la donació de la seva filla al futur espòs és el traspàs d´un estat a un altre, és la transformació de nena a dona, és la projecció que tenen els homes vers la dona, és la donació i el canvi de propietari. A més, la religió catòlica s´apropia de la tradició heretada del vel i del vestit de núvia i perdura no només en la tradició sinó en la realitat dels casaments catòlics.

Marta Carrasco, a l'igual que Angélica Liddell, es fa hereva del significat religiós i cultural del vestit de núvia. Trencar-lo, tacar-lo, jugar-hi, transformar-lo significa transformar també el significat del que representa. Amb tot, aquest símbol també juga un paper important en relació a propostes escèniques de denúncia que l'empren de manera crítica i performativa (veure capítol 6.1 sobre referents femenins).

[19] Vegeu exemples performatius on s'empra la simbologia del vestit de núvia al capítol 6.1.

Però en el cas d'Angélica González s'utilitza el vestit blanc no tant en el sentit religiós sinó per una aparent neutralitat que serveix de punt de partida (*Te haré invencible con mi derrota*) però en canvi no plasma tant la idea de puresa ni virginitat del color blanc.

Un tret distintiu de la modernitat és traslladar els objectes i accions quotidianes a l'espai escènic, experimentar amb ells i donar-los-hi valor artístic. El valor artístic ve donat per el canvi d'ubicació, de funció, de ritme... és un canvi en la percepció que hom té d'aquell objecte o acció. Els objectes poden ser emprats per la funció per la qual van ser concebuts però artísticament el valor s'obté en el moment que es treuen del seu espai i funció per convertir-los en objectes artístics, aquest fet en sí mateix ja els atorga una nova dimensió, una nova manera de ser observats, analitzats, utilitzats o bé destrossats. Les imatges plàstiques que en generen poden contenir, o no, certa bellesa artística. És el mateix que les accions quotidianes que es realitzen fora del seu àmbit d'acció, ja sigui a casa o a l'oficina o en un espai públic. La modernitat ha transformat la percepció que es te de qualsevol acció de la vida quotidiana i empra la seva fisicitat, l'aïlla o la socialitza, l'enalteix o la normalitza. L'objectiu serà donar-li una nova utilitat com a obra d'art que fa qüestionar a l'espectador l'objecte en sí, la finalitat de l'artista i com ell mateix es sent davant la nova percepció.

La Modernitat va començar quan Marcel Duchamp va ficar un urinari en una sala d'exposicions, sense cap tractament, aïllat de l'entorn i l'objectiu amb el que va ser produït , era la famosa *Fontaine* (1917) a més fabricada per un altri que Richard Mutt hagi fabricat aquesta font amb les seues mans no te cap importància, només l'ha escollit. Ha pres un objecte ordinari de la vida quotidiana i l'ha situat de manera que el seu significat d'ús ha desaparegut sota un nou nom i un nou punt de vista, ha creat una nova manera de veure un cert objecte.

Andy Warhol amb els seus ready-mades de *La Capsa Brillo*, *Ketchup Heinz* o les llaunes de *Sopa Campdell's* recrea les produccions alienes i les converteix en obres d'art amb una nova autoria condicionada per el nou punt de vista que obté l'objecte quotidià i útil en fer-se inútil com a tal i artístic en situar-lo fora del seu àmbit. En donar-li la nova utilitat artística pren una nova identitat, ja no és una llauna de sopa per menjar sinó una obra d'art per a mirar i qüestionar. En les arts escèniques aquest fet tan propi de la modernitat també té la seva plasmació.

Aquesta recerca també s'interessa sobre la recepció de la mirada i les percepcions, per tant, seria bó recordar que Laurie Anderson (Glen Ellyn, Illinois, 1947), una de les artistes performatives més consolidades del panorama americà actual, treballa a partir de l'axioma "*la cosa només existeix si la sento*"[20], i al 1991 quan se li preguntà si volia canviar el món afirmà que no és la seva feina, que ella sols intenta mirar:

> *I try to look at things well, not to change them. That´s not my job* [21]

Aquesta manifestació de l'observació crítica, i el sentiment, també és compartit per les tres creadores, així com, tot un referent del teatredansa com és Pina Bausch. Reproduïm un fragment de l'entrevista de Raimond Hoghe a Pina Bausch, (traducció d' Andreu Carandell):

> *Lo que yo hago es mirar. Sí, tal vez sea eso. Lo único que he hecho siempre es mirar a las personas. He observado siempre las relaciones humanas o, mejor dicho, he intentado observarlas y hablar de ellas. Eso es lo que a mí me interesa realmente y no conozco nada que sea más importante.*
>
> (Hoghe 2009: 109)

Aquesta cita de Bausch dóna peu a la reflexió envers la manera de veure les coses, de la possible influència que la nostra mirada pot operar i quina és la funció de l'artista en tot plegat.

També seria convenient reflexionar sobre el concepte de repetició; la idea que només amb una repetició exhaustiva, constant i estressant es pot arribar a lo idèntic. Però... lo idèntic revela un tret d' identitat? Fins a quin punt lo idèntic és un fet d' identificació? Són nombroses les propostes escèniques que estan obsessionades amb la idea del doble i totes les seves possibles declinacions (fantasmes, ombres, eco, ànimes, bessons, etc…) Segons Fratini l'imaginari dansístic occidental històricament s'hi ha obsessionat, fet que comporta la idea de l'Etern Retorn en el mite que li dona origen com en la dansa moderna la circularitat de tot lo terrestre[22]. Àngels Margarit amb

[20] VALENTINI; Valentina (1991) Barcelona: Institut del Teatre. p. 103.

[21] *TheSpeed of Change a Twentieth-Century Performance Reader* HUXLEY, Michael i WITTS, Noel *The Speed of Change de Twentieth-Century Performance Reader ,* London: Routledge, 1996.

[22] FRATINI, Roberto (2011) *A contracuento. La danza y las derivas del narrar* (trad. Rosalía Gómez Muñoz) Col. Cuerpo de Letra. Danza y pensamiento, Mercat de les Flors/Institut del Teatre. p. 79-80.

Corol·la (1992) seria un exemple d'aquesta repetició circular obsessiva per tal d'arribar a un punt originari que és alhora un punt d'inflexió i de constant canvi. En el punt on repetició i metamorfosis, identitat i alteritat són sinònims.

En el moment que l'art trasllada la seva quotidianitat en un aparador escènic és una manera d'incloure els fets més naturals en un lloc que no els hi pertoca. En aquest sentit els ready-mades d'Andy Warhol no disten massa de les accions performatives a temps real de fets quotidians que podem veure en escenaris no convencionals. Marina Abramovic (Belgrad, 1946), Albert Vidal (músic i performer, Barcelona, 1943) deixa aquesta empremta de modernitat quotidiana a partir de *L´home urbà* (1983), o la mateixa Liddell en el final de *Te haré invencible con mi derrota* fent-se i menjant crispetes a tempo real. En teatre l'art és l'acció, en l'escultura l'art és la peça ,és en aquest sentit que és defensada la tesi de considerar ready-mades certes peces escèniques.

Per altra banda els *slow motions* freqüents en la praxis dansística dels 80 I 90 que rellentint-se tota acció ens fan copsar la perspectiva de la natural dansa de moviments de tota acció física i en escenificar la seva des-naturalització per mitjà del tempo ficcional. El debat de la No-Dansa dels anys 90 rau en el fet de negar el ser un esdeveniment. En fa un bon exemple Sol Picó quan subtitula el seu espectacle *E.N.D.* com *esto no es danza* com una resposta irònica amb al·lusió a una crítica rebuda pel seu treball (Massip 2004:36). Així com les repeticions obsessives de la Tanztheater copsen i exposen la dansa com un fet vital som del parer d' entendre la vida com una dansa, copsem aquest moviment, reproduïm aquest moviment per ser vius i representar davant altri aquesta prova de vida. La vida és dansa.

Trets distintius rellevants en l'àmbit internacional són, per una banda l' eclecticisme en l'ús de diverses tècniques, i per l'altra banda el fort compromís social de les obres que provenen de mà femenina. L' hibridisme de la major part de creacions escèniques de les dones té un dels millors exemples en les performances de Laurie Anderson (Glen Ellyn, Illinois, 1947), violinista i arquitecte, qui ja a finals dels 70 proveïa als espectacles d'una sòlida base tecnològica amb imatges projectades, ordinadors, sintetitzadors, canvis de veu, música en directe, etc. I també l' obra de la afroamericana Shange(Trenton New Jersey 1948) que, a banda del text, inclou dansa, música, poesia, monòlegs directes al públic. Tot plegat amb l'afany d'involucrar activament a les persones assistents.

Els objectes són col·locats a escena com si d'una instal·lació es tractés. Molts d'aquests elements son fungibles i entre ells val la pena destacar l'ús, i fins i tot abús, que del menjar i el beure se'n desprèn com més endavant es desenvolupa.

En Liddell passa absolutament el mateix en ubicar l'escena en l'espai íntim i proper dels personatges, ja sigui casa de les nenes i exteriors (*Upon West Asphixia*), elements quotidians d´una casa en *Yo no soy bonita* , o en el vaixell-prostíbul en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* amb ampolles d'aigua i l'evolució va cap a ser totalment més asèptica en les ubicacions i a no poder ser reconegudes (*Te haré invencible con mi derrota*) tot i que els elements quotidians perduren (màquina crispetes, ganivets...) l'abstracció de les situacions és el que els hi confereix intimisme i versemblança, l'acció i l'espai es tenyeixen de realitat en un aquí i un ara, força angoixant per l'espectador, incrementat per els objectes quotidians que poden ferir dins d'una realitat no ja escènica, sinó real i palpable. En Liddell la convenció teatral no la protegeix ni a ella ni a l'espectador/a.

Sol Picó en el *Llac de les mosques* (2010) a l´igual que Liddell en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) utilitza una rentadora com element escènic, que és utilitzada i serveix per receptacle actoral. Liddell la utilitza per la funció que va ser creada, Picó no. Sol Picó en fa una simbologia a partir de la idea d'aigua, donar-li voltes, la imatge de la creu... li atorga més plasticitat i la identifica, en certa mesura com a objecte artístic. En Liddell no hi ha objectes artístics, tots els elements de l'escena representa que són el que són en la seva utilitat real. El que sí fa Liddell és ritualitzar elements de la quotidianitat així el ganivet serveix per tallar, sí, però per tallar-se a ella mateixa, les fulles d'afaitar, les agulles, els imperdibles,el foc.... Els objectes, en el seu ús habitual estan al servei del ritual escènic i són objectes-mitjà per aconseguir sofriment o plaer.

En les arts escèniques aquests fet tan propis de la modernitat també tenen la seva plasmació perquè hi ha la necessitat d' expressar la complexitat d'una realitat fragmentada (Cameron 1992: 10). A continuació, passem a analitzar propostes vinculades al beure i al menjar, com a trets de quotidianitat extrapolats en les arts escèniques.

1.3 El beure i el menjar a escena

La gastronomie est inséparable d'une certaine façon
de voir le thêatre et de le pratiquer.
Grimod de la Reynière

Marta Carrasco en *Aiguardent* (1997) i Angélica Liddell en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003*), Mi relación con la comida* (2004*), Yo no soy bonita* (2005*) i Te haré invencible con mi derrota* (2009) comparteixen l´ús de la beguda a escena. Però hi ha una gran diferència: si bé la Carrasco glopa i es remulla un i altre cop en aigua com si fos alcohol, i barreja la follia amb la embriaguesa dins de la convenció teatral a les propostes de Liddell -com a intèrpret i com a dramaturga en la concepció dels seus espectacles- si beu aigua és aigua, però si beu alcohol, o cervesa, beu realment alcohol i/o cervesa. Aquesta és una escissió important entre ambdues creadores que s'extrapola també en altres àmbits, com seguidament es veurà.

Amb la simbologia de l´aigua d´*Aiguarden*t (1997) es recreen unes imatges d´impacte que no deixen en absolut freds als espectadors/ores. El tractament que es fa de l'aigua és com l´objecte, el mitjà, l´estri teatral i expressiu carregat a més de la simbologia que el precedeix, però aigua com a element teatral en sí mateix.. La dualitat de l´aigua i l´aiguardent permet un doble joc on Carrasco hi aboca la força de la seva ràbia reprimida i l´acció coreogràfica pren forma teatral. Les ubicacions en els primers espectacles de Carrasco acostumen a ser en espais íntims i amb elements quotidians (taula i cadira en *Aiguardent*; habitació i estudi *en Blanc d´Ombra*; habitació mals endreços a *Mira´m*) i ha evolucionat i empès les ubicacions a altres espais no tan íntims: hospital psiquiàtric a *Eterno? Això sí que no*; una església a *Dies Irae* o una escola a *B. Flowers.*

Aquesta evolució cap enfora també veu el seu reflex en la contractació d'actors i ballarins i en fer no només espectacles unipersonals. Aquest pas ha condicionat els elements i la situació que conformen l´espai escènic, tot i que mai es deixa per optar en espais tancats ni mai es trenca la quarta paret en els espectacles de Cia Marta Carrasco, la convenció teatral és estricta.

Beure i menjar han estat, històricament, originaris en els actes teatrals i representacions lúdiques diverses, només cal pensar ja amb les festes dionisíaques però centrant-nos en l'època actual veiem uns exemples força propers.

Meret Oppenheim[23] (Berlín, 1913-Suiza, 1985) en el Kunstmuseum de Berna, va organitzar un happening titulat *Festín de primavera* (1959) com una mena de banquet caníbal entre amics on hi havia una model nua a sobre la taula juntament amb menjar, flors i espelmes. Homes i dones havien de menjar sense coberts. André Breton va voler reproduir el happening que Meret havia fet a Berna a París, en la que va ser la darrera exposició del surrealisme, però la reproducció va sortir malament ja que Meret Oppenheim es va sentir traïda en el seu concepte de cos i sexualitat femenina, donat que Breton va "folrar" a la model amb mitges, amb convencions i mites romàntics, amb comensals únicament masculins, estàtics i va fer del cos de la dona un objecte, com si es tractés d'una vetlla mortuòria amb llagostes vives amenaçant el cos indefens de la model. Veiem doncs que els surrealistes havien perdut la reivindicació i naturalitat d' Oppenheim i en el *seu Festín de primavera* havien restringit la sexualitat a la heterosexualitat patriarcal.

L'associació entre dona, taula i sacrifici resulta molt suggeridora. En Orient hi ha certa tradició i ritualització al respecte amb el Nyotaimori on la dona japonesa ofereix sushi per mitjà del seu cos, a mode de safata. Una pulida decoració impoluta i una preparació física per sofrir les baixes temperatures a que s'ha de servir el sushi.
La vinculació entre el plaer sexual i el menjar. Faig l'observació que no és l'aliment en sí l'objecte sexual, sinó que és l'acció de menjar el que es relaciona amb la sexualitat. Recordem les diferències entre el *Festí de Primavera* a Berna i la mala reproducció *Le Dinner sur la femme nue* a París, un dels trets més distintius és l'acció en sí mateixa, menjar.

[23] Aquesta artista ja havia esdevingut un símbol del surrealisme arran de l'obra *Déjeneur en fourrure* (1936), tot i les diferències, sobretot d'edat, de gènere i de criteris artístics entre altres artistes del moviment.

Ma gouvernante, My nurse, Mein kindermädche , 1936 de Meret Oppenheim
Extret de virtualshoemuseum.com

El títol d'aquesta obra ja significa certa crítica als hàbits políglotes de la classe social mitja superior. La imatge de les sabates de taló, amb les implicacions fetitxistes que l'objecte ja comporta és doblement sexualitzar amb la corda que lliga. La corda implica les relacions del *bondage* en pràctiques S&M (sadomasoquistes de dominació sexual i masoquisme). L'artista juga amb la imatge que els objectes en sí suggereixen, o sigui, la d'un pollastre cuinat i servit en plàtera per ser degustat per l'home.
On és la *dominatrix* femenina? La imatge aglutina el concepte de feminitat que sàdicament és lligada, encotillada, perquè se la relega a l'àmbit domèstic – com en la cultura hel·lènica es va instaurar- i la seva funció és la de cuinar i ser menjada.....[24]?
La lectura dual de la imatge metaforitza la relació de la dona amb la cuina i el sexe, tot un camp obert d'estudi on s'impliquen factors culturals i sociològics.

La referència feminista més multitudinària la vam portar a terme Judith Chicago i Miriam Schapiro amb *The Dinner Party*, exhibida al 1979 i des del 2007 forma part de l'exhibició permanent del Brooklyn Museum de Nova York. Papallones i flors que semblen vulves o , més ben dit, 39 vagines amb motius naturals són servides en una

[24] BALLESTER, Irene (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo,* Gijón: Ediciones Trea , p.116.

enorme taula triangular, cadascuna amb el seu plat, coberts i got. Obra que significa tot un referent pel moviment feminista.

A Catalunya els primers que van obrir boca amb la temàtica gastronòmica en les arts escèniques van ser Els Comediants amb *Boccato di cardinale* (2001) un sopar-espectacle estrenat al Gran Casino de Barcelona, on hi predominava la voluntat de retre homenatge a la cuina mediterrània tradicional a través de la recuperació de plats típics.[25]

Un trencador Sergi Faustino va estrenar *Nutritivo* (2002) a la Sala Conservas on es feia extreure sang amb què preparava uns botifarrons que després cuinava a escena i oferia al públic, qüestionant a si mateix:

> *"... me saco sangre y cocino unas morcillas con ella. Todo a la vista del público. ¿Es autocanibalismo o una guarrada? ¿Un vegetariano puede comer su propia sangre? Si la sangre se regenera podríamos llegar a alimentarnos solo con nuestras propias morcillas? ¿Somos lo que comemos? ¿Qué comemos? ¿Qué es mejor una morcilla hecha con la sangre de un cerdo que ha estado toda su vida en una jaula y ha comido pienso o una morcilla hecha con la sangre de una persona que ha estado más o menos libre y ha comido de todo? ¿Es realmente tan fuerte, si tenemos en cuenta que la mayoría de las personas que vean el espectáculo se han sacado sangre alguna vez (aunque sea para unos análisis) y han comido morcillas de un cerdo alimentado con pienso?*

Enllaç promocional a http://www.youtube.com/watch?v=fbaLMSTN1Vw

L'investigador Òscar Cornago ens fa un resum força detallat i precís de l'espectacle de Rodrigo García relacionat amb el menjar i la mort:

> *"En Accidens. Matar para comer (2006), una acción de unos veinticinco minutos, Juan Loriente observa durante los primeros diez minutos, en silencio, un bogavante suspendido en medio del escenario. Un micrófono pegado al caparazón amplifica los sonidos de su cuerpo. Durante la segunda parte de la acción, el actor, siempre en silencio, procede metódico, sin precipitaciones, a*

[25] A http://www.youtube.com/watch?v=qY9WXSzcdMk penjat per Comediants podem veure unes imatges que resumeixen l'espectacle. (darrera consulta 27.08.2012).

> *preparar el bogavante; lo descuelga, lo lleva a una mesa, lo trocea, lo sazona y descorcha una botella de vino blanco mientras espera que esté a punto. Al tiempo que saborea la carne blanca del bogavante, se oye la voz cálida de Louis Amstrong —"And I think to myself, what a wonderful world"—. Sobre un fondo marino se proyecta un texto en grandes caracteres que habla sobre los accidentes y lo imprevisto de la muerte, sobre el hecho de que los hombres ya no maten con sus propias manos para comer."*[26]

Malauradament en el Radicals del Teatre Lliure, en l'edició del 2007, estava programada aquesta peça de Rodrigo García però la seva metàfora teatral sobre l'agonia i la mort va generar una gran polèmica i van haver de ser cancel·lades les presentacions emparant-se en la Llei de protecció dels animals vigent (article 6.3. Llei 22/2003). Però el més anecdòtic d'això és que els llamàntols que estaven destinats a les funcions suspeses van acabar com a "convidats de luxe" a la paella gremial amb què el Lliure tancava el cicle Radicals el 13 de maig de 2007. *What a wonderful world*, oi?

Faig ressò del treball de recerca engegat per Eva Saumell en el seu intent de definir la barreja postmoderna entre teatre i cuina a l´escena catalana i emprar el mot "gastrodramatúrgia" per aglutinar un seguit propostes dramàtiques on té un pes primordial la cuina. Segons aquest treball el plat que més s'empra en la cartellera catalana és la paella:

> "(...)*volem introduir un corpus d'espectacles que han copat la nostra cartellera teatral i que podríem unificar pel menjar que ofereixen, que no és altri que la paella, uns espectacles en què l'arròs, "patrimoni de la cultura gastronòmica llevantina que la cuina catalana ha absorbit i modificat" (Vázquez Montalbán 1977: 68), n'és el protagonista absolut. Aquest "plat barroc i suculent que fa les delícies de milers de persones i emblema patriòtic de València" (Pla 1981: 54) és el que es presenta a escena amb més assiduïtat(...)*
>
> *L'inici del "teatre amb paella" ens va venir de la mà d' Els Joglars amb l'espectacle La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla (Teatre Romea, 1997),*

[26] Article de CORNAGO, Oscar "Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad" Extret de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/277/globalizacion_nzaysociedad_cornago.pdf (darrera consulta 19.08.2012).

> *en el que la figura de Josep Pla "expone alguna de sus ideas recurrentes sobre la literatura, sobre sus paisajes más próximos, la vida de la payesía, la cocina popular, etcètera" (Benach 1997: 41).I és per mitjà d'un plat de la cuina popular, l'arròs negre o fosc, amb oposició a l'arròs clar, que se'ns representa la diatriba entre tradició i modernització, entre "una cuina autèntica i tradicional que córrer el risc de convertir-se en pura i simple arqueologia (Pla 1981: 60)", i una cuina d'avantguarda, preconitzant el debat cultural que hauria d'arribar anys més tard i que no és altri que el de la cuina tradicional versus la cuina d'autor, un tema que ja hem apuntat en el capítol anterior.*
>
> *Anys més tard aterra als escenaris la Quadra Màgica amb l'espectacle Pau? (Espai Navae, 2007), inspirat en "El cant del ocells" de Pau Casals amb la pretensió de trobar l'origen de les guerres i on la paella és un símbol de pau, de compartir plegats un dinar energètic i econòmic, segons paraules del propi director Josep M. Riera(2008).*
>
> *Poc després, Calixto Bieito amb Tirant lo Blanc (Teatre Romea, 2008), també omplia l'escenari amb una paella, en aquest cas de caràcter fallero-festiu*.[27]

Hi ha un article de Benach que fa referència a aquest muntatge de Bieto on hi participava Carlos Santos (Vinaròs, 1940) on es destaca aquesta influencia valenciana del músic a l'espectacle de Bieto.

> *Sin duda, de la colaboración de Carlos Santos salió algo más que una partitura. La instalación culinaria, hortícola y arrocera, que aparece en el espacio central del espectáculo, a cuatro palmos del espectador, el atuendo fallero de l'Emperadriu... entre otras cosas, parecen surgidos de la desenfadada e irreverente confabulación Bieito/Santos.*[28]

El que es troba a faltar però, en aquesta repassada escènica dedicada a la paella, és la manca de la valenciana Sol Picó, amb el seu *Paella Mixta* (2004), estrenat al

---

[27] SAUMELL, Eva (2011) *De la cuina a l'escenari : el teatre gastronòmic en la postmodernitat.* Treball de recerca dirigit per Francesc Foguet. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. Recuperat de http://www.recercat.cat//handle/2072/171821. Cites extretes p. 32-36 (darrera consulta 24.08.2012).

[28] BENACH, Joan-Anton , (2008, 18 de febrer). Un universo sensual. *La Vanguardia*, p. 38 . Recuperat de http://traces.uab.cat/record/59376?ln=en

Podeu descarregar article a http://www.traces.uab.es/tracesbd/lavanguardia/lvg080218.pdf

Teatre Nacional de Catalunya. Picó, també amb certa irreverència com en Santos – amics havien de ser! - fa en el seu espectacle una mena d'instal.lació paellera que no deixa indiferent al públic, encara que no hi hagi cap degustació real per part dels espectadors, els referents alimentaris són destacables, ja amb el títol i des de l'inici amb un gong-paella fins al final amb una pluja d'arròs. Com en Pep Martorell explicita en la seva crítica:

> *De entrada, el espectador se adentra en espacios habitualmente ocultos, itinerario por donde descubrirá los ingredientes coreográficos igual que instalaciones plásticas: el mismo cuerpo desnudo de la bailarina bañado en arroz, gambas y langostinos mientras una exótica violinista toca, primera imagen de fusión – nota dominante -; una cocina doméstica con zapatos colgados, mientras el arroz va cocinándose; y unos celebrantes ajenos a la mirada de los voyeurs*.[29]

Paella mixta de Sol Picó. Foto estreta de Liquids.docs

[29] Crítica de MARTORELL, Pep (2004, 4 de juny) Recuperat el 30.08.2012 de http://www.solpico.com/index.php/ca/prensapaella

Altres títols amb què Sol Picó bateja alguns dels seus espectacles aporten una idea clara de la interrelació amb el menjar que la creadora elabora amb les seves propostes, per exemple amb *Cortando Jamón* (2010). A més, cal tenir present que aquest ha estat un dels espectacles més internacionals en ser presentat en el Pavelló d'Espanya de l'Exposició Universal de Shangai (Xina) 2010. Van realitzar 40 actuacions entre el 20 de setembre i el 30 d'octubre.[30] I darrerament el seu darrer espectacle de carrer *Spanish Omelette* (2012) on situa l'acció en la quotidianitat d'una cuina, això sí, animada i gens convencional.

Sol Picó fa ressò, per mitjà de l'escena, de l'assumpció d'un rol que s'ha assignat al gènere femení: això és la visió de la dona relegada a l'espai domèstic de la cuina. La dona que alimenta a la família i que queda sotmesa a aquest lligam espaial (la cuina) com al lligam emocional (l'alimentació i nodriment de les cries i del mascle). Els hàbits i costums que ens han pervingut de l'Antiga Grècia[31] ja denoten la prioritat per la vida domèstica del gènere femení en contrast a la vida social del gènere masculí. Segons això "la mujer no tiene existència real fuera de la casa de su padre o de su esposo" (Mosse 1990:119).

I tot i que hi ha certes desviacions de la *gyné* , la dona legítima, només la la *déspoina en oikía* (Mosse 1990:151) serà la senyora de casa seva. Aquest és el rol assignat, culturalment i històrica a la dona ja en els ciments de la civilització occidental del món grec dels segles VII al IV abans de la nostra era i, evidentment, l'empremta està fortament arrelada fins als nostres dies.

En el àmbit de la casa les tasques femenines eren les de teixir la roba, tenir fills legítims per a la procreació de la sang paterna i vetllar per l'aliment de la família. Es considerava ciutadana atenenca, no en el sentit de ciutadà com participant de les decisions envers la ciutat sinó ciutadana només pel fet d'estar lligada, legalment a un ciutadà, ja sigui el pare o bé l'espòs. Per tant, les tasques antigues, que no difereixen massa de les actuals segons quina societat i família en particular ens situem, són: la roba, el menjar i el criar als fills.

[30] Dades facilitades per Daphné Malherbe de la Productora de la Cia Sol Picó.

[31] MOSSE, Claude (1990) *La mujer en la grecia clàssica* (trad.Celia María Sánchez). Madrid: Editorial Nerea.

Ens centrem en la funció d'alimentadora i cuinera per la família. El concepte de dona com alimentadora s'aferra a la condició humana mitjançant un cos que alimenta a les cries amb llet materna. Les mamelles i el ventre fèrtil són els símbols que sustenten la condició humana de la dona, és allò heretat i físic.

En canvi, el concepte de la dona com a cuinera i com la persona que té cura dels aliments, els prepara, els cuina, els serveix no és més que una continuació cultural del que inicialment era la condició humana. La cuina i la casa seran els espais on es relega a la dona en una visió unilateral de la seva condició humana. La cuina i la casa seran les cotilles que culturalment l'home ha imposat al gènere femení en aquesta continuació -mal entesa- de la dona alimentadora. Socialment això implica un aïllament de la vida pública i social. Les tasques de la dona alimentadora i cuinera l'obliguen a unes rutines i unes responsabilitats parcials en la vida quotidiana.

Però on més hi ha una crítica ferotge al rol de la dona ens el trobem a *Sirena a la Planxa* (2008) una macro instal·lació amb figures articulades, música en directe i amb un vídeo on es qüestiona directament el paper de la dona, l' humiliació de la dona-peix en un món comercialitzat i masclista. La metàfora de la Sirena, com a referent femení altament atraient i perillós alhora en la tradició fal·locèntrica denota la denigrada relació entre home i dona per una banda i la relació que els humans establim amb la resta del món natural i la cadena alimentària. Si bé en els seus orígens mitològics la Sirena era un ésser sobrenatural meitat dona meitat ocell, quan Picó la trasllada a la quotidianitat de la representació teatral és maltractada i està concebuda per "menjar-la" a la planxa. En aquest cas la dona alimentadora alimenta per mitjà del seu propi cos. El tractament del menjar com un objecte, i per tant, la Sirena esdevé un peix més i un objecte per consumir. Així, doncs, l'aliment que ens aporta el mar està (mal)tractat com un objecte. El peix-objecte esdevé la dona objecte. La dona, a l'igual que el peix és objecte d'explotació, és pescada, és ferida, és comercialitzada, és cuinada i és degustada. La Sirena podia ser el símbol de l'altra dona, la poderosa, la que supera a l'home, la que en un determinat moment obre les seves ales i s'enlaira superant la mirada masculina però el final és dramàtic. L'animalització que "l'altra dona" ha tingut al llarg dels segles com a motiu de superació envers l'home en la proposta de Picó no té ni una engruna d'esperança. La figura de la Sirena és humiliada, és maltractada.

L'explotació i la comercialització s'ho engoleix tot.

L'article de Kathy Rudy sobre Locavores[32], feminisme i les qüestions sobre el menjar[33] ens dóna una pauta per tal d'enfocar el tractament del menjar. En el moment que no entenem la carn que ens mengem com un objecte, sinó que tenim cura d'on prové, on i com ha estat criat i sacrificat, aleshores la relació entre els grangers, els agricultors i els consumidors canvia radicalment. La visió del menjar, no com un producte sinó com una relació natural fins i tot aporta la idea que els humans també som producte potencialment comestible. L' article es validat pels estudis de Val Plumwood i per Donna Haraway.

Comprar i cuinar el menjar significa tenir cura per l' alimentació, ja sigui la personal o bé la familiar. Mentre que una part del feminisme podria veure el treball domèstic de l'alimentació com un pas enrere a les dècades on el *fastfood* i els precuinats van permetre part de l'alliberament del rol alimentari a la dona (Rudy 2012: 35). També hi ha moviment emergent que s'anomena " Radical homemakers" on l' opció és viure més saludablement amb molt menys però per fer-ho cal tornar a tenir cura de tota la cadena d'alimentació, fet que significa dedicació i temps. Caldria seguir aquesta radicalització en la inversió de temps en la cadena alimentària per veure si actualment hi ha persones disposades a assumir aquesta funció dins dels temps contemporanis i tot el que suposa en el seu dia a dia quotidià.

Sol Picó planta la seva *Sirena a la Planxa* com una crítica ferotge a la comercialització alimentària de les grans marques (en un parell d'audiovisuals durant l espectacle) i amb el rerefons del que és la persona que dóna el menjar com la que acaba essent cuinada i menjada. Picó arriba al moll de l'ós de la dicotomia dona/objecte i dona alimentadora amb aquest espectacle.

Un tractament força dispar del menjar en la mateixa creadora ens el trobem en *Bésame el Cactus* (2000) l'espectacle s'obria amb l'artista a l'entrada del Teatre, vestida amb cuirassa, regalant tomàquets madurs al públic i vianants. La comicitat inicial, gràcies als tomàquets, estava servida. En aquest sentit Sol Picó també podria instaurar-se en la "gastrocomicitat".

[32] Eating localy. El terme locavore s'ha utilitzat arran del 2006 amb el llibre *Full Moon Feast* de Jessica Prentice. Al 2007 la New Oxford American Dictoniory l'escull la parula de l'any donat el seu ús.

[33] RUDY, Kathy (2012 march) "Locavores, Feminsim and the question of Meat" a *The Journal of American culture, volume 35,* number 1.

En Jaume Bernadet, codirector de Comediants, va batejar aquesta combinació còmica entre el menjar i el teatre amb el terme "gastrocomicus", continuant amb aquesta definició oberta per Bernadet no podem deixar de compartir l'espectacle que en l'edició de 2012 de La Fira de Titelles de Lleida va fer riure petits i grans. Engrescats en aquest afany definitori i seguint aquesta progressió terminològica es podria anomenar "gastrotitellaire" ja que la companyia Ponten Pie amb el seu espectacle-restaurant *Copacabana* va fer un cabaret còmic amb titelles. Les verdures són fortuïtes titelles abans de ser cuinades i degustades pel públic-client juntament amb un primer, segon plat i postres.

Poulain i Corbeau ens parlen de la importància de la regió d'origen i la família en la identificació amb unes tradicions culturals, religioses i étiques del fet de menjar, com el seu treball expresa:

> *Au-delà de la dimension purement nutritionnelle qui ne doit jamais être oubliée, est un moyen d'incorporé le soi et le non-soi. C'est-à-dire un moyen symbolique de construire, de fortifier ou de modifier son identité en s'inscrivant dans des traditions culturelles, religieuses et éthiques grâce au respect d'un répertoire gastronomique ou dans des ensembles plus affectifs (la région d'origine, la famille, etc...*).[34]

Els aliments, el menjar i la relació que hom estableix amb els aliments i el fet del menjar venen donats pels condicionants culturals, religiosos i ètics d' una regió i d' una família determinada. Es podria dir que una manera d'alliçonar i educar també és per mitjà de la gastronomia. Les arts escèniques proporcionen un punt de llum crític a com ens relacionem per mitjà d'un acte social com és el menjar.

En aquest moment del discurs hem de fer una breu aturada en l'artista Marta Rosler (Nova York, 1942) que entre els anys 70 i 80 va qüestionar la imatge de la dona tradicional americana amb els seus treballs de fotomuntatges i tècnica de collage. Per mitjà de l'enregistrament de *Semiotics of the Kitchen*[35] proposa la idea de l'aprenentatge de la llengua per mitjà dels objectes de la cuina, fet que suggereix com

[34] POULAIN, Jean-Pierre - CORBEAU, Jean-Pierre (2002), *Penser l'alimentation. Entre imaginaire et rationalité*, Toulouse: Privat, 2002, p. 85.

[35] Document audiovisual penjat a http://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA (darrera consulta 4.01.2013).

de ridícula és la percepció parcial del món només a partir dels estris domèstics i com és la dona qui ha aprés a utilitzar-los. A Granada es va presentar la seva exposició *La casa, la calle y la cocina*[36] que recollia 70 obres seves realitzades entre 1977 i 1980 que denuncien la cosificació de la dona nord-americana.

L'aportació de Marta Rosler apunta molts del temes en els que centrarem l'estudi dels referents femenins i posteriorment la identificació femenina. La seva visió, tot i focalitzada en el rol de la dona nord-americana, ens serveix de punt de partida per qüestions com la quotidianitat, la relació entre lo públic i lo privat, la bellesa, el dolor, el consumisme social de la dona com a objecte de plaer... Anant a pams establim que la comparativa de fotografies de guerra i de la llar situades en un mateix nivell de significació suggereix un paral·lelisme entre la vida militar i la quotidiana, la casa com a espai de guerra, conflictes polítics (socials) i conflictes emocionals (individuals) es barregen. Per altra banda, donar llum sobre el que passa al carrer i amb la immigració també denota un posicionament personal sobre el tema de la marginalitat – que posteriorment veurem a propòsit d'Angélica Liddell- . I finalment en destacar l'espai de la cuina ens inserim en el rol més tradicional que se li ha atorgat a la dona al llarg dels segles, reclosa i subjugada amb els utensilis propis de la mare alimentadora.

L'ordre temàtic que respon als referents femenins que en aquest apartat ens ocupa serien diferent al que va proposar l'exposició *La casa, la calle y la cocina*, ens decantem per un primer àmbit –la cuina-, un segon nivell de relació la casa i finalment un tercer nivell on la socialització representa, en el cas de no avenir-se a l'estereotip promogut, el carrer amb caire de marginalitat. Els tres espais on la persona de gènere femení es representa són: la cuina, la casa i el carrer, amb aquest ordre.

Espectacles de A. Liddell han expressat obertament l'infern que suposava el "sentados en la mesa" i les referències a les reunions i menjars en família, com per exemple a *Maldito sea el hombre que confia en el hombre* (2011) amb el fragment de "La taza de

[36] Fragment per l'exposició a El Centro José Guerrero de Granada "La muestra se estructura, independientemente de otras posibles lecturas, en torno a tres pilares: los espacios privados con la casa como paradigma, lugar refugio de la familia y reflejo de entramados sociales, roles, jerarquías; la construcción del espacio público, la calle, como territorio en constante definición; y por último la cocina, espacio ocupado tradicionalmente por la mujer, que padece sus constricciones y obligaciones, y lugar de elaboración de la comida, con las connotaciones que puede tener en relación al despilfarro y consumismo de Occidente." http://www.centroguerrero.org/index.php/Sintesis_Martha_Rosler/846/0/ (darrera consulta 24.03.2014).

te de Wittgenstein"[37] estableix el vincle emocional negatiu que comporta el fet familiar de menjar.

En la pàgina d'inici de la web de Liddell [http://www.angelicaliddell.com/] podem veure una foto amb una safata estampada amb flors de l'època dels 70 que conté got, plat i coberts amb restes de menjar, la foto de família on hi apareix el pare, la mare i la petita Angélica, d'uns 8 o 9 anys aproximadament. En altres entrades del blog hi ha nombroses referències a sensacions vinculades al menjar, com potser el trauma de menjar amb forta olor d'insecticida, una anècdota personal de portar un cafè amb llet a un indigent a les portes del teatre on actua, etc.

Com a tret de modernitat comú hi ha una simptomatologia estreta entre el beure i el menjar en tota una corrent escènica contemporània, on s'inscriuen altres autors catalans en el que esdevingué una mena de teatre gastronòmic de la modernitat establint una nova via d'experimentació i d'estudi.

En el cas de Marta Carrasco l'acte de menjar s'aprecia en poques ocasions i quan ho fa és per demostrar la bestialitat famolenca, engolidora. Fa parodia del fet de menjar i busca uns aliments que aporten una empremta espectacular a la seva proposta, com per exemple les mossegades, empassades i escopides síndries a *Mira'm* En ella no s'aprecia la quotidianitat del menjar ni la vinculació sexual, ben al contrari, s'aprecia la bestialitat del menjar, s'adjunta la imatge on els actors i actrius engoleixen i escupen fruita.

Mira'm (se dicen tantas cosas) Foto extreta de la web martacarrasco.com

[37] Es pot descarregar el text complet de la Revista Pausa núm. 25, p. 27-34, a http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-25/la-taza-de-te-de-wittgenstein.-angelica-lidell (darrera consulta el 30.08.2012).

Altres trets de modernitat comuns que malauradament no ens detindrem ara però que al llarg de la recerca van sorgint intermitentment és com Francesc Foguet en la introducció a l'autor català contemporani Jordi Casanovas denomina com a líquida:

> *Per raons d'estricta edat biològica, Casanovas participa d'aquesta generació que, seguint Zygmunt Bauman, hem qualificat de líquida, perquè viu en la pell la incertitud de la societat contemporània, l'obsessió pel canvi i la novetat constants, la fragilitat de les relacions socials o afectives, el culte a l'efímer i als projectes a curt termini, etcètera*[38]

Aquests fets esmentats, en una primera lectura s'adiuen en les mostres escèniques que ens proporciones les creacions de Picó, Carrasco i Liddell com una mena de rerefons comú d'incertesa, de canvi, d'emocionalitat però, si bé el terme i la definició serveix per una generació en concret seria la posterior a les creadores analitzades perquè elles en absolut atorguen culte a l'efímer, ni a projectes a curt termini, elles ens parlen del que els hi passa a elles, a dones en el món real, però no en la fragilitat ni la immediatesa del curt termini, sinó en sintonia amb uns referents femenins i vitals comuns que intentarem desxifrar al llarg de la recerca. Són el preludi a la generació líquida definida per Foguet.

Un altre terme útil en la distinció i particularitat de les autories contemporànies el trobem en el concepte de "generació dels videojocs"[39] que darrerament ha estat rebatejat per Toni Casares com la "generació facebook":

> *Una generació que escriu molt a peu d'escenari, busca la màxima sintonia amb l'espectador, veu els altres autors com a col·legues, no com a competència, té un fort desig de parlar a l'escenari del que passa al món real i, per suposat, està fortament influenciada pel cinema, la televisió, el còmic, Internet i els videojocs*[40]

Si bé, en el tema generacional, les creadores analitzades no s'inscriuen en aquestes generacions líquides ni de facebook, sí que els seus espectacles i el seu procés de

[38] FOGUET i BOREU, Francesc (2007) "Introducció", dins *Jordi Casanovas*, Estralls, Alzira: Bromera. p.11-35. Cita extreta p. 35.

[39] MASSIP, Francesc (2006), "La generació dels videojocs", Avui, 11 de setembre.

[40] GINART, Belén (2010), "La nova comunitat d'autors", Quadern, núm. 1354, El País, 3 de juny, p. 1-3.

creació escènica hi fan certes incursions que no podem obviar i que formen part d'aquest referents comuns de modernitat.

CAPÍTOL 2
Text dramàtic i processos de creació

Dance first. Think later. It's the natural order.

Samuel Beckett

Les paraules de Sergi Belbel com a dramaturg i director escènic ens permeten encetar el capítol amb la reflexió de quina funció té el teatre actualment i extreure'n un fil per on començar a entendre com es vehicula el procés creatiu de Carrasco, Picó i Liddell.

> *La felicitat del teatre passa necessàriament per la reivindicació d'aquest anhel de llibertat que s'amaga dins de tota ment humana. Segurament, escriure i fer teatre avui dia només consisteix a retratar, en un espai i temps compartit i efímer, la 'infelicitat' causada per l'absència, la privació, la limitació de la imaginació. I de la llibertat.* (Belbel, 2012)

Segons aquesta definició la funció del teatre estenem que és la de retratar en un espai i temps certa infelicitat produïda per l' anhel de llibertat. Això ens permet obrir noves vies de reflexió... necessitat de reivindicar la llibertat.... espai- temps compartit i efímer... la infelicitat... Tots aquests conceptes es troben en totes tres creadores

Haurem d'analitzar com les tres creadores s'enfronten als procés de creació escènica, a la manera d'entendre la seva tasca coreogràfica, dramatúrgica i creativa. Com a punt de partida observem les declaracions de A. Liddell al respecte recollides a la Revista Artez al juny 2008:

> *Yo me empezaba a dar cuenta de que si tú no montabas tu propia compañía era imposible existir como dramaturga. Dependes de unos textos que deben ponerse en las manos de unos directores que no te gustan. Y es un intento de sobrevivir a un sistema que sabes que no te va a apoyar. Hicimos un grupo y siempre me planteé la creación escénica como un hecho que incluía la autoría total, pero no como una pretensión, sino como una manera de entender la creación. No es que quisiera acaparar todo, sino que desde el principio, de manera natural, fue saliendo así. Eran cosas que iban pasando, que mientras iba escribiendo el texto, aparecía el vestido y el vestido modificaba el texto, y así sucesivamente (...)*
>
> ***Actriz, directora y dramaturga, ¿cómo vives los diferentes procesos?*** *Es un único proceso. Y además desde siempre ha sido así. Una cosa va transformando la otra y cuando he intentado saltarme ese proceso de alguna manera, lo he notado. Si he encargado un vestuario, ha habido una especie de vacío con el que no he trabajado a gusto. Es el mismo proceso, como el pintor*

> *frente al lienzo. Voy haciendo todo al mismo tiempo, va interactuando una cosa con la otra*.[41]

La unicitat del procés escènic i creatiu és un dels trets distintius i diferencials d'aquestes tres creadores, com una manera "natural" de treball, com una mena "d'autoria total" sobre els espectacles. També resulta força simptomàtic el punt de partida de "si tu no te montas tu propia compañia..." perquè aquesta llibertat necessària per la creació escènica -tal i com Picó, Liddell i Carrasco l'entenen- no podria obrir-se camí de cap altra manera. L'espai propi de llibertat creativa permet un procés de treball sense judicis ni cotilles, poder fer el que vols amb qui vols i de la manera que vulguis. També s'apunta que no hi ha un espai institucional de coneixement ni reconeixement sobre el que estaven muntant ni com autoclassificar-se elles mateixes. (vegeu apartat "allò que la Carrasco fa")

Donada l'especificitat dels textos dramàtics que són objecte d´estudi, cal referir-se a com Patrice Pavis enfronta el tema. Segons ell, enlloc d'intentar una definició universal i abstracta que aglutini el concepte de Text Dramàtic és preferible tractar històricament cada cas particular, examinant com es concebut el text en funció de la llengua i de l'escenificació (p. 209) i quins procediments dramàtics són rellevants. A partir dels anys 60, com anomena Pavis, la posada en escena és metafòrica (on l'escena metaforitza el sentit del text) o bé escenogràfica (on l'única escriptura és la de l'escena).

El text dramàtic amplia la seva definició i també forma part del procés de construcció.

> *Se produce una nueva alternativa entre la pretensión de controlar globalmente el sentido y la renuncia a toda previsión de sentido. En este último caso, la puesta en escena sólo es, de hecho, una instalación: todos los materiales se instalan en un espacio-tiempo y se activan al máximo de sus posibilidades, mientras el espectador se contenta con observar estas interacciones fortuitas y con contar los golpes que intercambian los combatientes*[42]

---

[41] Entrevista extreta de http://www.revistadeteatro.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm (darrera consulta 30.08.2012).

[42] PAVIS, Patrice.(2000) *El análisis de los espectáculos Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 212.

Estem totalment d'acord en aquesta no necessitat de definir, de manera aglutinadora i universal el que és o deixa de ser "text dramàtic". Cada cultura s'hi enfronta d'una determinada manera. Per exemple els textos heretats del Mestre Zeami[43] contenen tot un llenguatge cultural i històric amb el qual estudiosos occidentals no avesats restem cecs i sords davant un text dramàtic representat amb les particularitats del Teatre Noh. Són aquestes particularitats les que donen raó de ser als estudis teatrals i permeten que prenem els texts dramàtics de les creadores des d'una vessant identificadora d'un context històric i geogràfic determinat.

Davant aquesta divisió del text dramàtic les creadores es cataloguen en la segona subdivisió, l'escriptura del "text dramàtic" és únicament i exclusiva en el tipus escenogràfic. No hi ha cap text anterior a partir del qual elaborar una metàfora. Les metàfores sorgeixen de la instal·lació, de la posada en escena, no arrel d'un text literal que sigui el planter d'imatges ni metàfores. Les imatges i metàfores que suggereix l'espectacle venen donades per l'acció en sí mateixa.

Si ens centrem en les peculiaritats de Picó i Carrasco el text dramàtic prové de la tasca i creació *in situ* a partir del material i de la feina que es planta a escena en els processos creatius, la part teòrica resulta un 10-15% del que finalment és el muntatge final. El text dramàtic ha sorgit de la feina feta durant el procés de treball. En Liddell el percentatge, però, es superior perquè disposa del "text". Habitualment Liddell treballa a partir d'un text dramàtic previ que ella mateixa escriu, de mínimes acotacions de lloc i acció, gairebé són peces pseudoliteràries, on hi ha la preeminència de la paraula crua.. Amb tot, el sentit que abans es comentava de l'acció en sí mateixa és comú a totes tres creadores perquè davant d'un text liddel·lià el lector/a no disposa d'eines suficients per fer-ne una lectura completa, exclusivament llegeix paraules de fort contingut talment com si d'un poemari negre es tractés.

Al voltant de la idea de la creació total Marta Carrasco evidencia la dificultat i discriminació dels creadors sense text:

[43] Zeami Motokiyo (1363-1443) va ser un actor i dramaturg japonès que va recollir el llegat de la nissaga familiar sobre el teatre Noh del Japó. Per a més informació, així com peces dramátiques vegeu ZEAMI (1999) *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*. (ed y trad. Javier Rubiera e Hidehito Higashitani). Madrid: Editorial Trotta.

> *És molt diferent fer un treball creatiu que tenir un text. Sempre dic això. Pots tenir un text meravellós de Thomas Bernhar*[44] *i haver-lo de representar, cosa que és molt difícil, però és tan meravellós que tens mig treball fet. En treballs creatius necessites més temps, més diners, i tenim el handicap que en el mercat són menys valuosos que un treball de text. Et pagaran menys perquè no és text. No té sentit i és així. Espero que apareguin noves coses, però no n'estic segura. Per què m'ha de passar alguna cosa bona i nova? Vius així. Em sento molt orgullosa del que hem fet fins ara. No ho sé, hem guanyat molts premis. I ara què? D'on vindrà? Però això sempre em passa. Quan em demanen que faci un treball, perquè treballo molt amb alguns actors i textos d'espectacles... sempre penso que no sé com fer-ho. El primer que faig es pensar que no ho sé fer, i no és cert. Si escoltes la teva intuïció, pots.*[45]

A partir dels anys 70 era comú la concepció del teatre com mode de vida, els grups de teatre s'organitzaven com comunes on es barrejava l´art i la vida constantment. Calia lluitar, amb compromís polític, contra l'escissió art-vida i on destacava el treball orgànic de l´actor, la seva fisicitat. Llavors, el treball d´autoria també havia de tenir un paràmetres canviants a la nova realitat. El text no provenia com quelcom estrany, a partir de temes, de conflictes, d´idees, d' improvisacions sorgia un material en brut que constituïa la base "textual" de l´acció dramàtica. Totes tres creadores comparteixen aquesta herència física i conceptual entre art-vida i el compromís, més o menys directe, amb la realitat que les envolta, dels temes que són importants per a elles, dels seus conflictes individuals i socials.

A més, si continuem centrats en les peculiaritats de cadascuna de les tres creadores s'observa en Carrasco i Picó la preeminència del concepte escènic per sobre de la música, fet impensable en espectacles de dansa clàssica, la qual cosa les empeny fóra dels paràmetres tradicionals en els que havien estat disciplinades. La música -en directe per a Picó i enregistrada per a Carrasco- és una eina més dins el procés de creació del text dramàtic. Aquest és el seu primer pas per "matar el pare" . Liddell, en aquest sentit, no és tan rebel contra la convenció de la disciplina teatral i manté viva la idea de verbalització. Amb tot, en la seva personal evolució per a mostrar el dolor

[44] (1931-1989) Poeta, assagista i dramaturg austríac.

[45] Xerrada realitzada a la Universitat de Lleida, en el Seminari de Creació Escènica, 2009.
"La solitud de la creadora de fons: Marta Carrasco i la comunicació escènica" Edició a càrrec de Núria Casado. [Pendent de publicació].

intern i el dolor dels desemparats s'ha donat una davallada important en la carrega textual dels seus muntatges i, tal i com es veurà en pàgines posteriors fa una evolució on minva la paraula per donar més força a l'acció.

2.1 Com es crea el text dramàtic?

Una de les convergències artístiques de totes tres creadores és l'autoria en la concepció i concreció dels espectacles. Totes tres comparteixen la tasca tripartida de crear, dirigir i interpretar els seus propis muntatges i cal analitzar com és aquest procés de creació dramàtica.

Es pot generalitzar que aquestes produccions no pretenen cap discurs feminista en la seva concepció. Els temes escollits responen a una necessitat intrínseca d´expressió sobre: l'amor i el desamor, el dolor i la mort. A partir d'aquestes tres eixos temàtics recurrents es desenvolupa una projecció del Jo concreta i particular, com una manera d' habitar un temps i un espai concret. .Aquest Jo es entès com el Jo espectacular que s'observa a escena ens serveix per establir quina identificació fan les creadores d'elles mateixes i, per tant, de la figura femenina que en resulta. Com la mateixa Liddell va declarar :

> *Algunas obras me surgen de una intensa necesidad interior de confesar una experiencia personal*[46]

I aquesta afirmació també s' extrapola a la resta de creadores i a el que més endavant s'explicarà com a simptomatologia de la generació líquida (vegeu capítol 1.3 El beure i el menjar)

Patrice Pavis apunta que:

> *El tiempo, la cultura y las técnicas culturales se han sedimentado en el cuerpo del actor incluso antes de que aparezca en escena*[47].

Això remet a una mena de subpartitura de l'actor que li permet oferir uns recursos físics, mentals i tècnics que són la base de la seva actuació. Si en el fet de la interpretació actoral o coreogràfica ja es denota aquesta base, en el fet de la creació

[46] Revista Artez http://www.revistadeteatro.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm (darrera consulta 30.08.2012) Junio 2008.

[47] PAVIS, Patrice.(2000) *El análisis de los espectáculos Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, p.110.

dels propis muntatges això encara resulta més rellevant en tant que s'inclou la dramatúrgia i la direcció escènica. Les empremtes temporals, culturals i tècniques donen una base subtil que sosté els muntatges i relaciona les tres creadores de manera directa. Ara caldrà veure quin són aquests trets concordants i diferenciadors de cada artista en particular per poder establir uns paràmetres fiables. Cal doncs, fer un anàlisi de cada un dels següents punts per tal que amb l'observació es pugui desconstruir els espectacles però sempre amb una mirada aglutinadora.

Una d' aquestes confluències en el procés de creació és que totes tres creadores parteixen d' una formació base en la qual han afegit molt aprenentatge autodidàctic i han sabut barrejar-ho de manera eclèctica partint sempre de l'emotivitat intrínseca. L'emoció que es vol compartir com a base fonamental del procés de creació:

> ***En el proceso de creación de Blanc d'ombra, ¿qué imágenes descartó en su momento o ha incorporado a sus otros montajes?***
> *M. C.: Muchas. No sabría decirte. Porque yo trabajo con la intuición, con la música que escojo, en este caso. Y con la base de la historia de ella sin querer contarla literalmente... Con la base de un hilo conductor mucho más fino... Emoción. No me puede faltar. Si no hay emoción no hago teatro...*[48]

Sobre el procés de creació d' Angélica Liddell destacarem que en les seves primeres peces signava el text dramàtic com a Angélica González - el seu veritable nom- i la interpretació com Angélica Liddell Zoo[49] com si de dos rols ben diferenciats es tractes, després va abandonar el segon cognom de Zoo i va fer que Angélica Liddell aglutinés el rol de la dramaturga i d' actriu. Ella parteix del text dramàtic i posteriorment el posa en escena, no es pot obviar que el seu rol com a dramaturga ja constitueix una purga psicològica i un abocament traumàtic indiscutible, on la vida i l'obra no es poden escindir. A més els seus texts dramàtics pocs cops segueixen les regles convencionals

[48] ROBERTO GARCÍA DE MESA (2011, 7 de maig) CONVERSACIÓN CON MARTA CARRASCO. Suplemento de cultura "El Perseguidor", núm. 44, p. 2-4, del *Diario de Avisos* (Tenerife). També el podeu consultar a http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/329/conversacion-marta-carrasco.pdf [consulta el 4.12.2013]

[49] El primer cognom per Alice Liddell, la nena amb qui es va inspirar Lewis Carrol a l' Alicia al país de les meravelles i el segon cognom feia homenatge a Peter Greenaway, el director de la película *ZOO: A Zed & Two Noughts* (1985). Tots dos cognoms metaforitzen una declaració d' intencions sobre inquietants conceptes que Liddell tracta al llarg de la seva dramatúrgia com és barrejar la bellesa amb la putrefacció, la innocència amb la violència o l'obsessió per personatges duals com els germans bessons.

de subdivisió escènica, ni acotacions sobre el lloc, l'acció, el tipus d'il·luminació, etc. Els seus texts, sobretot els d'objecte d'estudi, els que fa a partir del 1997, aclaparen per la duresa i simplicitat de tirallongues filosòfiques amb cultes i rudes paraules. També realitza incursions sobre el mateix fet de la escriptura dramàtica, per exemple en *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y extinción* (2002) comença el monòleg en referència a l'acte d'escriure'l

> *Yo no quería escribir La pasión anotada de Nubila Wahlheim. Siempre quiero escribir otra cosa, siempre quiero escribir algo bueno, algo realmente bueno, algo bello, algo realmente bello, siempre quiero escribir LO BUENO y LO BELLO, pero escribí La pasión anotada de Nubila Walheim. La escribí sin querer, la escribí odiando cada palabra, la escribí fracasando, fracasando, fracasando.."*[50]

Per tant, l' objectiu de Liddell en el moment d'escriure una peça és la recerca de "*lo bueno y lo bello"* però, contràriament al seu objectiu inicial l'obra té una brutal càrrega de maldat humana i bestialitat. L'amor passional de Nubila és assassinat per tot allò que s'allunya de lo bo i lo dolent. L'objectiu de Liddell no s'acompleix, escriu odiant cada paraula que finalment escriu, per aquest motiu fracassa, fracassa en l' assoliment del seu objectiu d'escriure quelcom realment bell i bo. Aquest fet denota un conflicte intern extrem, és un procés de creació dramàtica de sofriment, de lluita constant contra el que una persona es proposa escriure i finalment allò que en resulta. A més, la frase *"siempre quiero escribir otra cosa"*, ens permet veure la reiteració del seu patiment en la escriptura dramàtica, si sempre intenta escriure quelcom bo i bell i realment les seves peces resulten, objectivament, allunyades d'aquests conceptes, aleshores el sentiment de fracàs és constant i reiterat.

En una entrevista explica obertament el procés malaltís i foll en el que es submergeix en el moment de crear:

> *En el siglo XVIII la locura y la enfermedad empiezan a verse como fuentes de conocimiento, y es verdad. Desde la locura se empieza a reflexionar sobre los que están cuerdos. Yo por ejemplo la creación la vivo como una enfermedad y me gusta estar enferma cuando estoy metida en algo, tengo*

[50] LIDDELL, Angélica (2009) *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y extinción*. Bilbao:Artezblai S.L p. 7.

que sacar adelante algún proyecto. ¿Incurable entonces? Incurable, yo terminal.
(Entrevista Angélica Liddell en la Radio del CBA. 13.02.2007)

El sentiment de fracàs, la malaltia i la bogeria esdevenen els companys de treball en el procés de creació de Liddell. Fins i tot es permet escriure quina dosi de medicació es prenia en la dramatúrgia resultant, així en l' obra *La pasión anotada de Nubila Wahlheim* observem la divisió en 3 parts:

- Primera part. És un monóleg de 96 pàgines[51]
- Segona part . Acció dramàtica de 3 personatges amb acotacions d'acció, de caracterització i de situació. És fàcilment subdivisible en escenes. Pàg. 103 a la 126.
- Tercera part. Epíleg de la medicació que es va prendre l'autora –per prescripció psiquiàtrica- en acabar l'escriptura. Reproduïm tot seguit l'epíleg:

Una vez finalizada la redacción de esta obra la autora tuvo que someterse a t ratamiento psiquiátrico.
Medicación: Fluoxetina clorhidrato 20 mg
Hemitartrato de Zolpidem 10 mg
Y pudo ver a sus amigos con cabeza de hombre y cuerpo de serpiente.
Y suplicó que le inyectaran en las venas el esperma de sus amantes.
Y se casó con un enano.
Y el techo se caía.

L'epíleg és escrit en tercera persona, com si narrés els fets de la protagonista, la pròpia autora. Aquest canvi a un narrador omniscient li dóna a la peça un caire ritual, sagrat, mèdic. També constitueix un pont d'unió amb la dramaturga anglesa Sara Kane on, per exemple, en *4.48 Psicosis* hi ha nombroses escenes on indica quina és la medicació prescrita:

Sertralina, 50 mg. Empeoró de insomnio (...)
Zopiclone, 7.5 mg. Durmió (...)
Melleril, 50 mg. Coopera.
Lofepramina, 70 mg, elevado a 140 mg, luego 210 mg. Ganancia de peso 12 kgs. Pérdida de memoria de corto plazo. Ninguna otra reacción

[51] Segons l'edició consultada i referenciada a la nota anterior i a la bibliografia.

(Kane 2006: 112-113)

En la present recerca s'ha pogut disposar dels quaderns de treball de Marta Carrasco –material inèdit- fet que ha permès comparar diversos processos de treball d'una mateixa creadora: *Ga-gà* (2000), *Mira'm* (2005) i *J'arrive* (2006). S'empraran els termes "Manuscrit *Ga-gà*, Manuscrit *Mira'm* i Manuscrit *J'arrive*" per la respectiva consulta d'imatges presentades.

Respecte al procés de creació escènica aquest parteix de conceptes, d'emocions, d'idees vinculades a una o diverses imatges. La pròpia creadora ho expressa així:

> *Treballo amb la intuïció amb la emoció amb les imatges i sobretot amb la música i després, molt després, faig servir la raó per ordenar tot això, però és lo últim que faig servir"* (...) *Sempre parteixo d'una emoció. La forma no m'interessa gens, apareix després, a partir de l'expressió d'aquesta emoció*.[52]

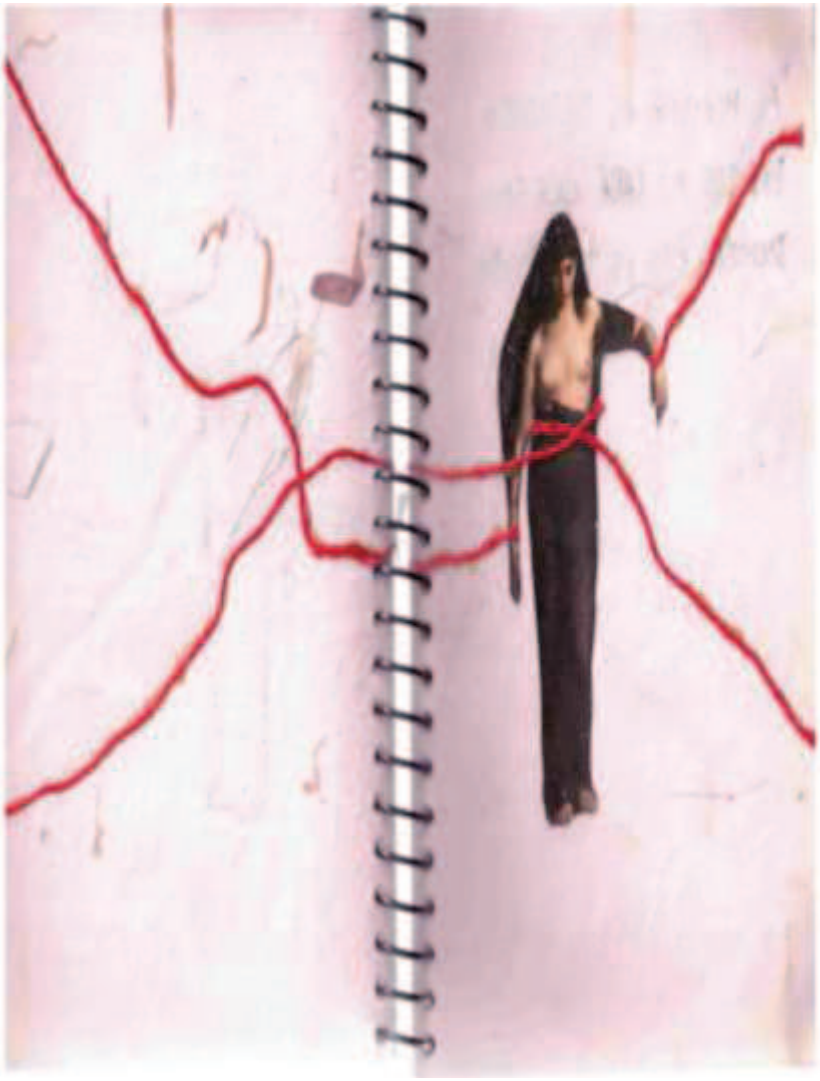
La plasticitat que es veu en el text espectacular ja té la seva arrel en la concepció de l'espectacle en sí mateix. En el quaderns de treball que s'han consultat de l'artista es por apreciar la recurrència, fins i tot obsessiva, de certes imatges, juxtaposicions i figures, majoritàriament femenines, que sobreïxen de les planes.

En aquesta plana extreta del Manuscrit *Mira'm* s'observa el retrat de dos personatges tapats amb teles blanques que cobreixen la cara a mode de màscara total, això és la imatge de *Les Amants* de René Magritte, Carrasco hi ha dibuixat a sobre línies discontinues que arriben a l'altra pàgina del quadern. Altres planes del mateix quadern de treball també comparteixen l'obsessió amb els vels clars junt amb els fills, cordes o línies que sorgeixen dels cossos mig velats proporcionant una línia de recerca contínua de temàtica femenina, amb el rerefons de titella de fils, o *bondage* sadomasoquista o la manipulació contínua a la que les imatges són sotmeses. Les interpretacions poden ser diverses però la plasmació visual evoca tots aquests conceptes pertorbadors. Tot seguit veurem que la imatge femenina suscita la religiositat d'una monja o verge negra que ens observa acusadorament mentre està lligada, torturada, mig nua. Som espectadors indolents.

[52] Cites extretes de l'entrevista recollida per Ester Vendrell a la seva tesi *La Dansa a Catalunya. Polítiques e identitat* (Annex II, p. 244, 245).

Manuscrit Mira'm.

Aquesta mena de verge negra extreta del Manuscrit *Mira'm* que data del 2000 és una titella manipulada per cordills vermells, sovint les cordes i els pètals de flors que Carrasco insereix molts cops sobreïxen del quadern. És simptomàtic que aquesta imatge comporta un imaginari recurrent de la dona titella manipulada que s'aprecia en el concepte ideològic de l'obra per la qual va ser concebuda, malgrat això no té cap paral·lelisme d'acció real en l'espectacle *Mira'm* ni en cap moment apareix cap personatge de caracterització física semblant però sí que es mostren dones-titella en espectacles posteriors com *Etern? Això sí que no* i *Ga-gà.* Aquesta apreciació indica un *continuum* evolutiu molt marcat en la trajectòria de Carrasco respecte al tema de la identificació i caracterització dels seus personatges femenins ja que una imatge tremendament evocadora com aquesta no es mostrada obertament en l'espectacle de *Mira'm* però sí que es trasllada en la caracterització i en les accions de personatges d'espectacles posteriors.



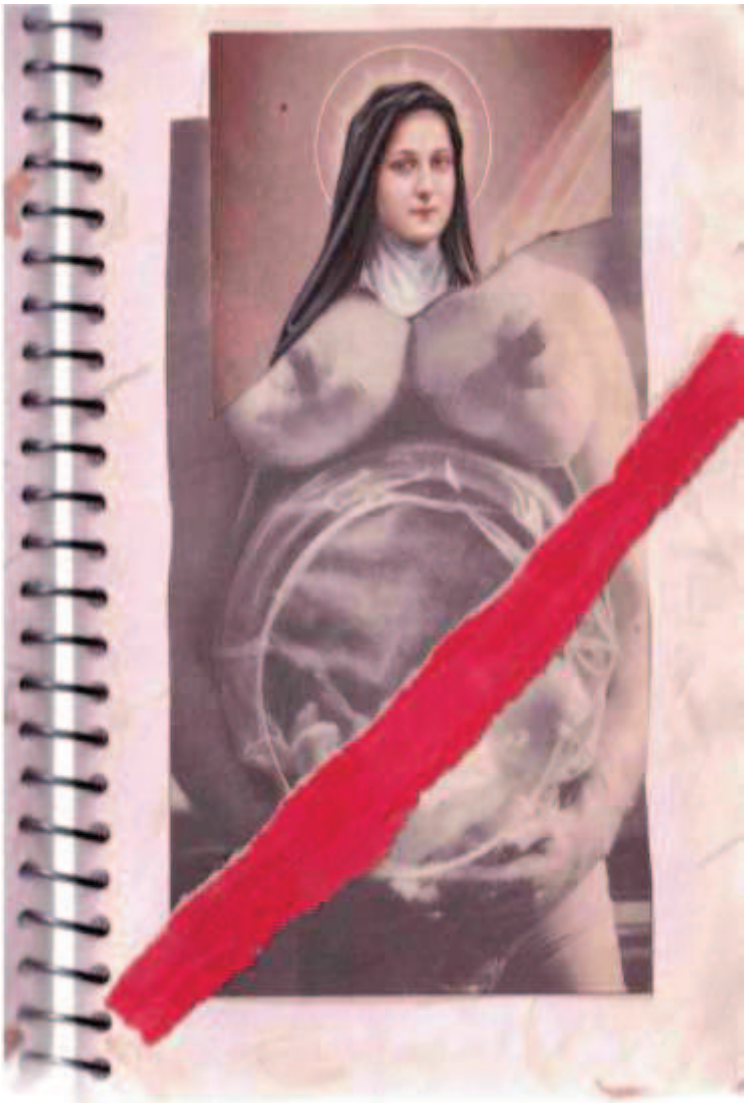
Manuscrit Mira'm.

Treballo molt amb objectes. El llit, el plàstic... coses que poden explicar alguna cosa. El plàstic va ser per la Camille. La seva mare li va dir que no mereixia viure. Estava caminant pel carrer amb la meva llibreta quan vaig veure unes parets que estaven pintant i estaven cobertes amb una mena de plàstic. Això és el pitjor, que estàs sol. Tenia una càmera i provava coses pel meu compte. No saps què estàs buscant i has de continuar. Aquesta és la part més difícil. La música és molt important. M'encanta la imperfecció. La trobo única.[53]

[53] Xerrada realitzada a la Universitat de Lleida, en el *Seminari de Processos de Creació Escènica*, 2009. "La solitud de la creadora de fons: Marta Carrasco i la comunicació escènica". Edició a càrrec de Núria Casado [Pendent de publicació].

En el cas de *Blanc d' ombra* el procés va ser més a partir del personatge, de la lectura, de la informació, va ser un apropament progressiu. Com la mateixa Carrasco diu en referència al treball previ dels seus espectacles:

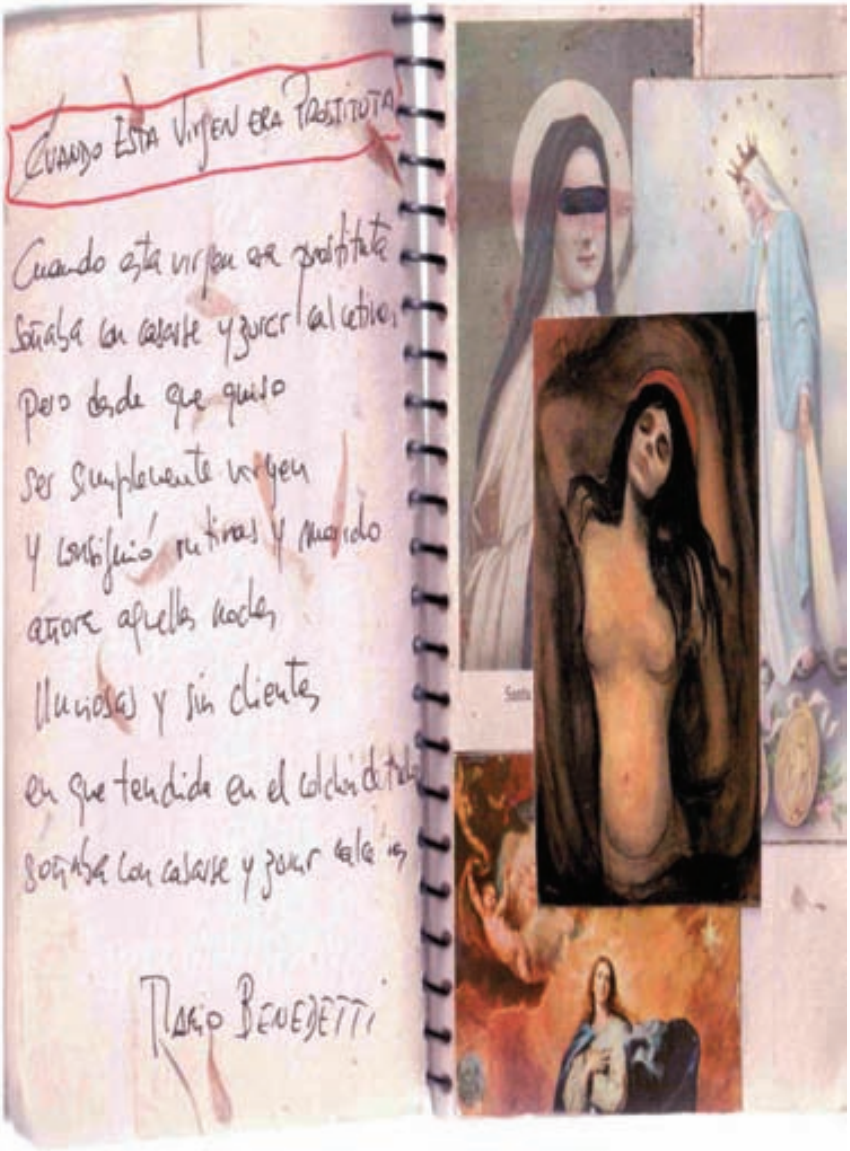
> *És diferent en cada treball, en Blanc d'ombra hi havia el personatge, jo m'havia llegit el llibre, informació i Camile Claudel ja era una gran amiga, la coneixia molt bé. Bé, tenint tanta informació i treballar amb alguna cosa tan concreta és una arma de doble fil ja que has de transmetre coses molt clares i concretes, conegudes, però sinó a mi el que em mou de principi són imatges i música*.[54]



Manuscrit Mira'm.

[54] Cites extretes de l'entrevista recollida per Ester Vendrell a la seva tesi inèdita *La Dansa a Catalunya. Polítiques e identitat* (Annex II, p. 244 i 245) .

Especialment en el quadern de treball de *Mira'm* es justifica aquest procés de creació a partir d' imatges; està ple de fotografies, postals, collages de diversos materials i textures, fotomuntatges casolans molt significatius que no sorgeixen directament en el muntatge del 2000 però si que són propis de l'imaginari de Carrasco al llarg de la seva trajectòria anterior i posterior. Per els retalls del quadern es pot entendre que s'estableix una relació obsessiva amb la Iglesia, amb la verge i la prostituta, amb la dona velada. Qüestions que no tenen reflex directe a *Mira'm* però sí que proporciona la base visual d'iconografia cristiana de *Dies Irae* 9 anys més tard.



Manuscrit Mira'm

1r el cos de la dona embarassada amb pits i mugrons enormes;
2n el cap de verge immaculada en un cos embarassat;
3r la focalització del ventre obert on s'aprecia el fetus a terme, la pell s'ha traspassat per tal d'apreciar l'intern i
4t la superposició de la franja de paper-tela vermell com si del símbol de prohibició es tractés. Però què és prohibit en l'ideari de M.Carrasco? La idea d'una verge catòlica embarassada i per tant, en greu pecat,o bé la fertilitat en sí mateixa?

El text de Mario Benedetti ens parla d'una verge que somia casar-se i entrar en el rol d'esposa, tot i ser una prostituta. M. Carrasco amb aquest text i les imatges que l'acompanyen torna a recuperar la idea de pols oposats: verge i prostituta alhora. La creadora plasma aquesta dualitat amb les postals de verges catòliques amb la fotografia central d'una de les cinc *Madonna* que Edvard Munch va pintar entre 1894-1895.

Un altre apunt que trobem prou rellevant per fer esment i aclarir certa confusió possible és el terme "intèrpret" de les peces de dansa i música, i fins i tot, teatre. En cadascuna d'aquestes disciplines el que executa l´acció que la partitura marca és la intèrpret, així tenim al ballarí/na, al músic i a l´actor/riu. Resulta molt més aclaridor anomenar-ho amb el nom concret per tal d'evitar la confusió en que el veritable intèrpret és l'espectador, és ell o ella qui fa el procés d'interpretar el que es representat per els "intèrprets". Tadeusz Kowzan ho explica així:

> *Le plus simple serait de donner le nom d´interprète à celui qui est le sujet de l´interprétation des signes. Terme qui été employé par Peirce, Morris (voir p.17) et beaucoup d´autres. L´inconvénient vient du fait que, dans le domaine théâtral comme dans celui de la musique, le mot "interprète" est habituellement utilisé pour nommer l´exécutant-comédien au théâtre, musicien dans un concert- et le verbe "interpréter" au sens de jouer un rôle, d´incarner un personnage dans un spectacle ou bien d´exécuter une oeuvre musicale. La confusion qui résulte de ces deux emplois des termes " interprète", "interpréter", interprétation", s´agissant tantôt de l´acteur tantôt du spectateur, n´est pas rare sous la plume des auteurs les plus chevronnés, confusion presque inévitable quand on garde le même vocable.*
>
> *C´est pourquoi je propose d´utiliser le mot* ***interprétateur*** *pour nommer le sujet de l´action interprétative, celui qui déchiffre, qui décode les signes. Ce qui,*

> *d´ailleurs, nous évitera de créer un terme nouveau. "Interprétateur" est un mot un peu vieilli mais signalé par tous les grands dictionnaires récents de la langue française, il signifie celui qui explique, "qui fait des interprétations", "qui interprète la pensée de quelqu´un" donc une sorte de commentateur, mais aussi celui qui interprète des choses perçues pour son prope compte*[55].

El text dramàtic dels muntatges objecte d'estudi en aquest treball no només s'han creat en un despatx, en un terra de linòleum o en la sala d'assaig. En certa mesura la interpretació que l'espectador en fa també conforma la creació de l'espectacle.

Tot i l'aparença d'espectacles tancats, l'art viu del teatre possibilita tantes lectures i relectures com espectadors en una sala. No és massa agosarat compartir l'opinió de Kowzan i definir com a "interpretador" o desxifrador de signes a l'espectador.

Durant la tesi s'empra el concepte d'intèrpret per tota aquella persona que executa l'acció (actors, ballarins, actants) per tal de no confondre al lector però es té molt en compte les relectures desxifradores que els espectadors poden realitzar davant la interpretació. La mirada de les diverses individualitats que conformen la platea són part creativa de l'experiència artística. Cal deixar una línia d'investigació oberta cap a la lectura creativa de l'espectador i com la interpretació del públic estableix noves vies de comunicació i feedback amb els que executen les accions. La persona espectadora com a creadora podria ser un paratge on reflexionar i prendre consciència de la qualitat creadora de l'observació i interacció escènica.

[55] KOWZAN, Tadeusz (1992) *Sémiologie du Théâtre*. Éditions Nathan, Série littérature, p. 51.

2.2 Anàlisi del procés de creació.

Les creadores analitzades no ens aporten el plaer de la lectura "verge" del text dramàtic. Donat el seu caràcter de creació escènica, sobretot en Carrasco i Picó, no disposem de material textual objectiu de la dramatúrgia dels espectacles. Elles creen amb els quaderns de treball on moviment, acció, músiques, idees i personatges prenen forma indiscriminadament. No volem obviar però, la perspectiva prèvia a la assistència d'una representació teatral, aquella rica màgia de quan un text dramàtic encara no s'ha visualitzat sinó és en la imaginació i concreció dels referents imaginaris del lector-director d' escena (Foguet i Santamaria 2009) amb la objectivitat i les mil lectures possibles d'un text "verge" que encara no és representat. I ens qüestionem com seria un anàlisi objectiu del text dramàtic de les tres creadores, tot i que, realment en el cas de Picó i Carrasco estem fortament condicionats amb les seves posades en escena.

En aquest moment hauríem de recórrer a l'anàlisi clàssic de gènere, temes, personatges i espai i temps on transcorren les peces. Amb aquest interès intentarem esbrinar quins paràmetres objectius són la base dels espectacles analitzats amb la mirada oberta a les possibles interpretacions que és susceptible una dramatúrgia[56] entesa com a resultat d'un procés de creació.

2.2.1 Gèneres escènics.

Liddell es centra en el drama i la tragèdia al llarg de tota la seva extensa producció dramàtica. Destaquem també les seves aportacions poètiques, de narrativa i d' assaig crític. El teatre de text es combina amb alguna obra de manipulació d' objectes (*Boxeo para células y planetas*) i amb nombrosos monòlegs adreçats al públic. El rerefons del

[56] El procés d'anàlisi emprat és a l'inrevés en Sol Picó i Marta Carrasco perquè una anàlisi textual no seria possible sinó es representa l' espectacle creat. El seu particular i peculiar procés de creació escènica passa per un *work in progress* durant els assajos on el muntatge va prenent forma de manera progressiva. Pocs recursos textuals perviuen, només ens resta el producte resultant. Aquest fet però, no impedeix reduir l'espectacle a aquesta concreció presentada, sinó que el nostre interès recau a extrapolar-ne el nucli dramàtic i que siguin possibles noves interpretacions i posades en escena. Trenquem aquí una llança per tal que una nova línia de recerca experimental i pràctica on la base performativa creada per Picó i Carrasco sigui objecte d'estudi pràctic.

teatre document es fa també evident i en les accions performatives empra el monòleg com a tirallonga íntima i confessional del seu discurs escènic i vital. L'única comèdia amb aquesta intenció és *Haemorosia,* però, veritablement, no s'hi pot considerar. L'autora comenta en una entrevista per El País sobre la peça *Haemorosia*:

> *Un actor, Mateo Feijoo, me pidió que escribiera una comedia. Le respondí que no iba a ser capaz. Pero se empeñó, lo hice y creo que es mi mejor obra: ya he escrito la segunda parte, Hemorroísa hasta el polo norte, y estoy pensando en la tercera*.[57]

Carrasco en canvi, en general manté un to humorístic en els seus espectacles, però el seu humor és grotesc, melodramàtic i irònic, per tant, sinó ens deixem enganyar, recrea temes dramàtics on en fa una lectura sarcàstica, personatges de farsa, grotescs i amb múltiples deformacions, tant psíquiques com físiques. Considerem que la seva és una dansa-farsa. No hi ha cap precisió en concretar un espai i temps determinat, normalment es remet a espais tancats (habitació, estudi, hospital, casa....) Són farses àgils i plenes de comicitat que ens piquen ullet amb la superficialitat aparent de les cançons infantils, les flors, la bellesa, el joc innocent que deixa aflorar en altres escenes puntuals i impactants a nivell visual i plàstic... el drama.

Sol Picó comparteix també el drama en les seves produccions i també el titlla d'escenes paròdiques i de gran comicitat però ja parteix des d' un bon principi del contingut dramàtic. Les seves produccions contemplen la pluralitat de disciplines artístiques, com són la música ,el cant en directe i /o els audiovisuals. La seva és una dansa-teatre sonora i visual on admet que compta amb al públic com un element més del procés creatiu:

> *Siempre tengo presente que estoy haciendo cosas para enseñarlas. El público es una parte más del proceso creativo.*(Lage 2008:206)

Per Carrasco el procés creatiu es realitza en solitari per la necessitat d'estar només amb ella mateixa (Lage 2008: 190)[58]

---

[57] VALLEJO, Javier.(2002, 20 de setembre) Ingenuidad tenebrosa. Dins El País de las Tentaciones núm. 279. Extret de http://parnaseo.uv.es/ (darrrera consulta 21.12.2013).

[58] " *En un principio, la necesidad de estar consigo misma la conduce a elaborar piezas en solitario, que define como procesos terriblemente duros*" a LAGE, Sònia (2008). El rostro detrás del movimiento .Palabras sobre creadores de danza contemporánea catalana. *Assaig de teatre: revista de l'Associació*

2.2.2 Temes: l'amor i el jo com a eix vertebrador

Un tema recurrent per a totes tres creadores són les relacions, relacions que estableixen en un primer estadi amb elles mateixes i en un segon pas amb l'altre. Una constant preocupació del Jo i allò que permet l'atansament a l'altre. Sol Picó es centra amb el Jo i l'altre, majoritàriament un altre del sexe masculí amb una relació sentimental enmig (*Bésame el Cactus, Paella Mixta, La diva y el hombre bala, Sirena a la Planxa, El Llac de les Mosques, Spanish Omelette*).

Carrasco, en canvi, es martiritza amb la relació amb el Jo (*Aiguardent)* i juga mil rols amorosos amb un altre que pot ser des de l'amant (Rodin a *Blanc d' Ombra*), a l'amiga (*No sé si...),* o als companys (*Ga-gà, Mira'm*). En Liddell el cercle s'amplia i, certament les seves peces al voltant del 2000 havien tingut un caràcter més intimista, d' un o dos personatges però en entrar a la segona etapa del seu itinerari escènic (segons la divisió que Topolska fa) amb la profusió dels Triptics la relació del Jo i l'altre s'amplia a Jo i el món, en una visió més global de la devastació humana. Sobretot a partir del 2008 on els muntatges acullen a més intèrprets l' expressió del Jo té veus polifòniques amb punts de partida més plurals.

Totes tres creadores conflueixen a tractar el tema de l'amor, des de diverses posicions on el jo, com a eix vertebrador estima. Però ens crida enormement l'atenció els dispars punts de partida observats:

estimo i no m'estimen (les tres)
estimo i m' estimen (Carrasco a *Blanc d' Ombra*)
estimo i em faig mal (Liddell en les peces amb autolesions)
estimo i li faig mal (Picó i Liddell)
m'estimen i em fan mal (les tres)
no m'estimo (Carrasco i Liddell)
no vull estimar (les tres)

Evidentment, són molts els altres temes que al llarg de vint anys s'han tractat en la seixantena de peces analitzades, això ja ho anirem esbrinant en l'anàlisi de cada

d'Investigació i Experimentació Teatral, p. 190. Text complet a http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146400/233194 (darrera consulta 21.12.2013).

creadora en particular, però no podem deixar de donar la rellevància que cal al fet que totes tres parteixen del jo i la relació amb l'altre (relació amorosa, familiar o d' amistat) que és, justament, un dels principis bàsics en l' estudi de la identificació. Els processos de creació que permet la recerca escènica esdevenen també un procés d'identificació.

2.2.3 Personatges

Hem vist com el jo esdevé un tema en sí mateix, però no oblidem que el jo representat és , en la seva essència interpretativa, un personatge. Quins personatges predominen en les obres de les creadores?

- El Jo, el jo femení.

El jo es consolida com a eix vertebrador temàtic. Hem titllat com a femení aquest jo, però cal fer certs aclariments. Per Marta Carrasco sempre estem davant d'un Jo dona i puntualment un jo dona que s'hibrida amb unes cames d'home, o amb una màscara de cuir negre a *No sé si.....* Amb Sol Picó es manté el jo femení i puntualment s'animalitza (com en *Sirena a la planxa* o *La prima de Chita)* Aquest personatge del jo femení de Carrasco i Picó queda però força emmascarat en la representació teatral. Elles caracteritzen teatralment aquest personatge, el qual adopta diversos rols, la idea de jugar a ser... el joc simbòlic del "com si" les enduu per camins creatius nous. La seva interpretació supera l'estadi de la imitació i la identificació per a experimentar en la projecció d'aquest jo, sempre femení (híbrid o animalitzat) en situacions diverses.

El cas de Liddell però, discrepa de les altres dues i crea la versemblança de la realitat palpable del seu jo, sense escudar-se en massa caracteritzacions ni teatralitats. Llargs monòlegs directes al públic, de vegades trencant la quarta paret, anècdotes personals, imatges i documents autobiogràfics exposats a escena, descripcions properes al teatre document per a desmembrar les particularitats del seu jo com a persona que defensa una manera de fer molt pròpia i fer-ne partícip al lector i públic. En el cas de *El año de Ricardo* fins i tot el jo protagonista de tota la representació no és en absolut femení, sinó que parla en gènere masculí amb total versemblança.

- Ell. L'amant, el company.

Liddell mai representa en escena als companys sentimentals de cap personatge, sí que empra material d'ells, per exemple en *La casa de la fuerza* la suposada carta que

el David li va escriure o les descripcions de relacions de violència de gènere dels personatges femenins. Carrasco tampoc en fa una representació realista, ella metaforitza a l'amant amb objectes que manipula, com el gran titella estàtua de Rodin a *Blanc d' Ombra*, com la màscara negra a l'estil d'un alter ego a *No sé si...* o els plàstics transparents que l'envolten i contra qui lluita amb una forta càrrega sexual. En el cas de Mira'm fa que una parella mantingui un duetto plegat de violència.
Picó sí que representa al company sentimental i el fa coprotagonista en la majoria dels duettos, hi interactua per mitjà de la coreografia, ja sigui el bailaor Israel Galván a *Paella Mixta*, o el ballarí Valentí Rocamora a *El llac de les mosques*.

- L'amiga, la confident .
Normalment aquest altre personatge -si ens remetem només en la seva aportació al text dramàtic- resulta un personatge força pla, sense massa importància en la dramatúrgia, mancat d'un pes específic en el desenvolupament de l'acció. La gràcia recau en la lectura espectacular que les creadores li han volgut atorgar, ja que quan es representa a escena aquest personatge de l'amiga en el cas de Carrasco i Liddell, és habitualment interpretat per un home, Alberto Velasco trastoca el prototip a *No sé sí.. de* Carrasco i Liddell a *Once upon a time in West Asphixia*, també perquè amb Sindo Puche són les dues amiguetes Natacha i Rebeca. Totes dues creadores també - en altres espectacles- atorguen a les persones confidents el sentit metafòric, això és amb el consultori radiofònic de la Senyoreta Francis que Carrasco ens fa viure per mitjà d'una veu enregistrada i Liddell amb imatges de Jackie, violoncel·lista morta, al monòleg *Te haré invencible con mi derrota.*

- El grup de noies.
Picó és la única que el representa, de vegades amb caire de companyonia (*Barbiesuperestar)* i altres com a rivalitat (*La prima de Chita* i a *Petra, la Mujer araña y el putón de la abeja Maya*). En general Carrasco i Picó caracteritzen força els personatges i Liddell opta per testimoniar el seu discurs i ens planta a escena a protagonistes reals que no interpreten sinó que representen la seva realitat: la noia musulmana a *Perro muerto en tintoreria*; les dones de Ciudad Juárez a *La casa de la fuerza*; acròbates xinesos a *Maldito sea el hombre que confía en el hombre.*

CAPÍTOL 3
Marta Carrasco

3.1 Obra i premis

L' objecte d'estudi són els 10 espectacles produïts per la Cia Marta Carrasco de 1995 a 2013. Tot i que en la web de la companyia no figura l'espectacle *Bin&Go* (2008) aquesta tesi sí que el contempla donat el tractament de la representació femenina que se'n desprèn, tal i com es veurà seguidament.

Així, els muntatges objecte d'anàlisi, juntament amb els guardons rebuts, són:

1995. *Aiguadent*

Estrena novembre a la Sala Becket (Barcelona)
Premi de la crítica teatral de Barcelona 1996-97 sobre dansa i coreografia
Nominació en la categoria de millor espectacle no valencià del "Premi d'Arts Escèniques de València 1998
Premis MAX 2003 de les Arts Escèniques en la Categoria de Millor Intèrpret Femenina de Dansa
Premi MAX 2003 de les Arts Escèniques en la Categoria de Millor Coreografia
(vegeu clip a http://www.redescena.net/espectaculos/ficha.php?tipo=avanzado&id=24880, (darrera consulta 21.11.2013)

1998. *Blanc d´Ombra. Tot recordant Camille Claudel*

Estrena a Sitges
Premi 1999-2001: Pesombra
Premi Butaca 1999 (premi del públic) en la Categoria de Dansa
Premi de la crítica de Los Ángeles (2004)

2000. *Mira´m (se dicen tantas cosas)*

Premi d'Honor 2001 del Festival d'Almada (Portugal)
Premi Butaca (premi del públic) 2001 en la Categoria de Millor Espectacle de Dansa

2003. *Eterno? Això sí que no*

Premi del Públic i del Lector 2003 del diari El País
Finalista dels Premis MAX 2005 de les Arts Escèniques

2005. ***Ga-gà***

Resident al TNC dins els projecte de T- Dansa

2 Premis Max 2006 al Millor Espectacle de Dansa i a la Millor Coreografia

2006. ***J´arrive***

Resident al TNC dins els projecte de T- Dansa

Premi ciutat de Barcelona 2006

Premi Butaca 2006 en la Categoria de Millor Espectacle de Dansa

Premi Serra d'Or de la Crítica Teatral 2007 al Millor Espectacle Teatral

Menció Especial 2007 del TAC de Valladolid

2008. ***Bin&Go***

Estrena 8 i 9 novembre (dues úniques funcions) al Temporada Alta de Girona.

2009. ***Dies Irae***

Estrena 28 d' octubre al Teatre de Salt en Festival Temporada Alta Girona

Primer Premi "Mejor Dirección" del XIII Certamen Nacional de Teatro para Directoras de Escena Ciudad de Torrejón de Ardoz, Abril 2010

Premi Especial "José María Rodero" del XIII Certamen Nacional de Teatro para Directoras de Escena Ciudad de Torrejón de Ardoz, Abril 2010

Premi Butaca 2010 en la categoria Millor Espectacle de Dansa

Finalista Premis Max 2011 per Millor Espectacle de Dansa

Premi Racimo, categoria Dansa (2011) Ayuntamiento de Serrada (Valladolid)

Vegeu videoclip:

http://www.eldebat.cat/cat/notices/2010/07/_dies_irae__ira_humana_contra_l_esglesia_del_poder_72265.php

2011. ***No sé si...***

Estrena l'1 d'octubre al Teatre Alegria de Terrassa dins Festival TNT

(vegeu clip www.redescena.net darrera consulta 21.11.2013)

Finalista del la XV Certamen Nacional de Teatre per Directores d'Escena Ciutat de Torrejón d'Ardoz (2012).

Finalista dels Premis Butaca 2012 a la categoria de Millor Espectacle de Dansa

Finalista Premi MAX 2013 De les Arts Escèniques en la categoria de Millor Espectacle de Dansa

Finalista Premi MAX 2013 De les Arts Escèniques en la categoria de Millor Coreografia per No sé si.

Finalista Premi MAX 2013 De les Arts Escèniques en la categoria de Millor Intèrpret Femenina de Dansa

2013. *B. Flowers*

Estrena el 5 d' octubre a la Sala Planeta (Girona)

(vegeu clip promocional www.redescena.net, darrera consulta 21.11.2013)

A banda dels muntatges propis de la Cia Marta Carrasco, l' artista ha realitzat la direcció coreogràfica i ajudanties de moviment a:

Pesombra. Dir.: Magda Puyo. A partir de l' obra literària de Joan Salvat-Papasseït. 1996-97. Direcció coreogràfica. Premi de la Crítica Teatral de Barcelona.
A la jungla de les ciutats, de Bertolt Brecht. Dir.: Ricard Salvat. 1998. Direcció coreogràfica.
El maniquí. Dir.: Pere Planella. Producció Teatre Nacional de Catalunya (TNC). 1998.
Ambrosia, de y dir.: Pep Bou.1999. Col·laboració en la direcció teatral.
¿Bailas?. Espectacle de la Compañía Sèmola Teatre. 1999. Col·laboració en la creació.
A little night music . Dir.: Mario Gas. 2000. Direcció coreogràfica.
L*ulú*. Dir.: Mario Gas. 2001. Dirección coreogràfica.
Bodas de sangre. Dir.: Ferran Madico. 2001. Dirección del moviment escènic.
Una nit amb Leopardi. Dir.: Pere Arquillué. 2001. Dirección del moviment escènic.
El perro del hortelano, de Lope de Vega. Dir.: Magüi Mira. 2001. Direcció coreogràfica.
Ronda de mort a sinera, de Salvador Espriu. Dir.: Ricard Salvat. Teatre Lliure, 2002. Direcció del moviment i gest escènic.
Narcís, de Jordi Bertran. 2002. Col·laboració en el moviment escènic.
Somni d'una nit d'estiu, de Shakespeare. Dir.: Àngel Llacer. Teatre Borràs, 2002. Col·laboració en el moviment escènic.
Diafan, creada i dirigida per Pep Bou. 2003. Col·laboració en la direcció.
Al otro lado de la cama. Dir.: Josep Maria Mestres. 2004. Direcció coreogràfica.
Iberia (film). Participació en el llargmetratge de Carlos Saura. 2005.
El plan B, de Isabel Díaz. Dir.: Pep Pla. Projecte T6 del TNC. 2005. Direcció del moviment teatral.
Raccord, de Rodolf Sirera. Dir.: Carme Portaceli. Projecte T6 del TNC. 2005. Direcció del moviment teatral.

(De)lirios y otros pe(s)cados. Direcció del taller i presentació pública, dins del programa Territorio Danza de La Cuarta Pared, Madrid. 2005.
About darwin's nightmare. Direcció del workshop, amb actors de la companyia Latino Theater de Los Angeles (Festival Internacional de Teatro Latino). 2005.
La finestra tancada, d'Agustí Vila. Dir.: Carme Portaceli. Espai Lliure (Teatre Lliure), 2006. Direcció del moviment teatral.
L'agressor, de Thomas Jonigk. Dir.: Carme Portaceli. Nau Ivanow (Barcelona), 2006. Direcció del moviment teatral.
Tranuites circus. Dir.: Lluís Danés. Música: Lluís Llach. TNC, 2006. Dirección del movimiento.
Josep i Maria, de Peter Turrini. Dir:: Carme Portaceli. Festival Temporada Alta de Girona, 2007. Dirección del moviment teatral.
Fairy, de Toni Martín y Carme Portaceli. Dir.: Carme Portaceli. Nau Ivanow (Barcelona), Festival Grec de Barcelona, 2007.
Davant la jubilació, de Thomas Bernhard. Dir.: Carme Portaceli. Centro Dramático Nacional (Madrid), 2008. Dirección del moviment teatral.
Què va passar quan nora va deixar el seu home (o els pilars de la societat), d'Elfriede Jelinek. Dir.: Carme Portaceli. Teatre Nacional de Catalunya (TNC). 2008. Direcció del moviment escènic i coreografia.
Cants d'amor, furor i llàgrimes. Versos de Torcuato Tasso, música de compositors barrocs (Monteverdi, Mazzocchi). Dir.: Carme Portaceli. Palau de la Música Catalana (Barcelona), Festival Grec de Barcelona, 2008. Moviment coreogràfic e interpretació.
El amor brujo, de Rojas & Rodríguez. Música: Manuel de Falla. Dir.: Marta Carrasco. Intèrprets: Ángel Rojas & Carlos Rodríguez ("Nuevo Ballet Flamenco"), Antonio Canales, Chevy Muraday, Lola Greco, Gema Morado. Teatro Auditorio San Lorenzo (El Escorial, Madrid), Festival de Verano, 2012.
#PEROESPOTSABERQUEHASMENJAT de Pep Pla/Marc Artigau /Marta Carrasco. Dir.: Pep Pla. IT-Sala Maria Plans, Terrassa (Barcelona). Festival TNT, 2012. Intèrprets: Marta Carrasco, Ireneu Tranis, Artur Martínez.

Altres reconeixements que Marta Carrasco ha rebut són:

Premi Nacional de Dansa 2005 de la Generalitat de Catalunya
Premi Ciutat de Barcelona 2007 per la Trajectòria de Marta Carrasco
Nominació als Premis ACE de la Crítica de Nova York en la Categoria de Millor Interpretació Unipersonal.

Premi Homenatge del XI Festival Internacional de Teatre i Arts de Carrer de Valladolid (TAC), "*por ser referente inagotable de la danza y por su compromiso artístico con la creación*". 2010

3.2 La no dansa. Els muntatges "d'allò que la Carrasco fa"

Carrasco desenvolupa molts recursos escenogràfics i tècnics al servei de la teatralització i de les coreografies generades, fet que provoca bellesa en les suggerents imatges plàstiques. Empra materials diversos que potencien la riquesa plàstica i l'experimentació com una cadira de fusta amb rodes i plàstic de pintor com a teló (*Aiguardent*), o bé un suport-titella-estàtua com a metàfora de l'amant escultor Rodin (*Blanc d'ombra*). El seu treball d'experimentació constant amb diversos elements, objectes i materials li generen una dansa amb més plasticitat del que anteriorment s' entenia com a dansa, elements com l'aigua i el foc (*Aiguarden*t) també estan al servei de la dramatúrgia.

Quan es pregunta a la creadora si fa dansa o teatre la resposta sempre acostuma a ser la mateixa, tot aixecant les espatlles prefereix denominar-ho "allò que la Carrasco fa".

> *Teatre o dansa? Ric molt... Intenten posar-hi noms... La meva companyia fa molts anys que existeix. El meu entrenament consta de teatre, dansa i música. No saps on comença un i acaba l'altre, però i què? Això ha estat un gran problema per als crítics. Fa tres o quatre anys no es posaven d'acord. No sabien a quin crític enviar, el de teatre o el de dansa. Ara, després de dotze anys, és 'allò que la Carrasco fa' i tothom està calmat. Ha estat una polèmica sense sentit.*[59]

Un dels seus trets distintius és el tractament de lo grotesc[60] en la dansa, les seves paròdies, deformitats i caracteritzacions extremes dels personatges recreats a escena l'allunyen del concepte tradicional de dansa. Sembla molt més un pur joc escènic, de

[59] Xerrada realitzada a la Universitat de Lleida, en el *Seminari de Processos de Creació Escènica*, 2009. "La solitud de la creadora de fons: Marta Carrasco i la comunicació escènica". Edició a càrrec de Núria Casado [Pendent de publicació].

[60] Sobre el tractament grotesc dels seus espectacles vegeu FONS SASTRE, Martí.(2012) La interpretación grotesca en el teatro-danza: Marta Carrasco. *UNED. Revista Signa 21* p. 177-197. Recuperat el 18.12.2013 de http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-interpretacion-grotesca-en-el-teatro-danza-marta-carrasco/

teatreria, tosc, fals que permet transformar la tosquedat en art, lo grotesc en poesia (Cornago, 2004: 221).

Intentant esbrinar quins són els motius per a que Carrasco fa el que fa ens adonem que el seu bagatge en el camp escènic va començar relativament tard, quan als divuit anys a la petita de la casa se li va encendre la guspira escènica després de dedicar-se més a l'esport, tot un sotrac per una família benestant. Però la tècnica que anava assolint a l' Institut del Teatre i a les companyies de dansa amb les que va col·laborar no l' omplien com ella desitjava. En aquest sentit preferim denominar com no dansa aquesta definició per a espectacles propis de Marta Carrasco, en tant són quelcom més que dansa en el sentit concret del concepte. Denominar no dansa a "allò que la Carrasco fa" tenia molta raó de ser a mitjans dels anys 90 però, amb la visió de gairebé 20 anys després, entenem que estem sota paràmetres del teatre postdramàtic, de la dansateatre de Pina Bausch i d' una personalíssima manera d' expressió artística que es val de disciplines com l'art del moviment, la manipulació d' objectes i les arts visuals. En aquest sentit no podem deixar de citar a Yvonne Rainer (San Francisco, 1934) per esdevenir tot un referent amb el seu no manifesto (1965)[61] però Carrasco no s'hi inscriu com a dansa minimalista i absències respecte a la dansa en un sentit abstracte, sinó que Carrasco advoca per una no dansa tipificada com a tal, el seu és un no teatre i un no dansa perquè no sap definir amb paràmetres tancats el seu estil d'expressió artística.

Abans de la creació de la Companyia Marta Carrasco i, per tant, campar en solitari, hi va haver un abans i un després de la relació amb la Companyia Metros amb Ramón Oller com a director. La coreògrafa s' expressa així:

> *Segurament el Ramón és la persona de qui he aprés més. Ell no t'ensenya, tu n'aprens.(...) Ramón Oller va ser qui em va fer adonar que jo tenia coses a dir*.[62]

[61] "No to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make believe no to glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved." ROY, Sanjoy (2010, 24 desembre) The guardian.com. Recuperat de http://www.theguardian.com/stage/2010/dec/24/step-by-step-yvonne-rainer

[62] CHAVARRIA, Maricel.(2011,10 d' octubre) La creadora Marta Carrasco. *La Vanguardia*. Recuperat de el 21.12.2013 de http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/10/10/pagina-35/87925046/pdf.html

En nombroses ocasions comenta el dolor que li va suposar separar-se professionalment d'en Ramón Oller i com aquest fet l' empeny a començar en solitari un nou camí artístic de recerca que va donar com a primer fruit *Aiguardent* (1995). El concepte de "no dansa" també el justifiquen declaracions com aquestes:

> *Hace ya tiempo que vivo al margen de la danza en general y de la catalana en particular. No me considero coreografa. Soy mas teatral y mas humana.*[63]

Això denota una no fixació tècnica en un dels arts de més tecnificació possible, un interès per la part teatral i emocional del fet artístic, llunyana a l'arquetip del ballarí de domini tècnic.

Amb *J'arrive* (2006) es va tancar una etapa interpretativa per a Marta Carrasco. *Dies Irae* (2009) representa un espectacle de gran format (11 intèrprets) on ella ja no pren lloc en la interpretació. Un dels aspectes més representatius d'aquest muntatge és la feroç i punyent crítica en clau grotesca que fa de l' Església. La religió havia estat un tema encara no tractat en aquesta creadora, però amb *Dies Irae* el focalitza totalment. En fa certes puntualitzacions interessants:

> (Carrasco) *ha afirmat que les crítiques a l'Església són per aquelles coses que ha fet "i en cap moment ataco la fe, perquè és una cosa molt respectable que tothom pot tenir*."[64]

També la reposició del seu primer i segon muntatge *Aiguardent* i *Blanc D'Ombra* simbolitza una nova etapa directiva que recull els fruits de l'etapa anterior més creativa

---

[63] Fragment de l' entrevista de Omar Khan "La grotesca misa de Marta Carrasco" a El País, 10 de setembre de 2009.

> *"La sonrisa, pícara y enorme vuelve a su cara cuando se le pregunta si cree que la danza catalana se ha estado mirando a sí misma. "Hace ya tiempo que vivo al margen de la danza en general y de la catalana en particular. No me considero coreógrafa. Soy más teatral y más humana. La técnica me preocupa según qué cosas. Este Mozart gordo que tengo en el espectáculo no tiene técnica pero se mueve más que cualquier bailarín y no lo cambio por nada. Un bailarín con técnica está bien, pero si no tiene corazón, no. No me interesa. Para eso me voy a buscar gente en un campeonato de gimnasia*".

Extret de http://elpais.com/diario/2009/09/10/cultura/1252533607_850215.html (darrera consulta 21.12.2013).

[64] Extret de http://www.radiosabadell.fm/.cat/Noticies/Marta-Carrasco-porta-a-Sabadell-l-espectacle-Dies-Irae-abans-de-l-estrena-al-Temporada-Alta (darrera consulta 4.12.2013).

i de recerca. Noemí Padró va ser la responsable de rebre el relleu com a intèrpret fins mitjans 2011. Carrasco va assumir la direcció dels muntatges propis, com una mena d' evolució en la seva vessant professional, recuperant peces emblemàtiques del repertori escènic català, distanciant-s'hi com a intèrpret i apropant-s'hi com a directora i empresària.

La informació facilitada per la seva productora Noemí García, que ha treballat amb la Marta fins el juny del 2011, fa entreveure una demanda dels primers treballs individuals de la Cia Carrasco, fet que justifica, en part, aquesta segona etapa on predominen les reposicions i una visió més comercial de la Companyia[65]. Els dos darrers muntatges, *No sé sí...* (2011) i *B. Flowers* (2013) consoliden la creadora amb icones i símbols recurrents, més estilitzats i més concrets però, amb una tornada als orígens en el sentit de companyia on ella mateixa interpreta i dirigeix les peces i s'acompanya només d'un o dos intèrprets més: en *No sé sí...* de l' actor Alberto Velasco, amb qui ja vam veure com a Mozart groller a *Dies Irae*, i en *B. Flowers* d' Anna Coll i Majo Cordonet. La cinquantena l'atrapa amb bona forma i projectes de petit format, però contundents.

[65] Xerrada realitzada amb la Noemí Garcia al Juny 2010 al despatx de la Cia Marta Carrasco.

3.3 Tipologia personatges femenins dels espectacles

Resulta interessant la lectura que s'extreu de la representació femenina i com aquesta lectura escènica respon a, el que aquesta tesi proposa, dues tipologies de dona en Carrasco: la dona víctima i la dona monstre, com més endavant es justifica. A més la seva visió femenina remet a un imaginari de la deformació i la monstruositat per tal de rebutjar els paràmetres imposats per la focalització en la mirada masculina.

En *Aiguardent* (1995) Marta Carrasco té una escena on es disfressa amb un pelele clar, un barret rosa, sabates i bosseta de mà vermella, fent paròdia de la representació pública, alegre i distesa de la dona. Seguidament aquesta dona és enfocada, retratada amb un fons vermell i aparentment ha de mostrar-se, posar pels espectadors, així que es fica a sobre del pelele uns pits i una vagina, per tal de ser mirada com a dona. La màscara facial passa de l'alegria a la rialla falsa i congelada, és la vergonya i humiliació de ser mostrada d'una manera que no es desitja. En aquest sentit es supera el que John Berger explica a *Modos de ver* [66] en relació a la idea de mirall on la dona s'ensenya sota els paràmetres que l'home vol veure-la. Carrasco en aquesta escena en concret subverteix la condició de reflex i fa palesa la seva disconformitat en el acte d'ensenyar-se, tot i que ho fa. O sigui, per una banda evidencia el que la societat espera de la dona i per l'altra l'actitud de victimisme, d' humiliació i resignació que aquesta dona mostra.

Blanc d´Ombra . Tot recordant Camille Claudel (1998) es basa en la recreació d'una història documentada, un personatge real, el de l'escultora francesa ,1864-1943, germana del poeta i dramaturg Paul Claudel, amant i musa d´August Rodin.

Carrasco en fa un homenatge a la dona de darrera, la dona artista ofegada per l´artista home. Un amor unidireccional on sempre s'és la tercera persona, l'amant. Claudel va tenir cert reconeixement social just en el moment que queia en una forta crisi sentimental, es va tancar al seu taller, va destruir bona part de la seva obra i va passar els darrers 30 anys de la seva vida tancada en un manicomi. En el muntatge quan al personatge li arriba el seu moment de reconeixement públic es veu amb la necessitat de vestir-se adequadament, vestit i plomall vermell, així com maquillar-se el

[66] BERGER, John. *Modos de ver* (trad. Justo G. Beramendi). Barcelon :Gustavo Gili, 1980.

rostre blanc i els llavis vermells. És de cara enfora que cal el maquillatge i la vestimenta femenina, mai de cara endins.

El maquillatge de *Mira'm* ja els caracteritza en l'ambient lúgubre i embogit. L'ús de la perruca o els propis cabells llargs de les actrius-ballarines els hi proporciona un ampli recurs en moltes de les situacions. En *Mira'm*, és el primer cop que s'empra la màscara en un dels espectacles de Carrasco. En la segona escena els 5 actors-ballarins estan amb el tors nu, sobre una cadira, d'esquenes, amb una màscara al clatell. Els ninos de plàstic i els caps dels ninots, a mode de màscara proporcionen un toc grotesc, macabre en l'espectacle.

La trajectòria de Bruce Nauman[67] (Indiana, 1941) d'emmascarar la figura es veu reflectit en les seves paraules que poden ser útils en relació a com Carrasco empra la màscara:

La màscara recubre el rostro y lo hace invisible para mejor representarlo[68]

De manera que l'ús de la màscara esdevé un recurs per incidir i focalitzar l'atenció en el cos dels intèrprets. Relació entre bellesa i infància a partir dels textos de *Eterno?* on la influència del pensament de Dostoievski i Cioran resulten evidents. L´infantilisme esdevé un recurs molt emprat en muntatges de Marta Carrasco i en els d'Angélica Liddell. Elles obren un pont entre infància-bellesa i monstruositat. La monstruositat de nens i nenes que no es comporten com a tal, que fan coses vinculades a la perversitat humana. Resulta extremadament inquietant pel públic quan ambdues creadores aglutinen en un personatge infantil el monstre sinequànum de la condició humana.

En l'espectacle *Ga-gà* (2005) també es toca la infància, els traumes infantils i de relació materna mitjançant Nuno, el personatge que serveix de presentador i fil conductor de l'espectacle –plora enyorant i buscant la seva mare-.

[67] Artista multimedia que treballa amb videoart:escultures, música, paraules, llums de neó i performances amb un fort discurs al darrera. Ha estat dos cops premiat a la Biennal de Venècia.

[68] Recollit per CORTÉS, José Miguel G (1996). *El cuerpo mutilado. La Angustia de la muerte en el Arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts, p.151

Però és encara més interessant el tractament de la desmembralització femenina. En *Ga-gà* els personatges són innocents (símbol de bellesa i infantesa) , no demostren cap malícia, cada un segueix el seu propi camí i no interfereixen en el desenvolupament dels altres. Ara bé, tant en el text com en les caracteritzacions hi ha un discurs de cosificació - de la dona i de tots els seus símbols, com les sabates o el maquillatge- entenent que aquesta cosificació es produeix a partir de la desmembrament de les parts del cos femení. Així quan Nuno pregunta: "*Maca, em dones la mà, la teva mà?"* es pot entendre com l'acte de donar-li la mà com ajuda, o bé el donar-li la mà com a promesa, fet que denota un sarcasme implícit en fer adonar al públic d'aquesta metàfora, la mà com a part del tot. Aleshores, Nuno també demana o el cap o els pits... una part simbolitza a tota la dona. En una escena força impactant una forma voluminosa, com si fos un gran vestit obert simbolitza una vagina gegant, amb clítoris inclòs, que treu la llengua i per on hi surt la mà que el personatge tan reclama. La lectura que se'n desprèn resulta òbvia: demanar la mà és demanar la vagina, els pits, el cap de la dona. La mà com a metàfora desmembrada del cos de dona. Aquí piquem l' ullet a *Die puppe* de Hans Bellmer[69] i al concepte de la cosificació del cos.

La desmembració a què aquesta investigació fa referència també s'aprecia en l'ús del vestuari per tal d'abastir formes humanes impossibles: dona amb plataformes i sense cap -també utilitzat a *Eterno?* – siameses que s'allarguen, un abric d'on hi surten dues mans i cinc caps, ballarina amb una cama ortopèdica i l'altra amb plataforma, un gran titellaire que mou les cordes-mitja del cap de la dona-titella... Sense oblidar el recurs molt utilitzat de ficar una actriu a sobre d'un actor per aconseguir grans dones de cames fortes amb sabates de taló, que també es veu a *Mira'm* en una núvia-nuvi.

Marta Carrasco utilitza el vestuari per extreure'n un ús creatiu i expressiu que permet la transformació del cos per mitjà de la desmembrament d'aquest. També la llum juga un paper del tot essencial com a recurs tècnic per tal de fixar l'atenció de l'espectador en una part del cos concreta. Com per exemple en *Aiguardent* les mans, en *Blanc d'Ombra*, la cara, especialment una boca que crida.

[69] La bellesa i seducció de les nines de Hans Bellmer (1902-1975) amb membres amputats i postures impossibles. Les nines trencades també són utilitzades per Angélica Liddell on, per exemple, crea un espai escènic on el tractament del terra és cobrir-lo amb nines.

L'espectacle *J'arrive* (2006) significa un compendi de la trajectòria artística de Marta Carrasco. Aquest espectacle d'autohomenatge permet fer una ullada ràpida i posicionada respecte al seguit de figures femenines representades. Per exemple hi sorgeix la doble dona de cabaret amb 4 cames, 2 caps, que s' allarga en una de sola; la dona allargada sense cap; la núvia amb les cames d´home, entre d'altres.

Aquesta multiplicitat de figures condicionen un arquetip còmic i monstruós de la representació femenina. Representació on sempre hi és palès la condició externa, és a dir, aquests personatges de representació femenina sempre s'ensenyen, es mostren a l'espectador d' una manera explícita. Pocs cops interactuen amb la resta de personatges, l' objectiu de les dones-personatge rau en la platea. En certa mesura semblen existir perquè algú les mira, elles es converteixen amb la caricatura del que són en aquest procés d'ensenyar-se. Hi ha rialletes, riallades que es congelen, falsedat, mirades d' ajuda, mirades de ràbia, mirades vençudes, ganes de ser mirada, ganes d'agradar, desig de ser desitjada.

Com a diferència en l'aparició d'aquestes caricatures a escena respecte a les obres originals, és que en *J'arrive* hi ha una segona lectura interpretativa, la mirada, l'expressió d'aquests personatges identificadors no és vàcua, està carregada de ràbia
Fins i tot en algun personatge que en el seu espectacle original no s'havia rebel·lat contra l'opressió i violència infringida per els actors en *J' arrrive* sí que crida "no!" (dona besada i sacsejada contínuament per dos homes de *Mira´m*). També hi ha una escena-compendi de les dones representades on, segons els diaris de treball de Marta Carrasco, s'anomena, i molt encertadament, "Feria de Monstruos" per aglutinar totes les figures sorgides a *Mira'm.* En el posterior espectacle de *J'arrive* els reutilitza i en crea de nous, com a mínim 2 més.

Figura 1 del Manuscrit *J'arrive*

El muntatge *Bin&Go* (2008) que va fer amb Llibert Fortuny i estrenat a La Sala Planeta de Girona, tot i la poca volada que se n'ha fet a nivell comercial –dues úniques funcions i no està penjat a la web- ofereix el arquetip, molt teatralitzat, de la noieta tonta, cursi, bona nena. La Lilililí[70] és la caricatura de la dona manipulada, en un primer estadi per la figura paterna – i materna en tant la dona innocent, pura i feble- i a escena es manipulada totalment per el personatge masculí. Aquest, bruscament, li treu les ulleres, els cabells, li tapa la boca i els ulls... Carrasco, tot i els impediments sensorials de la qual es víctima, realitza una coreografia gestual on vol quelcom, vol fer, vol volar... la dona manipulada i víctima innocent, cegada i callada, no perd l'esperit lliure i desitjant. Es plasma a escena el prototip de la dona innocent, feble i "tonteta" per donar-li trets de lluita i confrontació innata amb el sexe masculí i amb ella mateixa.

De tot plegat se'n poden extreure uns identificadors comuns del treball de Marta Carrasco pel que respecta a les dones representades:

La dona maquillada, que l' home no deixa ni expressar ni sentir (li tapa ulls, boca) mai no acaba de ser manipulada, manté la seva força tot i l'esgotament físic, produint una escissió entre l'acció i el sentiment, entre el ser i l'estar, entre el cos i la ment, entre l' individu i la societat. Aquesta dona que és producte de ser i sentir-se mirada simbolitza la vida social i exterior del gènere femení en l' imaginari de Carrasco.

Una altra constant en la representació de Carrasco és la dona velada que es pot veure, entre d'altres, a *Blanc d' ombra* (1998), *Eterno?Això sí que no* (2003) i en les imatges dels Manuscrits on hi ha les imatges de René Magritte.(vegeu cap.2 imatge Manuscrit *Mira'm*)

A banda de la simbologia present del vestit de núvia i el vel cal detenir-se en l' impacte visual de tapar el rostre fora de les conviccions culturals i religioses que el acte comporta. Només amb el fet de tapar la cara al subjecte se li atorga una condició de nosubjecte, es despersonalitza a la persona, es crea un distanciament entre el tapat i qui tapa. A més, qui tapa s' insensibilitza davant un rostre tapat. Com Butler va escriure en referència al dol que produeix una pèrdua:

[70] La denominem personatge Lilililí a partir de la interpretació de Marta Carrasco en l' enregistrament audiovisual del muntatge i d'alguna imatge de premsa on la caracterització a nivell corporal i oral del personatge així ens ho fa saber . " jo... Lilililí" (video).

> *Lo que està privado de rostro o cuyo rostro se nos presenta como el símbolo del mal, nos autoriza a volvernos insensibles ante las vidas que hemos eliminado y cuyo duelo resulta indefinidamente postergado. Ciertos rostros deben ser admitidos en la vida pública, deben ser vistos y escuchados para poder captar un sentido más profundo del valor de la vida, de toda vida.*[71]

Aquestes paraules de Butler remeten al fet que hi ha rostres no admesos públicament, rostres que no són ni vistos ni escoltats que fan que la percepció i valor de la vida no pugui donar-se en un sentit més profund. Recordem, a més, com Freud observa la dona muda com el símbol de la mort, per tant, emmudir una dona és matar-la. Davant aquesta realitat de no admetre rostres públicament les propostes de Carrasco evidencien el mateix fet.

Tot el bagatge artístic per mitjà de la màscara, el maquillatge, les cares velades caldria no ficar-lo en el mateix sac artístic, doncs, segons l' estudi de la present recerca, tot i que generalitzant estem d' acord amb què el maquillatge és una màscara, específicament en el cas de Marta Carrasco responen a factors diferents:
- La màscara incideix en el cos, fa invisible el rostre per focalitzar l'atenció sobre el cos. La cara velada és una mena de màscara neutra imposada. Les màscares de *Gagà* i el cap negre de *No sé si* funcionen com una màscara per a crear nous personatges, nous alters egos dels intèrprets. Carrasco juga amb les dualitats que la màscara aporta i els conflictes dramàtics que en sorgeixen.
- El maquillatge, en canvi, és la resposta individual davant la societat, és la defensa visual per esdevenir el millor/el pitjor d'un individu quan es relaciona amb els altres. Normalment en els espectacles de Carrasco l'acció de maquillar es reflexiva, recau en el mateix intèrpret, per ressaltar els llavis vermells - com un somriure que cal mostrar- i l' acció es realitza directament en posició frontal al públic.

Segons Butler s' han de donar una sèrie de condicions, no causes, per tal que les accions posseeixin unes normes de reconeixement per l'existència del tu i del jo, en el camí invers s'haurien de buscar les causes que originen les accions, però aquest darrer concepte resulta poc profitós per el tema de la identificació femenina en els

[71] BUTLER, Judith (2006) *Vida pecaria. El poder del duelo y la violencia*.(trad. Fermín Rodríguez) Buenos Aires: Paidós, p. 21.

espectacles de la Cia Marta Carrasco, és preferible establir les condicions i els condicionants de les accions que no pas un perquè poc tangible.

> *Las condiciones no "actúan" del modo como lo hace un agente individual, pero ningún agente actúa sin ellas. Son el presupuesto de lo que hacemos, pero sería un error personificarlas como si actuaran por nosotros.* (Butler 2006:35)

> *Nuestros actos no son autosuficientes, sino condicionados. Actuaron sobre nosotros al mismo tiempo que actuamos, y nuestra "responsabilidad" descansa sobre la articulación de ambas cosas. ¿Qué puedo hacer con las condiciones que me forman? ¿Qué me llevan a hacer? ¿Qué puedo hacer para transformarlas?*

> *Somos seres sociales hasta el más íntimo de los niveles-seres que se comportan respecto de un "tú", fuera de sí mismos, constituidos por normas culturales que nos preceden y nos exceden, entregados a un conjunto de normas culturales y a un campo de poder que nos condiciona de manera fundamental-.(...) El "yo" que no podría existir sin un "tú", también depende de manera fundamental de un conjunto de normas de reconocimiento que no se originan ni en el "yo" ni en el "tú"*. (Butler 2006: 73)

En el repertori de representacions femenines Carrasco destaca per la monstruositat. Però aquesta monstruositat depèn del reconeixement que l'altre en fa, el jo i el tu de Butler es pot llegir com el jo -dona monstruosa - i el tu - home - regits per un context determinat. En el que Marta Carrasco anomena com "La feria de monstruos" en el seu manuscrit, es fa un repàs caricaturesc de diferents versions de dona, condicionades per qui les mira, els estris i attrezzo que manipulen i la seva caracterització física. La condició inequívoca per a que aquestes "monstres" apareguin és un rerefons farsesc, de broma i riallada, de crítica sarcàstica. Mai un personatge d'aquest tipus es mostra com a versemblant.

El procés de creació de Marta Carrasco, tal i com ella argumenta i com es justifica en aquestes línies, es basa en les imatges. El seus espectacles es formalitzen talment un seguit de fotogrames on accions, moviments i personatges flueixen a sobre de l'escena.El collage de la verge embarassada , extret del Manuscrit de *Mira'm*, que s'ha mostrat en pàgines anteriors té el seu mirall en la núvia deformada a sobre de l'escena, la qual sí que resulta una imatge coneguda en els espectacles de Carrasco.

Moltes de les tipologies femenines representades són imatges obsessives i recurrents que serveixen com a base visual en el procés de creació escènica, i en comparar dates temporals en els seus manuscrits de treball s'aprecia que certes imatges no s'empren en un espectacle però si que sorgeixen en un altre de temporalització anterior o posterior. Aquest fet consolida el que es pot anomenar com l'imaginari poètic i visual de Marta Carrasco.

Destaca l'obsessió del color vermell en textures i materials variats com un cordill vermell que surt d'una finestra amb el rostre d'una nena , fa camí i al final de la plana s'encreua un i altre cop; retall fotografia de llavis femenins emmarcats en tros de tela vermella grapada a la plana, a més, un tros de paper empegat a sobre ofereix dues textures diferents per una mateixa imatge; paper empegat vermell és el fons per una foto de noia de llarga cabellera envoltada de vels. Tot i que aquestes imatges no es fan reals.

Manuscrit de *Mira'm*

En aquest quadern, a banda de dones, verges, teles, cordills, pètals de rosa, etc... també hi ha molts ulls, fins i tot, ulls de mico que són comparats amb els ulls de la mateixa Carrasco. Els ulls remeten al títol del muntatge.

En l'imaginari carrasquià hi podem extreure dues grans tipologies de figures femenines: la dona víctima i la dona monstre.

3.3.1 La dona víctima

La víctima que es veu a *Bin&Go* amb el personatge de Lilililí; la dona emplastrada al llit i colpejada un i altre cop per dos homes a *Mira'm,* el rol de la dona que es exposada amb els seus atributs femenins i posa per a ser imatge de qui miri en *Aiguardent*, és la dona que rep els cops, és la dona víctima on s'hi inscriu tot l'ideari de lluita contra la violència de gènere.

Resulta interessant veure com el victimisme mai suposa una derrota; la dona representada es manté fidel a l'acció primera o l'objectiu que la empenyia, no canvia d'acció, l'opressió externa no guanya; és una dona que es manté ferma en els seus posicionaments- normalment d'acció física- però aquest fet s'extrapola a la fermesa dels principis ètics i morals. Marta Carrasco mostra una dona enfrontada amb l'exterior, que únicament lluita amb mantenir-se ferma amb els seus ideals; en els seus espectacles no s'escenifica cap violència que no sigui la infringida de l'exterior cap a ella mateixa; són els altres que intenten subjugar-la sense èxit.

La caracterització més còmica de la dona víctima ens la trobem a *Mira'm* amb la divertidíssima escena de "Me duele toda" : la reiteració de moviments i paraules, l'accelaració i desacceleració del ritme dels personatges i la interpretació de l'actriu fa que de la crueltat i la tendresa ens sorgeixi un somriure. L' adjectivació del "toda" com aquest cos femení ens fa implícits del dolor de la víctima en termes còmics.
Una subclassificació de la dona víctima és la velada i la boja

3.3.1 a La dona víctima velada.

És la monja, la núvia, la intèrpret que intenta expressar-se tot i tenir una mitja al cap, trets facials vetats, parts del cos inmobilitzades. La majoria dels espectacles de Carrasco comparteixen, en algun moment de l'escena aquesta imatge femenina La tradició cultural d'Occident enalteix la bellesa de la dona, sobretot en aquesta tipologia

de victimisme en el sentit de debilitat, fragilitat, no ofensiva ni rebel·lió davant l'opressió normalment social i masculina. L'estètica que l'acompanya s'adiu als personatges de la Cia Marta Carrasco que només mostren la bellesa de les formes corporals, vestuaris vaporosos, efímers, elegants i de línies simples que deixen entreveure, sempre, un cos esvelt, fràgil, amb els peus nus i el mínim de espectacularitat. La dansa, com a tècnica clàssica de moviment ha fet un ús i abús d'aquesta estètica que difícilment pot mostrar força o ràbia en les ballarines. Carrasco utilitza en nombroses ocasions, potser involuntàriament i com a recurs, aquest referent i li atorga el valor de símbol femení genèric. Aquesta dona-víctima és amb la que engega *Aiguardent*, (qui giravolta en una cadira sense res a fer, qui beu sense parar, qui es "disfressa" de dona) i *Blanc d'ombra* i no l'abandona mai al llarg de tota la trajectòria, almenys fins al moment.

L'artista japonesa Ryoko Suzuki fa un treball fotogràfic *Three Works from the blind series* (2001) on retrata el seu rostre amb tires de pell de porc, animal que traga tot el que té davant, que estan mullades en sang, element símbol de la feminitat. Aquestes tires de pell són lligades als seus ulls, boca, nas i orelles. No té sentits, ni escolta, ni veu, ni parla, ni olora, aliena als seus sentits està aliena al món, Aquesta és una de les representacions més violentes que es poden exercir sobre el cos.
Dona anul·lada, callada i passiva. És la violència del silenci, a banda que sigui un component masoquista o no.
Un exemple prou colpidor de la dona víctima velada és la fervent creença de la religió islàmica. L'islamisme també ataca el rostre de la dona, li tapa, negant el fet que exerceixi la pròpia individualitat, li nega la identitat.. Fins i tot els revulsius atacs amb àcid que alguns homes infringeixen, com a càstig, a les seves dones.

Al novembre de 2008 a 13 joves de Kandahar, al sud d'Afganistan, les van cremar la cara de camí a l'escola. Va ser un atemptat terrorista dels talibans que no permeten que la dona vagi sola pel carrer i molt menys que rebin educació.

Aquesta dona víctima és una mena de persona que també es deixa fer és una mena de flor per a ser observada, mirada, estimada, regalada, esquinçada, trossejada, xafada... La crítica de Francesc Massip[72] sobre el darrer muntatge de Carrasco cita

[72] Marta Carrasco celebra la cinquantena amb un espectacle floral, presidit per *La rosa als llavis* de Salvat Papasseit. La fondària poètica s'esquitxa amb la lleugeresa gràcil d'una tria de cançons florides tipus "Capullito der alhelí". Coreografies cantelludes i aspres es combinen amb altres empolsades d'humorisme,

molts conceptes que estem desfilant amb la recerca i ens resulta de molta ajuda la seva percepció aglutinadora.

Massip comenta la fondària poètica esquitxada per cançons florides (aquesta barreja de profunditat de contingut contraposat amb músiques pròpies del folklore popular també es dona en les darreres produccions d' Angélica Liddell, vegeu cap.7.3 Línies Tangents Taló-punta-sang), ens parla de moviments convulsos, marques d' estil inconfusible, de la punyent i dolorosa bellesa de l'art.

La metàfora de la flor per parlar de la dona a *B. Flowers* exemplifica en el muntatge que aquesta dona aparentment víctima mai es derrotada. Malgrat tot, vivim amb la consciència de "ser flors" - tot i que som nosaltres qui tenim el pol·len! com repeteix constantment una de les intèrprets- i aquest fet ens fractura, ens fa mal i ens enfolleix.

3.3.1 b. La dona víctima boja

Amb Camile Claudel com a màxim exponent a *Blanc d' ombra.* Ja s'ha explicat que Claudel va estar la musa i amant de Rodin, però cal considerar aquesta relació entre artistes de vital importància pel fet de com Rodin tractava la seva passió per les dones, focalitzades en Claudel. Segons John Berger hi ha un fort paral·lelisme entre la dona i el motlle de l'estàtua, les seves obres semblen oprimides, contretes a la forta pressió i significació sexual de l'artista.

> *Su promesa a las mujeres consistía en que él las moldearía; en sus manos ellas se convertirían en arcilla. Su relación con él llegaría a ser simbólicamente comparable a la del artista con sus esculturas.(...)*
> *Lo que resulta notable en el caso de Rodín es que parece como si él mismo encontrara atractiva esa promesa. No creo que su juego con la arcilla ante*

que evoquen el batre d'ales de Loïe Füller, el canvi de vestuari de Fregoli, la marionetització de Gordon Craig o el tortuós apedaçat corporal de Frida Kalo. Carrasco duu el seu treball al límit, com sempre, i incorpora dues còmplices que li fan costat: Anna Coll i l'argentina Majo Cordonet, una pallassa desmanyotada i fresca. Tota l'escena és un esclat de riures i clavells, i el fons un teló de plàstic sobre el que les intèrprets projecten les seves ombres inquietants i que la Carrasco esquinça amb moviments convulsos que produeixen virolades irisacions de llum. Hi ha marques de l'estil inconfusible de la ballarina, una mena d'estilemes que reprèn en cadascun dels seus muntatges: coreografies nervioses, gestualitat precisa i seca, i una intensitat poètica que transita pels ulls i per la pell amb un frec de calfred. "La beauté, ça fait mal" diu la flor... És la punyent, dolorosa bellesa de l'art.
MASSIP, Francesc (2013, 12 d' octubre) Recuperat de www.recomana.cat (darrera consulta 7.11.2013).

Isadora Duncan fuera una simple estratagema para seducirla; también le atraía la ambivalencia existente entre la carne y la arcilla[73]

L'autor es val de l'autobiografia de Isadora Duncan quan explica com Rodin la va intentar seduir:

Rodín era bajo, cuadrado, tenía una cabeza poderosa, con el pelo rapado y una barba abundante... A veces murmuraba a los nombres de las estatuas, una tenía la sensación de que los nombres significaban muy poco para él. Pasaba sus manos por ellas, acariciándolas. Recuerdo que yo pensaba que al contacto con sus manos, parecía que el mármol se derretía, como plomo fundido. Finalmente, tomó una pequeña cantidad de arcilla y la apretó entre las manos. Respiró profundamente al hacerlo... En un momento había formado un pecho de mujer... Luego yo me detuve para explicarle mi teoría para un nuevo ballet, pero pronto me di cuenta de que no estaba escuchando. Me miró con los ojos entornados y resplandecientes y luego, con la misma expresión que tenían ante sus obras, se acercó a mí. Deslizó sus manos por mis caderas, mis piernas desnudas, mis pies. Empezó a moldear mi cuerpo como si fuera de arcilla, mientras que del suyo emanaba un calor que me abrasaba, me derretía. Sólo deseaba entregarle todo mi ser..."[74]

Resulta simptomàtic que Rodin es sentís atret per Isadora Duncan, iniciadora del que anomenem dansa moderna, i que Marta Carrasco, també ballarina transgressora es fixi en Camile Claudell, la musa de Rodin. Són coincidències que fan reflexionar sobre el poder de l'art i l'atracció i influència que es generen mútuament.

Arran del tractament que Rodin fa de la dona en abstracte en el seu art escultòric es pot establir una comparativa de com Claudel devia ser vista per el seu amant. La posició del cos femení com un fang que es modela segons la visió que l'artista desitja obtenir dóna uns paràmetres fiables de la posició de la dona en la relació personal de Rodin, tant a nivell sentimental com professional d'ambdós. Aquesta relació passional, tant de l'art com del sexe oposat es trasllada a la societat d'una manera tremendament traumàtica per el gènere femení. Fet que, molt possiblement, influeix directament en la bogeria i en l'autodestrucció de l'obra de Rodin i de Claudel. En el traspàs

[73] BERGUER, John (2001) *Mirar*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, S.A, p 174.

[74] DUNCAN, Isadora (1995) *Mi vida* .(Trad. Luis Calvo) Barcelona: Salvat grandes mujeres, vol.3.

espectacular d'aquesta passió en *Blanc d'Ombra* es manté les dualitats esmentades i sorgeix, inevitablement, la bogeria com a resultat del traumàtic retrobament entre el ser observat, ser modelat i actuar en conseqüència, retornant la mirada de la forma que qui observa vol. Més endavant tractarem la relació entre artista i model (vegeu capítol 7.1 sobre mirada i autoretrat)

En general, la dona boja és una tipologia pròpia dels espectacles de Carrasco, un tipus de bogeria fruit de circumstàncies d' opressió contra la dona i del catolicisme no només en *Blanc d' Ombra*:

> *Carrasco's universalizing portrayal of madness is inevitably tinged with the specificities of gender, as most of her other shows reflect. In Dies Irae, her present show on tour, she reproduces the type of madness inflicted by religious dogmatism and the manipulation of the female psyche by the (Catholic) Church.*
>
> (Casado-Gual 2012: 9)

Al Llarg de la Historia la bogeria femenina s'ha associat, indissolublement, a la simptomatologia de l' histerisme. El nom prové del grec del derivat d'úter. Posseir certs aspectes propis del histerisme equivalia a ser considera boja i, per tant, ser ingressada en un hospital psiquiàtric. A tal respecte va influir molt els estudis i les classificacions del Dr. Jean-Martin Charcot on va crear escola a partir de la seva classificació, i documentació gràfica, de les malaltes de Salpêtrière.[75]

Estudi de l' histerisme era molt propi en els estudis psiquiàtrics del segle XIX on les dones, normalment les de classe mitjana i alta sofrien atacs histèrics, desmais i tota una patologia associada a la seva mancança d'ocupació d'objectius personals que no fossin els propis de l'entorn familiar i social. El gènere femení ha estat relegat a l'àmbit domèstic des de la cultura grega fins fa relativament molts pocs anys a Occident – hi ha països emergents i altres del tercer món on, actualment, a les dones no se les considera amb els mateixos drets que els homes. La manca d'una identificació fora de

[75] Veure capítol "Erotómanas e histéricas desde el siglo XIX " del BALLESTER, Irene. *El Cuerpo Abierto* (2012) pàg. 25-27. Així com altres referències sobre la praxis tecnològica que s'aplicava a les malaltes d'histèria amb la "titil·lació del clítoris"a BRIQUET, Pierre(1859) *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*. Paris: J.B. Batllière, recollit a PRECIADO, Beatriz (2002) *Manifiesto Contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, p. 89-93. Preciado vincula l'orgasme femení al que s'havia definit com "crisis histèriques" i la repressió de la masturbació.

l'àmbit que la societat havia previst per a elles. Els atacs d'histèria i la follia és com els homes han definit el voler trencar amb les normes imposades per els homes, les crisis d'identitat venen donades per voler sortir del que a un mateix el defineix. La carcassa imposada per la masculinitat feia caure a l'abisme a algunes dones.

La bogeria dels personatges de M. Carrasco remet a aquest contrast. Altres exemples concrets de molts altres personatges femenins es troben, per exemple:

- A *Mira'm* la cantant d'òpera amb dues nines-nens al coll; dona amb canell esquerra embenat com si d'un intent de suïcidi es tractés; dona maltractada que crida de manera malaltissa "mira'm".
- A *Etern?* la plasticitat deformadora de la dona allargassada de braços remet a la imatge de la camisa de força. En aquest sentit el rol assumit és el de víctima lligada i el de boja tancada en un manicomi.
- En general molts dels personatges femenins representats en els seus espectacles riuen embogides en situacions on no poden revoltar-se ni contra elles mateixes ni contra els altres personatges. En certa manera han intentat ésser (con)formades, construïdes, modelades dins un determinat comportament on no es senten inscrites. Molts dels seus personatges tenen brots de follia puntual en l'enfrontament de les dues visions, la masculina i la femenina.

3.3.2 La dona monstre

La dona monstre és la figura femenina deformada. Les mil i una caracteritzacions de la Feria de Monstruos dels espectacles de *Mira'm* i *J'arrive* que tenen la seva plamació conceptual als manuscrits inèdits consultats, Manuscrit Mira'm i Manuscrit J' arrive. D'aquesta dona monstre encara hi podem veure dues vessants:

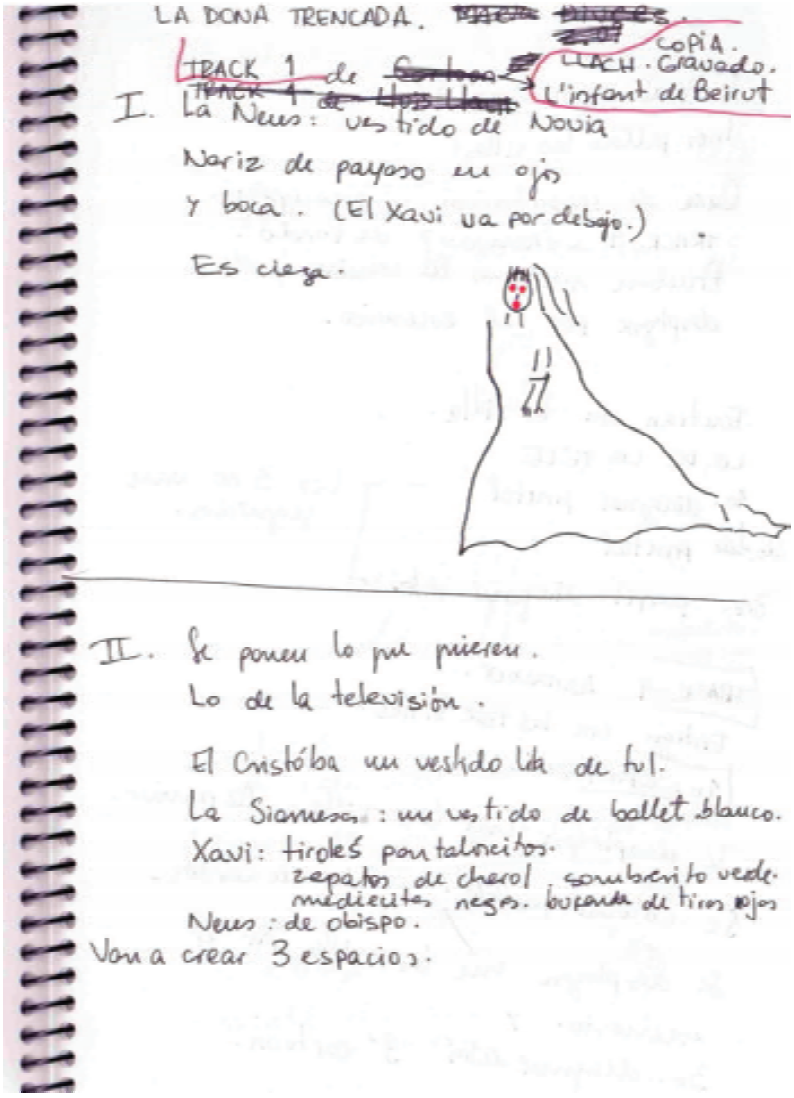
3.3.2 a La bella que ensenya el monstre interior

És la bellesa juntament amb la monstruositat ex: *Aiguardent* com la intèrpret balla darrera un plàstic i es projecta la seva ombra deformada, allí s'aprecia bellesa i monstruositat paral·lela.

En certa mesura el tractament que fa Carrasco de la maternitat és també una deformitat teatralitzada. Tots els personatges -i no sempre són femenins- que estan embarassats, deformats amb panxes, són monstres.

3.3.2. b La dona trencada

Esdevé una tecnificació de la dona monstre. És la figura de la dona apedaçada, recomposta amb trossos que remet a la idea del monstre de Frankenstein i a les influències que Hans Bellmer ha suscitat no només en artistes de diverses disciplines sinó també en la empremta social i cultural que la seva manera de fragmentar i mostrar el cos femení ha arrelat en la percepció de l'espectador del segle XX-XXI. Sembla ser que una part remet al tot i dins aquesta tendència en els espectacles de Carrasco hi observem una vagina gegant amb clítoris monstruós (*Ga-gà*)



Manuscrit de Ga-gà

Dins de les sèries de dona trencada, com la mateixa Carrasco anomena, es troba el primer dibuix de la núvia deformada (són dues persones) amb els ulls i la boca vetats.

Ja en els manuscrits de la creació dels muntatges l'artista te molt clar quin vestuari i quins complements de caracterització permeten la imatge que ella vol projectar.

Manuscrit de *Ga-gà*

Aquest dibuix de la sèrie de dona trencada és la part més evolucionada del personatge femení enfront els seus impediments físics i psicològics. Crida la atenció la importància de la cama enguixada amb una sabata vermella de taló, en contrast amb l'altra cama amb una bota alta de plataforma. Estem sota la influència d'una dona cyborg (Haraway 1991).

Aquest dibuix manté un important nexe d' unió en espectacles posteriors de Marta Carrasco, com és el de *B. Flowers* on enlloc d'una cama enguixada ens planta a l'escena final a tota ella, com a dona enguixada, un personatge mig foll, rialler, apedaçat amb cotilles ortopèdiques al coll i cos, benes al braços i tiretes a la cara.

També hi trobem certa reminiscència amb el treball de La Ribot, com per exemple en *Piezas distinguidas nº 29 Chair 2000* on Ribot s'empega al cos una cadira, talment pròtesis corporals que oprimeixen i subjecten. Es pot visualitzar la peça a http://vimeo.com/36927868 (darrera consulta 15-09-2013).

Aquest tractament amb pròtesi engega el concepte de monstre com a cyborg. Les pròtesi que Carrasco presenta no són sinó allargaments i desenvolupament d'organs reals, segons el qual es considerat cyborg. Així doncs, la monstruositat també es pot fer present en el cos per mitjà de la tecnologia, com en l'estudi sobre cyborg de Beatriz Preciado i relacionar la dona trencada amb la idea de pròtesis i de "dildo" corporal que la filòsofa empra.(Preciado 2002: 128).

És rellevant la idea de monstruositat que ha desenvolupat la figura femenina al llarg de la Història i no només en la barreja de la dona amb animals, com pot ser dona-ocell (sirena) dona-serps (Medusa) entre d'altres. Sinó també la monstruositat que comporta deixar d'utilitzar els atributs femenins que li són propis per fer tasques pròpies del rol masculí.

En relació a aquest tema Wendy-Liyn Zara en fa una comparació amb la imatge de dones que han marcat Història:

> *Si la percepción histórica de Isabel La Católica es de una mujer con características "masculinas", la de Isabel I de Inglaterra corresponde a un hombre disfrazado de mujer o mujer convertida en "monstruo". Es decir, por sobresalir den una esfera tradicionalmente masculina, la mujer puede ser de todo, menos mujer.*[76]

A més, fa referència a l'estudi d'Eva Figes sobre el rol masculí de la dona en termes que toquen la monstruositat:

[76] ZAZA, Wendy-Liyn (2007) *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina.* Pròleg de Itziar Pascual. Kassel: Edition Reichenberguer, p. 51-52.

> *... seem to have something superhuman, almost monstruous about them (Boadice, Catherine the Great, Elizabeth of England, Theodora) which suggests that, however admirable they may or may not have been in their way, they were somehow not quite "normal" in their grip on the reins of power because they were women- if indeed they were women. The suggestion that Elizabeth was a man in disguise or somehow physically abnormal is typical of the male reaction to any woman who shows herself capable of doing a man's job.* (Zaza 2007: 103)

Per tant, la monstruositat rau en el fet de ser capaç de fer la feina dels homes i com aquesta realitat qüestiona el sexe de dona perquè la dona que no fa de dona, és objecte de dubte sobre el seu sexe; no obrar d'acord amb les funcions que li atorga el caràcter femení, és, per a l'home i per tant, per a la societat motiu d'exclusió de la "normalitat", la liminalitat amb la monstruositat resulta òbvia. Fins i tot en estudis sobre la delinqüència s'aprecia molt més la idea de monstruositat en el cas femení:

> *De esta manera, la mujer delincuente es percibida como monstruosa, como una no-mujer, dado que ha transgredido tanto las leyes como las expectativas sociales con respecto a su rol de género*. (De Miguel 2008: 122)

Així doncs, les no dones, són les que al llarg de la Història han fet les funcions d'home, tot i néixer com a dones, per tant estan a mig camí, entre la liminalitat de la norma imperant i el que elles realment fan: són monstres fóra de la norma social. La interpretació de la monstruositat ens dóna en una lectura parcial i de marcat caràcter androgin, d'arrels culturals i religioses inabastables.

Carrasco extrapola la visió masculina de la monstruositat femenina proporcionant un toc farsesc i burlesc, de manera que la monstruositat són cossos deformats per el vestuari i la utilleria: dones allargassades –o cap amunt, o en pla horitzontal o parts del cos-, personatges amb 6 caps, dones amb 4 cames. A més, el mateix tret monstruós sempre condiciona una mobilitat reduïda que fa dels moviments sorgits- i del seu ritme- trets de caracterització definitoris.

La transformació de la figura femenina en monstre suposa un pas endavant de la dona víctima. Com ja s'ha justificat anteriorment la dona víctima mai acaba d'ésser vençuda però manté la seva condició de víctima en tant que només es rebel·la de l'opressió

mantenint el seu posicionament. En canvi la transformació en monstre, tot i definir-se així en criteris masculins, sí que es rebel·la, juga i gaudeix de la seva condició de monstre; s'ha creuat la línia del que s'espera per al rol femení i la caracterització i les accions dels personatges deformes trenquen la barrera tipològica. Amb tot, el monstre conté trets estètics més propis de la bellesa que no pas de la monstruositat, ja sigui en un registre clàssic (*Aiguardent*, *Etern? Això sí que no*) com en un registre més modern amb la dona trencada de la *Feria de monstruos*.

Vinculat a la idea de monstruositat com a imperfecció és suggerent el que la mateixa Carrasco aporta:

> *...les coses úniques són imperfectes i la imperfecció m'agrada molt. En homes és molt possible que em fixi en algú que tingui alguna cosa rara…*[77]

Aquesta atracció sexual cap a la imperfecció humana és un component que es denota en els seus muntatges quan s'analitzen , tot i que parteixen de l'imaginari de bellesa en un cop d'ull més superficial. Pocs cops però, la imperfecció arriba a la part de caracterització psicològica dels personatges. Carrasco únicament mostra el que es pot veure. L'aparent imperfecció normalment és un punt positiu per al personatge. En contrast, Liddell i Picó sí que presenten imperfeccions més internes en la concepció dels seus personatges.

La proposta més arriscada de Marta Carrasco per tal de mostrar la imperfecció humana a nivell psicològic es troba a *Dies Irae* amb la oberta paròdia que fa de la institució eclesiàstica i de la figura masculina, misògina i amb tocs homosexuals.

> *Bé, el bisbe porta uns talons increïbles… I entra caminant com una estupenda i es marca un txa-txa-txa! També parlo d'un tema penós, que és la pederàstia de l'Església, però poso només una pinzellada, perquè crec que ja n'hi ha prou amb el que surt a les notícies, i no tinc ganes de subratllar més el que ja veiem cada dia. Aquí utilitzo la clau d'humor, i l'escolanet va amb un vestit blanc d'encaixos com eren abans, però per darrere està obert i no porta res, perquè el seu cul pertany al bisbe.*[78]

[77] Entrevista realitzada per Begoña García i recollida a: http://www.timeout.cat/barcelona/ca/5466/marta-carrasco-2 (consultat el 05/10/2010).

[78] Ídem.

Com ella explica la clau d'humor li serveix per tractar temes com la pederàstia o la homosexualitat, sempre amb exemples fàcilment visibles mitjançant el vestuari (vestit blanc d'encaixos). La caracterització física i de vestuari resulta imprescindible per al perfil psicològic dels seus personatges. La imatge prima per sobre de tota la resta.
Aquestes paraules de Marta Carrasco també remeten al seu posicionament artístic davant la misèria humana perquè, segons ella, *" ja n'hi ha prou amb el que surt a les notícies i no tinc ganes de subratllar més el que ja veiem cada dia"* .La seva decisió personal de no mostrar encara més el que el públic ja pot veure per un altre mitjà xoca de ple amb la idea de Angélica Liddell que desitja totalment el contrari: documentar i turmentar l'espectador impassible davant les misèries humanes. A més els seus personatges no es caracteritzen tant per la seva presència física com per les seves paraules i accions. Aquest és un punt molt dispar en ambdues creadores.

Molts dels personatges femenins representats en els muntatges de Carrasco comparteixen valors estètics semblants en Sol Picó i Liddell, és sorprenent l'encís de Sol i Marta per la música i el ball flamenc i com en certs muntatges van de la mà , per exemple, a *Etern?* Carrasco de sevillana i dona sense cap que es marca un zapateao aclaparador. Liddell també empra una estètica folklòrica (com en el personatge de la Puta de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* , les ranxeres mexicanes i el vestuari de les tres actrius a la Primera Part de *La Casa de la Fuerza*)

Si bé és Carrasco qui dóna fisicitat a la monstruositat femenina per mitjà del que aquesta tesi anomena dona-monstre, és en les propostes de les altres dues creadores on la dona-monstre es mostra realment com a tal, sense tanta base corporal ni amb caracteritzacions externes però molt més interpretativa i psicològica. Aquesta dona-monstre és una constant en el treball de Liddell, i així ho comparteixen diversos autors:

> *Angélica Liddell quiere mostrar en sus obras la llaga social, la "parte tóxica del hombre"... Toda la monstruosidad que hay en la aparente sociedad del bienestar* (Gutiérrez Carbajo 2006: 105).

De manera que lo monstruós creua tota la seva obra– ella mateixa es considera un monstre per rebutjar tenir fills-. Eweline Topolska ens aporta la comprensió que per a Liddell el fet teatral és compartir el sofriment amb la part monstruosa del públic:

> El teatro es un momento de sufrimiento, un dolor compartido (...). Es la voluntad declarada de hacerle participar [al público] como un monstruo.
>
> (Topolska 2011: 294)

En canvi, per a Sol Picó el monstre és un personatge més en les propostes escèniques, habitualment animalitzat, com per exemple en la caracterització animalitzada de *La Prima de Chita i Sirena a la plancha*. A banda de la dona-monstre-animal Picó també trenca la normativa i el rol establert com a ballarina – i per tant crea al monstre- en el fet fet d'emprar les puntes d'una manera inversemblant.
http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones12/12villora.pdf

CAPÍTOL 4
Sol Picó

4.1. El folklore heretat i treballs preliminars.

En el cas de Sol Picó (Alcoi, 1967) la incidència del folklore popular i dels elements propis de la terra prenen especial rellevància. Ja a Alcoi anava a classes de dansa, sempre havia tingut clar que volia ser ballarina, i es va graduar en Dansa Espanyola i Clàssica a Alacant. Va continuar formant-se: de València a al Movement Research de Nova York, col·laboracions en cies de dansa i teatre. Durant els seus inicis va estar en companyies com Robouldanse, Rayo Malayo Danza i Los Rinos. Quan va intentar entrar a l' Institut del Teatre no va ser acceptada, però això no la va aturar, amb companyia pròpia va endegar el seu camí al 1995.

Aquesta recerca considera els seus treballs preliminars com els anteriors a l'any 2000 on la companyia pren una important embranzida arrel de l'èxit de *Bésame el Cactus* (2000) i on Sol Picó arriba al gran públic. Abans però, molts dels seus recursos i empremta singular ja es troben en els seus treballs anteriors. De manera que podem observar un afany per la música i el cant en directe que s'ha mantingut al llarg de tota la seva trajectòria, Picó s'ha nodrit de la seva col·laboradora inseparable, la músic Mireia Tejero, per establir un vincle artístic entre la música i el moviment. A nivell de producció hi ha una altra dona que no podem deixar d' anomenar, Pia Mazuela, una altra inseparable de la trajectòria professional de Picó.

Amb el creador, també valencià, Carles Santos (Vinaròs, 1940) polifacètic artista integral que és pianista, director i compositor i que, fins a la data, ha obtingut 13 Premis Max, els uneix una relació molt pròxima de respecte i admiració on, segons la pròpia creadora, molts punts de vista sobre temes concrets tots dos els tracten de la mateixa manera.

> ***La teva relació amb Carles Santos?***
> *És una relació meravellosa perquè sóc fan absoluta del Sr. Santos. El seu darrer espectacle em sembla el millor que li he vist fer en molts anys. Li segueixo la trajectòria, m'agrada tot el que fa, considero que és un altre gran creador, un geni, amb una personalitat absolutament impactant, molt mediterrani, molt de la meva terra, els seus temes que fins i tot són escatològics, sexe i tal estem en la mateixa onda moltes vegades. Hem fet coses junts, el vaig convidar al Max i vam fer un duo junts que ens ho vam*

passar bomba; en Frankfurt vam pegar-li contra la tapa d'un piano... un dia casi el mato... em fa pixar de riure. No sé, és un senyor que me l'aprecio molt i també personalment és un home que m'agrada. [79]

Per aquesta tesi es va fer un feedback de la opinió que Santos té de Sol Picó i aprofitant la seva assistència al XIè Seminari d'escriptura dramàtica i dramatúrgia escènica celebrat el 15 de febrer de 2011 a la Universitat de Lleida se li va preguntar quin és el seu parer sobre l'artista, tant a nivell personal com professional:

Sr. Santos en una entrevista recent realitzada a Sol Picó ella va considerar-lo un creador a qui admira enormement. Vostè què n'opina d'ella, tant a nivell personal com professional?

Em penso que l'admiració és mútua. Uf! Te'n podria dir moltes... Com a persona ens entenem molt bé i de les coses que hem fet junts, també, n'hem fet unes quantes i amb ella tot és fàcil, tot ho fa fàcil.. Una vegada jo tocava i ella ballava... bé, bé...T'ha parlat del que vam fer als Max? I ara, aquest any estem tots dos nominats! (riu)

I professionalment en dansa, en aquest país ... és qui més treballa com jo, ningú més fa això que fa ella... està molt bé. És una qüestió d'energia ens entenem molt bé.

Tot i que en un primer moment pot sorprendre la comparativa entre Carlos Santos i Sol Picó en temes de sexualitat, en una anàlisi més profunda sí que tots dos creadors comparteixen un posicionament sarcàstic i paròdic. Amb tot, en Santos la formalització en escena és més escatològica que no pas en Picó.

[79] De l'entrevista realitzada per l'autora a Sol Picó el 22.11.2010. Vegeu Annex Entrevista a Sol Picó.

4.2. Obra i premis

Tot seguit es fa una relació de la seva obra i el guardons rebuts per establir un panorama global dels seus espectacles:

1993. ***Pevequl***

Estrena al Danza Valencia'93.

1994 ***Peve, espectacular dance poemato***

Pre-estrenada en Danza Valencia'94,

Estrenada en el Festival Itálica'94, de Sevilla

1995. ***Spitbrides***

Estrena a la Plaça de Dins de Alcoi.(Alacant)

1996. ***Razona la vaca***

Estrena març al Mercat de las Flors de Barcelona

1997. Bestia (peça curta a partir de l' espectacle *Razona la Vaca*)

1997. ***Love is fastic***

Estrena en Dixon Place de Nova York

1997*.* ***Del Planeta basura***

Estrena a Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega (Lleida)

1998*.* ***E.N.D. (Esto No es Danza)***

Estrena el 10 de juliol, en el Festival Grec

1999 ***D.V.A(Dudoso Valor Artístico,***

Estrena al Festival Grec

2000-01 ***Bésame el cactus***

Pre-estrena al novembre 2000 a Mataró

Estrena al maig al Festival Grec 2001

Premi del Públic de Tarragona al Millor Espectacle de Dansa

2003: Premi Max d Ar ts Escèniques al Millor Espectacle de Dansa ,

3 Premis de les Arts Escèniques 2001 de la Generalitat Valenciana

a la Millot Intèrpret de Dansa, Millor Direcció Coreogràfica i MillorEspectacle de Dansa,

2 Premis MAX de les Arts Escèniques com a Millor Coreografia i Millor Intèrpret Femenina

Premi Sebastià Gasch de les Arts Parateatrals / FAD

Premi de la Crítica Valenciana 2002

Premi Butaca al Millor Espectacle de Dansa 2002

2002 *El 64,* curtmetratge de Dansa amb Octavio Masia ubicat en un autobús.

2002 ***Amor diesel***,

Estrenat el 28 de juny al Festival Viva Cité de Sotteville-lès-Rouen, França

2003 ***La dona manca o barbi-superestar***,

Estrenat el 26 de maig al TNC de Barcelona

Resident al TNC dins els projecte de T- Dansa

2 Premis Max d Arts Escèniques al Millor Espectacle de Dansa i a la Millor Coreografia 2004

Premi Butaca 2004 al Millor Espectacle de Dansa

2003. ***Paella Mixta***

Estrenat l'1 de juny de 2004 al TNC de Barcelona

Resident al TNC dins els projecte de T- Dansa

Al 2005 rep Premi MAX Ar ts *Escèniques com a Millor Coreografia*

2004 **La diva y el hombre bala**

Estrenat el 24 d'agost de 2004, Fòrum de les Cultures, Barcelona

2005 ***Lluna peluda*** Work in Progress

Residència creació L'animal a l'esquena-Temporada Alta (Girona)

Estrenat al Festival Shakespeare de Santa Susana (Barcelona)

2006 ***La prima de chita***

Estrenat el 21 de juliol de 2006 al Mercat de les Flors, Barcelona

2007 ***Encuentros***,

Estrenat al Museu Guggenheim (Bilbao)

Direcció artística de la Gala de lliurament dels Premis Max 2007

Direcció artística de Viatges a la Felicitat per al projecte TDansa del TNC

2008 ***Sirena a la plancha***

Estrenat el 27 de juny al Festival Viva Cité de Sotteville-lès-Rouen, França

Premi MAX de les Arts Escèniques: Millor espectacle de dansa:

Premi al millor espectacle de la 15 edició del Festival internacional de teatre de carrer de Pula, Croàcia

2008. ***Las doñas***

Estrenat el 5 de febrer amb motiu de la inauguració de la sala de exposicions de Ca l'Estruch de Sabadell

2008. ***La maja y la bestia***

Amb motiu del segon centenari del 2 de maig 1808 a Madrid i l'homenatge a Goya dins de la celebració « 6Goya6 »

2009 ***El llac de les mosques***

Estrenat el 5 de març de 2009 al Mercat de les Flors, Barcelona

Premi MAX de les Arts Escèniques Millor Coreografia

Premi a la millor proposta de Dansa dins de la Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca,

Premi FAD Sebastià Guasch

2010. ***Matar al bicho***

Estrena el 5 d'octubre de 2010 al Centro Arts Santa Mònica de Barcelona

2011 ***Petra, la mujer araña y el putón de la abeja maya***

Estrena al Lliure de Gràcia el 30 de juny dins el Festival Grec de Barcelona

2012 ***Llàgrimes d'àngel***

Estrena el 17 de març 2012 en el MNAC de Barcelona

2012 ***Spanish omelette***

Estrena el 18 de maig de 2012 al Festival Umore Azoka de Leioa

2012. ***Memòries d' una puça***

Estrena el 9 de novembre de 2012, en el Teatre de Salt, Festival Temporada Alta.

També ha estat Premi Nacional de Dansa de Catalunya al 2005 i en els darrers Max ha rebut dos premis per *El ball* dirigit per Sergi Belbel per la Millor Coreografia I Interpretació Femenina de dansa.

A banda dels muntatges propis de la Cia Sol Picó, l' artista s'ha implicat professionalment en diversos projectes: destaquem la direcció de la gala dels Premis Max, les seves incursions audiovisuals amb curtmetratges, col·laboracions amb La Fura dels Baus, Carlos Santos, direcció artística de *Viatges a la Felicitat* (2007)del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) o la tasca d'actriu i ballarina a *El Ball* (2009) al TNC i dirigida per Sergi Belbel.

Quan Sol Picó comença la seva trajectòria en solitari amb companyia pròpia presenta unes creacions on la música en directe, en interrelació directa amb la coreografia, resulten un element imprescindible. Tot seguit es relacionen les obres que justifiquen aquesta asseveració:

1.- En l'animació de carrer *Planetaba* (1997) conflueixen els elements tradicionals populars de xanques, música en directe, amb bateria inclosa, micròfon de mà i saxo recurrent durant tot el muntatge.

2.- La Dona Manca o Barbie-superstar (2003) presenta els músics i la cantant en directe a una altura més elevada que les actrius-ballarines. També s'integra la música d'acordió i la òpera al llarg del muntatge.

3.- En *Paella Mixta* (2004) l´instrument escollit és un violí femení estrambòtic ja des d´un bon començament, amb moments d'intensitat majúscula i també amb la unió de moviment(quan la violinista va amb patins) i toca donant voltes al l'espai escènic. En *Paella Mixta* també es recorre als micròfons de mà i a moments de confrontació de música electrònica enllaunada contra la violinista estrident en directe.

4.- En *Spitbride* (1995) un muntatge de petit format presentat a l'aire lliure, les dues protagonistes mantenen un diàleg escènic constant mitjançant l'expressió musical en un cas (la saxofonista) i l'expressió corporal en l'altre (la ballarina). Totes dues vestides de núvia i amb un dorsal enumeratiu, com si d'una competició de resistència es tractés. Conformen un duet de núvies, en constant conflicte musical i d'acció. La músic amb estatisme i la ballarina en continu moviment. En un moment de la representació totes dues, micròfon en mà, passen la confrontació al nivell oral, la músic cantant i la ballarina parlant. Tot plegat com si d'un grup de rock es tractés.

5.- Però quan obertament Sol Picó puja a escena un veritable grup de música rock és a *El llac de les mosques* (2009) on tot el desenvolupament de la dramatúrgia té com punt de partida i final el concert de rock. Fins i tot amb el ritual dels solos finals de cadascun dels músics en acabar el concert a mode de salutació.

4.3. La rebel·lió de les puntes.

Fem un aclariment, la rebel·lió de les puntes... vermelles!

En molts àmbits de la dansa clàssica es veu a Sol Picó com una traïció a la tècnica de puntes. Aquesta tècnica busca l'estilització de les formes i del moviment mitjançant l'altitud i l'allargament corporal de la base del cos. Són el símbol de bellesa, de lleugeresa, són aire en moviment suau i continu. La controvèrsia de Sol Picó és dominar aquest mitjà tècnic i fer-lo quelcom terrenal, buscant-hi les mil i una possibilitats de moviment, traint l'objectiu per els qual van ser creades i transformant la seva bellesa en una altre tipus d'art de moviment, bell, plàstic, folklòric, clàssic i modern alhora amb diverses músiques i tècniques en simbiosi. Així la barreja amb el flamenc, els seus mítics "zapateados" amb les puntes vermelles en coreografies pròpies de la dansa contemporània han creat detractors i seguidors.

En la banda dels detractors es considera una traïció a la forma, la tècnica i a l'objectiu de la dansa. En aquest sentit, Sol Picó s'instaura com una *border line* de la dansa clàssica en tant que utilitza la seva tècnica mixta per indagar nous codis de moviment. Les coreografies que elabora, gairebé totes centrades en les relacions amoroses, la confrontació que suposa l´amor, estan carregades d´aquesta barreja d´elements tremendament poètics amb altres totalment desencisadors per a espectador que busquen l'abstracció de la bellesa per mitjà del moviment. Un dels casos més exemplars seria *Amor Diesel* amb coreografia per tres dones i per tres màquines on la creadora i Kike Blanco experimenten amb tres grans màquines d'obra, com no, tampoc hi falta la caixa flamenca i *Ladivadivina* amb una gran estructura metàl·lica.

Si es fa un repàs dels espectacles creats per la Cia Sol Picó es pot observar el recurs i tret identificatiu de les puntes vermelles en aquests 6 muntatges:
Bésame el cactus
La Dona Manca o Barbiesuperstar
Paella Mixta
La prima de Chita
Las Doñas
El llac de les Mosques

La rebel·lió de les puntes tant per el color vermell característic enlloc del rosa pastel estàndard i el seu ús fóra del context en el qual habitualment les utilitzen els ballarins de clàssic atorga a les puntes vermelles de Sol Picó el valor afegit de ser no només un referent sinó ja un símbol personal i intransferible. Darrerament també es permet l'experimentació, tenyint a les puntes amb altres colors que l'allunyen del clàssic, com és puntes de color blau, un blau Klein llampant. La brutalitat i respecte amb les que les utilitza condiciona una lectura dual per a l'espectador.

Escoltem com ella mateixa s' expressa al respecte:

> [Quan em fico les puntes] *Enlloc de fer dobles piruets i coses virgueres amb les puntes del clàssic me n'he anat a utilitzar-les amb el contemporani.*
> *Amb el Valen, el ballarí, fem duo de puntes on ens fiquem a prova: el salt a sobre de la punta, flamenc. A la punta li vaig trobant totes les possibilitats que puc abarcar sense tocar el clàssic, encara que evidentment tinc una base perquè sinó és complicat, ja són prou complicades les puntes... i un cos que m'aguanta totes aquestes burrades, és molt important tenir unes bones cames.*[80]

Ja amb anterioritat hem vist com el panorama espanyol altres creadores contemporànies a Picó també es desprenien de les puntes, és el cas de La Ribot amb el seu "striptease" de *Socorro, Gloria!* (1992) on la seva fita històrica va ser deixar caure les sabatilles per quedar-se amb el cos nu per tal d' encetar una nova fase d' experimentacions amb el cos.[81] També s' entreveu certs trets coincidents del treball de Picó amb Olga Mesa ja no sols en les nombroses col·laboracions d' ambdues amb artistes d' altres disciplines, com el treball amb l'audiovisual, com el component de negació que trobem en *Esto no es mi cuerpo* (1996) amb *Esto no es danza* de Picó, dos anys més tard i també amb posterioritat de la seva estada a New York a l' igual que Mesa.

---

[80] Retrat coreogràfic Sol Picó Cia. de Dansa espectacle danza Mercat de les Flors direcció Núria Olivé. Penjat per mercatflors el 23/05/2009. Es pot veure tota l' entrevista amb motiu de la programació de *El Llac de les Mosques* a http://www.youtube.com/watch?v=Z1XbKR6RicY

[81] Tal i com explica SÁNCHEZ, José A. (2004). Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea. Dins Wilfried Floek y María Francisca Vilches de Frutos (eds.) *Teatro y Sociedad en la España actual* (p.269-282) Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, p. 277.

Val a dir que aquest component subversiu de les puntes, tal i com Sol Picó les empra, és una de les propostes que més agrada als seus seguidors, sobretot en l'àmbit internacional on la barreja de flamenc, folklore i tècnica de puntes sorprèn i encisa.

4.4. Com representa el rol masculí

El prototip de rol masculí que es representa, a grans trets, en la companyia Sol Picó és un mascle llatí de rotunda caracterització. En ell conflueixen trets distintius de virilitat exacerbada, marcada gestualitat, moviment ràpid i vigorós.

La interrelació masculina habitualment sorgeix amb el component d'atracció sexual i/o amorosa. En *Ladivadivina* el romanticisme de les flors entregades per un home bala degradat; en *La Prima de Chita* l'àngel caigut de fortes reminiscències amb la Amantis Religiosa, que tot i portar un ganivet a la mà no fereix a l'home amb que es relaciona, en *Bésame el Cactus* l'home és la parella racional amb qui es juga a escacs.

Tot plegat conforma un imaginari masculí d'amor-odi.

Una altra mostra de la degradació del rol masculí en certs espectacles de Picó ens el trobem en En *La dona manca o Barbi-superestar* (2003), on es pot apreciar certes reminiscències de Kantor[82] amb la idea de l'home-titella:

> *Un espectacle per a sis ballarines que fa un recorregut per les distintes mostracions/manipulacions de la dona, en un univers femení que només inclou l'home en forma de ninot siamès enganxat a l'esquena i a la cintura de les intèrprets com en les visions mortes de Tadeusz Kantor*.(Massip 2004:36)

En *El llac de les mosques* es capgira aquesta relació i és l'home qui balla amb un cos femení procliu a la manipulació, aquí veiem a la dona-titella - ja no tant amb objectes per manipular com en Kantor sinó en una apropiació del cos com a element per ser manipulat- en una voràgine repetitiva d'humiliació i maltractament on ella sempre torna per arrapar-s'hi. Sol Picó utilitza el ball com a metàfora de la violència de gènere.

Un dels trets d'excepcionalitat de *Paella Mixta* rau en la caracterització masculina. Ja a l'inici d'aquesta proposta la coreografia dels 5 ballarins denota una nova perspectiva

[82] Tadeusz Kantor (Wielopole 1915, Cracovia 1990). Destaquem els processos de creació del director teatral polonès amb la seva companyia Cricot-2 on certs tractaments dels objectes, els happenings i el treball rigorós amb els actors i actrius sobre l'escena creen cert paral·lelisme en la manera de concebre els espectacles de les tres creadores.

masculina. La caracterització és diversa, sense tipus establert, hi ha actors-ballarins amb cabell llarg, altres amb barba, tots van amb un frac negre que els hi deixa el tors descobert i una faldilla blanca prisada que permet els moviments de la coreografia, vestuari modern i atemporal amb tocs d'Orient d'acord amb la dansa que realitzen. Les subsegüents interrelacions dels ballarins amb Sol Picó no són vinculables a cap relació amor-odi com en la resta dels seus espectacles. És un altre nivell de relació molt més de companyonia.

En l'entrevista realitzada a la creadora amb motiu de la present recerca se li va preguntar directament:

> ***I als homes, com creus que els representes? Veiem a homes molt mascles, de perfil llatí...***
> *Sí, sí. Jo mateixa em sorprenc quan ho veig. Sobretot en Paella Mixta que va ser un treball d'homes, em va costar tractar-los, no sabia molt bé com fer-ho perquè és més fàcil les dones.*
>
> ***Els hi vas ficar faldilla.***
> *Els hi vaig ficar faldilla i si ara .... els hi tornaria a ficar faldilla. El vestuari el tinc claríssim! Però és també per treure'ls la part masculina, sense caure en lo femení, però sí per compartir aquesta sensibilitat nostra però sense perdre el seu rol masculí. Quan els poso a l'escenari... els col·loco molt molt estereotipats. Sí vas de tío, doncs aniràs de tio i seràs malo i dur i moreno... i me harás daño y todo. Però, amb tot, jo sempre tinc la fantasia que guanyo. Però això no sempre es veu així als ulls dels demés i jo moltes vegades quan ho he parlat amb gent veig que això no s'acaba de veure's així, em pregunten com és que porto els homes així . Però sempre tinc la fantasia de pensar "Tu puedes hacer lo que quieras que al final siempre voy a ganar yo ... te has pensado que tal, però no".*

Sorprèn aquesta dualitat entre el que ella vol expressar - la fantasia que guanya al mascle com estereotip del 'tio maxote' - i el que les persones receptores podem veure reflectit - la majoria d'espectacles Sol acaba arrossegada pel terra...- Aquesta fortalesa interna que ella té claríssima però que supera l'aspecte coreogràfic, aquesta manera d'entendre les relacions home-dona són un punt concordant amb les tipologies de personatges que hem vist amb Marta Carrasco, sobretot en referència a la dona

víctima que, tot i ser-ho, sempre s'hi resisteix. El rol masculí, és per Sol Picó, un contrincant amb el qual crear el conflicte dramàtic, és amb qui constantment vol -i pot- lluitar, és un 'tio maxote' de trets llatins que, fins i tot es pot ficar faldilla, o caracteritzar-se de dona però que mai deixa a banda el seu *constructo* masculí.

4.5. Com es representa el rol femení.

Abans d' encetar aquest subcapítol convé fer esmena que Sol Picó sovint identifica el rol femení en intèrprets masculins. Justament aquesta característica també és pròpia de Marta Carrasco , per exemple el Mozart de *Dies Irae*, l' actor Alberto Velasco, és en *No sé sí...* la companya inseparable de Carrasco, talment dues amigues que creixen i somien juntes. El mateix fa Angélica Liddell quan ella i Sindo Puche es converteixen en Natacha i Rebeca en *Once upon a time in West Asphixia.* Per tant, és important puntualitzar que el rol femení es representa en totes tres creadores també en un actor o ballarí de sexe masculí.

Centrant-nos en Sol Picó veiem que la representació del rol femení es classifica en dos grans figures: l'estereotip de dona i la dona pròpiament, i que passa d'una a altra per mitjà de la tècnica de cabaret de treure's i ficar-se roba davant del públic, l' striptease. Així defensem la tesi que Sol Picó empra un striptease transformatiu per passar d'un rol a l'altre, d' un personatge a l'altre amb canvis de vestuari a escena. L' striptease transforma l'estereotip en realitat i la dona real en estereotip.

4.5.1 L'estereotip de la dona

Aquesta primera classificació hi ha tots els personatges marcadament teatrals amb vestuari, atrezzo, gestualitat i caracterització histriònica. Dones amb llargues perruques rosses, llavis pintats de vermell, vestits curts, arrapats i coloristes conformen un perfil femení tòpic i superficial. Aquesta representació del rol femení es dona en situacions encarades sempre cap a l'altre, és la faceta social i extravertida de l'estereotip de dona.

En *Ladivadivin*a quan la diva deixa de ser-ho i s'emparella amb l'home bala no renuncia a la caracterització de la perruca rossa llarga però sí que es treu el vestit vermell, fet que dóna lloc per a l'amor i el romanticisme, la dona baixa de l'esglaó de l'estereotip i la divina acaba convertida, o descoberta, en una dona més real.

Habitualment Sol Picó es val d'un strip-tease per a transformar l'estereotip en dona, en treure o ficar complements de vestuari es donen les transicions d'un personatge a altre, la transformació es fa arran del strip-tease femení.
A tall d'exemple, ens adonem que en l'observació detallada del muntatge *La Dona Manca o Barbi-superstar* hi ha una escena on tots els canvis dels personatges femenins són caracteritzats i construïts a partir del moviment del cos, la música i la transformació del vestuari i complements. D´aquesta manera es pot apreciar com 6 noves situacions sorgeixen amb 6 nous personatges-nines inversemblants, això és:

1. Les divines
2. Les gallines pomposes amb colls peluts
3. Les models en una desfilada de moda
4. Les barbies jugant un partit de futbol
5. Les ridícules i pomposes a la cinta de córrer
6. Unes "sirenetes" ballant a la discoteca

Aquesta correlació de personatges a partir d'una base de vestuari comuna de color clar, mitges i plàstic permet que la metàfora de la barbie com a nina pot tenir un i mil usos en la seva funcionalitat. El moviment de la barbi sempre resulta ridículament elegant, garratibat i poc fluït. L'espectador/a esdevé còmplice de la comercialització del prototip de nina i per tant, de la dona-nina que genera.
Aquesta comicitat permet una crítica i una confrontació amb el poder de lo comercial i l'estereotip de la dona representada en escena. A més, al llarg de l'espectacle hi ha altres elements símbols que permeten una identificació amb el rol femení. És el cas de la lluita escènica entre les dones de perruca rossa i escombra.

Si resseguim el camí de la representació femenina durant l'espectacle ens trobem amb processos de personatges en fases intermèdies, molt interessants i teatrals, com per exemple dones immobilitzades per els peus en els pòdium d´esquí en una coreografia ritualista amb l'ajut de llum zenital que proporciona només la visió detall que la direcció desitja.

Cal fer aquí un petit incís a la comparativa de la immobilització dels peus. No és sols fruït de la casualitat que les tres creadores estudiades escenifiquin la dificultat d'avançar, la impotència davant la immobilització aliena al propi cos. En Marta Carrasco es veu a *Eterno? Això sí que no* (2003) i en una escena grupal de *Dies Irae* (2009) i el moviment s'atura per mitjà d'una gran tela que permet la contorsió de la

ballarina. En Angélica Liddell no hi ha les teles subtils de Marta Carrasco ni l'originalitat de recursos escènics com en Sol Picó, ella per a representar aquesta captura de la dona fica cada peu en un bloc d'escaiola i actua tota la performance *Lesiones incompatibles con la vida* atrapada a terra fent realment molt difícil el moviment. Això denota tres postures diferenciades de tractar escènicament la manca de llibertat, la lluita per avançar i la impassibilitat del públic davant l'opressió. Tot i que el tema és comú en les tres creadores els mitjans dels quals es serveixen, la plasticitat proposada i l´efecte que això té sobre l'espectador fa que el resultat discrepi enormement en el tractament discursiu.

Un cop fet l'incís i continuant amb el tema de la representació del rol femení en Sol Picó, en una altra representació d´aquests personatges histriònics de les transformacions de l'arquetip femení en l´espectacle de *La Dona Manca* un dels personatges creats porta, físicament, el pes del mascle a l'esquena, a mode de titella-aplic de la intèrpret en un ball, més o menys, de parella. O sigui, és la dona qui porta a les seves espatlles al mascle, i això s'adiu al que en l'entrevista que abans esmentàvem finalment és la dona qui guanya.

Les situacions generades ens mostren un imaginari col·lectiu molt del país, de l'estereotip de dona i de les variants relacionals que sorgeixen. L'espectacle esdevé una representació de la realitat en to còmic, estrident, burlesc que simpatitza amb el públic i el fa riure d'allò que veu i el que és més important, riure d'allò que simbolitza. Segurament simbolitza una dona que porta el pes del seu home a sobre, o l´home-titella o l´home-ninot... L'espectador/a implícit riu dels rols representats i es desvincula de les imatges i dels elements simbòlics que fan resseguir les diverses caracteritzacions femenines que van sorgint al llarg del muntatge. Però si ens en riem de la representació observada, en aquest distanciament és quan comença el procés d'identificació en negatiu. És amb aquesta nina ridícula que no ens identifiquem, és en aquesta parodia de dona que no tenim res en comú.... amb qui neguem la identificació personal. Després de l'exacerbada coreografia amb la música de la cançó *Escándalo* i d'altres músiques llatines amb reminiscències de ranxeres mexicanes, després de tot plegat, de la lluita, del riure, de la desesperació, aleshores les ballarines-actrius únicament empren el color negre en el seu vestuari i executen la coreografia més relaxada de tot el muntatge. Estem davant del segon perfil representatiu dels espectacles de Sol Picó, allò que anomenem la dona pròpiament.

4.5.2 La dona

És aquesta la dona més pròxima a la realitat, la més propera, la que no crida ni lluita, és la que es mostra amb fluïdesa, contundència i plenitud. En l' espectacle de *La Dona Manca o Barbie-superstar* que hem resseguit apareix juntament amb un canvi de vestuari de color negre, sense cridòries, amb intimitat, força i presència escènica. Quan s'ha mostrat aquest darrer perfil femení com a trajectòria completa de les diverses caracteritzacions és quan la dona representada és la més propera a la realitat del nostre imaginari. Ja no hi ha lloc ni per la paròdia ni per el distanciament, es recupera la identificació propera i directa. I quan aquest darrer procés ha conclòs, al final de l'espectacle, apareix Sol Picó que besa a aquestes ballarines-dones i ella, també de negre, només té un toc de color i emblema: les puntes vermelles. Aleshores executa un esplèndid solo de puntes, com si d'un *tablao* flamenc es tractés, amb ràbia i *poderio*, de tremenda modernitat i proximitat.

L'espectacle ha esdevingut un mitjà per tal d'evidenciar uns models femenins estereotipats que responen a un model caduc i irrisori. Quan les figures que ballen es desentenen dels vestuaris llampants, els complements histriònics i els símbols de l'àmbit de la quotidianitat rància femenina és el moment on s'enarbora una nova manera d'entendre la figura femenina i la seva representació escènica, despullada de boato, amb arrels de clàssic i espanyol –com en estudis primers de Sol Picó- que sap conjugar amb elements i sentiments propers i accessibles. És aquí on rau la identificació amb una representació que es mostra sense entrebancs, amb tota la seva força i conflicte, despullada d'elements que l'allunyen de la seva pròpia imatge, en aquest darrer moment de *La dona Manca o barbi-superstar* es presenta la dona que Sol Picó és i la que vol ensenyar i representar davant el públic, no abans.

La transformació de l'arquetip amb un personatge més ric i complex comporta trencaments escènics de caracterització, música i llum per tal d'aconseguir representar els matisos i les brusquedats i habitualment és per mitjà de l'striptease que els personatges es transformen i es creen. L'striptease entès com un despullar-se d'una pell per tal d'assumir-ne una altra, en treure´s i ficar-se la roba hi cap la idea de desempallegar-se de quelcom i assumir un nou rol...

Així, doncs, es pot concloure que la representació del rol femení en Sol Picó és dual i aglutina l'extrem més teatral i estereotipat de la dona, amb moviments trencats, forts però encarcarats, dones rosses, ridículament divines que es mouen socialment i en conflicte constant entre elles i contra ells i en l'altre extrem es troba una dona alliberada de la vestimenta simbòlica, d'acció més fluida i vigorosa, que desenvolupa l'acció sense presència masculina. La primera representació provoca en el públic la comicitat, el distanciament identificatiu i la crítica, en canvi la segona representació extreu les bases del que podria ser la representació de la dona en si mateixa, dins un procés d'interiorització que es projecta a l'exterior amb vigor i temperament, és la representació de la dona que té el desig de mostrar-se tal com és en essència.

4.6. L'evolució artística

La representació del rol femení al llarg de la producció de la coreògrafa també ens obre la porta a l'anàlisi de quina ha estat l'evolució artística de Sol a partir dels personatges que interpretava. Arrel de l'entrevista realitzada amb motiu del present treball d'investigació, la pròpia Sol s' identifica amb dos dels seus personatges:

> ***Amb quin dels personatges femenins representats en les teves obres t´identifiques més o amb quin rol (de dona) t´identifiques més o menys?***
> *De fet la dona de Bésame el Cactus va ser una gran experiència, ficar-me en la pell d'aquell personatge absolutament vulnerable i atrapat per totes les seves pors. Jo crec que és un dels més... després el de la melanconia de la Paella Mixta està més atrapat en l'existencialisme, buscant un lloc entre la mort i la vida, era una cosa més obscura.*
> *La dona del Cactus sí, sóc jo.*
> ***I la de les Mosques?***
> *La dona del Llac és la del Cactus però més madura. 10 anys després és ella mateixa, que està una mica més valenta, ja ha afrontat tot amb més alegria però encara és vulnerable, és veuen les pors... passen moltes coses*."[83]

És fàcil comprovar com aquesta primera dona de *Bésame el Cactus* (2000) manté trets distintius amb la de 9 anys després a *El Llac de les Mosques* (2009) però l'evolució artística ha anat molt més enllà i té la seva equiparació creativa i de plasmació escènica. Si es comparen els dos espectacles:

Bésame el Cactus (2000)	**El llac de les Mosques (2009)**
Solo	Cia Sol Picó+ intèrprets+ músics
Petit format	Gran format: músics en directe
Interrelació públic abans de començar	Interrelació públic en acabar
Cuirassa ferro	Cuirassa guix
Solo on el dolor no es mostra	Duetto evidenciant dolor

[83] Entrevista a les creadores: Sol Picó. Vegeu la totalitat de l' entrevista a l'Annex 2.

Consegüentment aquest i altres vectors demostren com s'han mantingut els paràmetres establerts una dècada abans però que la projecció i el caràcter espectacular i organitzatiu s'ha engrandit de manera notable. El treball individual no es deixa però sí que es nodreix de interrelacions diverses, tant de música molt més arriscada, com d'intèrprets diversos, com d'innovacions tecnològiques aplicades a l'escena, etc.

Les pròpies paraules de Sol corroboren aquest grau de maduresa, però no solament en la construcció del seu personatge, sinó que el quadre anterior justifica que la base dramàtica a nivell argumental i la representació espectacular són idèntiques en ambdós muntatges. La fórmula que la creadora empra va funcionar tant en el primer espectacle del 2009 com en el de deu anys més tard. La protagonista femenina esdevé l'alter ego de la mateixa Sol Picó, en un compromís intrínsec amb allò que fa. El jo escènic i el jo real es donen la mà, tal i com passa amb la resta de creadores analitzades, però en el seu cas el procés de creació escènica es desenvolupa al mateix temps que el seu propi procés de maduresa personal. Les fites aconseguides a nivell personal, com es recull en la entrevista, li donen la força i empenta per poder mostrar a la seva intèrpret protagonista obertament, amb les seves pors i les seves cuirasses, amb perruques o sense, amb un estil propi característic molt conseqüent i polit.

Dins del desenvolupament artístic de Sol Picó també observem com l'aspecte de l'animalització que normalment aporta, puntualment i metòdica, en els seus espectacles darrerament es torna una animalització molt més psicològica, no tan caracteritzada mitjançant el vestuari. Hi ha una periodista de l' ABC de Sevilla - que anecdòticament s'anomena Marta Carrasco- la qual va fer una crítica de l' espectacle *Petra, la mujer araña y el putón de la abeja* titulat justament els monstres de Sol Picó[84]. En aquest muntatge resulta evident com els personatges són animalitzats tant de manera externa (vestuari, nom definitori, gestualitat, corporalitat) com de manera interna (accions i reaccions determinades per aconseguir els objectius dels personatges).

[84] CARRASCO, Marta (2011, 14 de juliol) Los monstruos de Sol Picó. Diario ABC, p.67 Recuperat de abcdesevilla.es/cultura.

Tornem a escoltar un altre document audiovisual que dóna llum sobre el tema: l'entrevista de Sol Picó recollida com Retrat coreogràfic Sol Picó Cia. de Dansa del Mercat de les Flors sota la direcció de Núria Olivé[85]. Hi podem apreciar de la veu de la creadora, les seves impressions, el seu risc, les seves pors i les seves acceptacions. Hem transcrit els fragments que trobem més il·luminadors per aquesta recerca:

> [El Llac de les Mosques] *Està inspirat en el pas del temps, en el pas de la vida, en fer-se grans cal acceptar tot això en forma de concert de rock and roll amb 4 músics meravellosos en directe (...) en un moment personal on ja em faig grandeta, comences a replantejar-te coses, a donar-te compte de tot el que significa tot això(...)*
> *Un ballarí que és el suport d'aquesta dona que es fa gran, és com el company de vida .....*
> *El músic no només és un músic, sinó que també és un intèrpret i tot el que fa i tota la relació que hi ha entre nosaltres és important.*
>
> *Tinc la sensació que estic una mica antiquada (...) la dansa ha evolucionat moltíssim i està en constant moviment, sobretot.*
> *Però jo no vaig darrera cap moviment ni moda....*
> *Si m'acosto al món actual és perquè estic vivint en el món actual, bec del món.*
> *M'agrada potenciar l'aspecte energètic, arribar al límit,(...) al màxim exponent*

Si bé com a tret distintiu de la coreògrafa hem incidit en el tractament que fa de les puntes, la seva evolució artística permet que s'hagi donat una darrera rebel·lió en el cas de les puntes de Sol Picó: en el seu darrer muntatge *Memòries d' una puça* no les utilitza:

> *Ja tenia ganes de treure-me-les,[les puntes] i crec que la gent també n'estava una mica tipa. A més, per explicar aquesta història era imprescindible que ho fes, tractant-se de temes molt terrenals, quan les puntes són un element aeri, per molt que jo les utilitzi d'una altra manera*[86].

[85] Document audiovisual penjat per Mercat de les Flors el 23/05/2009. http://www.youtube.com/watch?v=Z1XbKR6RicY (darrera consulta 2.01.2014).

[86] RAUBERT, Bárbara (2012), L'SOS de Sol Picó. Diari *Time Out*. Recuperat de http://www.timeout.cat/barcelona/ca/dansa/lsos-de-sol-pico?intcid=leader (darrera consulta 24.03.2014).

Finalment, no podem cloure el capítol dedicat a Sol Picó sense establir un paral·lelisme evident sobre aquest "màxim exponent" de la seva manera de copsar la dansa que obre una línia directa al treball sobre la dona trencada de Marta Carrasco on hem vist reminiscències de Hans Bellmer i la dona cyborg de Dona Haraway en el personatge femení final de *B. Flowers* i en els Manuscrits inèdits consultats. Sol ho resumeix així:

> *Estar enguixada al final, per mi, és arribar a la obvietat, no?. Després de totes les transformacions possibles, després de les acceptacions, les adaptacions, al final, acabarem sense poder-nos moure.*
> *Taüt, tomba... després d'un striptease de lo més cabareter acabes amb la immobilitat més absoluta*[87]

Així, Sol Picó expressa la confrontació extrema entre moviment i immobilitat, la seva experimentació amb el màxim de moviment i de múltiples transformacions contempla l'obvietat final de la mort. En estar enguixada després d'un espectacle on el moviment brolla a dojo ens plasma una realitat brutal. De la idealització de la ballarina clàssica per mitjà de les puntes s'arriba, per procés creatiu d' striptease, on es fica i es treu capes de roba de diferents personatges, a una nova perspectiva identificativa, ja no idealitzada, sinó terrenal.

[87] Transcripció de l' entrevista a Sol Picó penjada pel Mercat de les Flors el 23/05/2009. http://www.youtube.com/watch?v=Z1XbKR6RicY

CAPÍTOL 5
Angélica Liddell

L´entorn teatral de la RESAD va propiciar que la companyia Atra Bilis (fundada per Gumersindo Puche i Angélica Liddell) comencés el seu "altre" teatre a partir del 1993 de temperament suïcida i melancòlic, tal i com significa el seu nom. Això va donar lloc a que l'actriu Angélica González engrandís la seva aportació en la dramatúrgia i la direcció escènica dels seus propis textos. En una sola figura s'aglutina la creació teatral triplement.

El centre d'interès rau en el muntatges escrits, dirigits i interpretats per ella mateixa, per tal d´analitzar la seva empremta teatral característica amb el mínim d'interferències possibles. Tot seguit es fa un llistat de la seva obra, tot i que aquesta tesi únicament s'ha centrat en la seva aportació a partir del 1997 (*Frankestein*) primera obra en la que hi ha el conflicte de la procreació i on la maduresa de Liddell com a dramaturga es comença a consolidar.

Segons Ana Vidal Egea, que va realitzar la seva tesi doctoral[88] sobre la autora, la seva producció dramàtica es pot subdividir en tres èpoques: els inicis, les obres dels anys 90 i les obres a partir del 2000. És aquí on focalitzem la nostra atenció perquè entenem que hi ha una maduresa artística sobretot arran de *El Matrimonio Palavrakis* (2000) però ens decantem per la subdivisió que fa de l'obra de Liddell Eweline Topolska també en la seva tesi doctoral[89]:

> *Primera etapa: los duros comienzos (1988-2000)*
> *Segunda etapa: empiezan los años gordos (2001-2007)*
> *Tercera etapa: una persona en vez de un personaje (2008- hasta la actualidad)*
> *(Topolska 2013)*

La present investigació no pretén fer cap exhaustiu anàlisi de la vasta producció liddel·liana, únicament pretén extreure els muntatges estrenats que més tracten sobre la identificació femenina sota la seva perspectiva artística i aquells que més han influït

[88] VIDAL EGEA, Ana. (2010)*El teatro de Angélica Liddell.(1988-2009)*, tesi doctoral que es troba a la Biblioteca Central UNED en suport CD Rom. Actualment també es pot descarregar en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA_VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf (darrera consulta 15.02.2014).

[89] TOPOLSKA, Eweline (2013) *El vinculo entre sexualidad y violència en el teatro de Angélica Liddell.* Tesi doctoral dirigida per Meri Torras i John London. UAB.

en l'escena contemporània que darrerament l'anomena com teatre de la resistència. L' aportació de la creadora atorga al teatre de text un llenguatge propi dels muntatges de Atra Bilis amb uns trets singulars molt característics. A partir del seu cos i d' un codi autobiogràfic.

Liddell sembla tenir una visió molt particular del fet d' endinsar-se en el món escènic. En seu canvi de cognom (González) pel artístic (Liddell) creiem que respon a ser el focus d'atenció - ser una estrella- davant les misèries i les injustícies humanes, entre elles la pederàstia i els abusos a menors.

> *Cogí mi apellido de las hermanas Liddell, inspiradoras del cuento Alicia en el país de las maravillas. Siempre tuve envidia de las niñas Liddell porque un pederasta les había escrito un cuento para ellas, fueron amadas por Lewis Carroll y les escribió un cuento como un acto de amor. A las estrellas les escriben cuentos (*Giménez 2007: 43)

5.1 Obra i premis

Tot seguit presentem els textos dramàtics de Angélica González associada a les estrenes amb la seva companyia Atra Bilis i s' especifica si l' obra no s'ha estrenat o alguna altra persona ha assumit la direcció i/o la producció.

1988. ***Greta quiere suicidarse***

Premi VIII Certámenes Literarios Nacionales "Ciudad de Alcorcón".

1990. ***La condesa y la importancia de las matemáticas***

No s'ha estrenat.

1991. ***El jardín de las mandrágoras.***

Estrena el 27 de maig de 1993 en la Sala Ensayo 100, Madrid.

1992. ***La cuarta rosa***

Estrena el 25 de abril de 1996.

1993. ***Leda***

Estrena el 4 de juny de 1996 en la Sala Galileo de la RESAD, dirigida per Oscar García Villegas.

Publicada per la CNNT. Colección nuevo teatro Español. Nº 14.

Publicada en Madrid, Ministerio de Cultura / Centro Nacional de Nuevas. Tendencias Escénicas. Colección Nuevo Teatro Español, 1993.

1993. ***La Dolorosa***

Estrena el 3 d' octubre de 1994 en la Sala Mirador de Madrid.

Traduïda al portugués per Alberto Miranda. Publicada en Lisboa, Ediçoes Fluviais, 2003.

1994. ***El amor que no se atreve a decir su nombre***

Dramaturgia becada per la Comunidad de Madrid.

1996. ***Morder mucho tiempo tus trenzas. Las condenadas***

Estrena sota la direcció de Mateo Feijoo. 10.05.2002.

Publicada en www.fundacioromea.org/cas/bancdetextos.html

1996. ***Suicidio de amor por un difunto desconocido***

Estrena el 16 de juny de 2003 a Lisboa.

1997. ***Frankenstein***

Estrena el 8 de gener de 1998 en la Sala Cuarta Pared, Madrid.

Publicada al 2009 per l'editorial Eugenio Cano Editor dins la col·lecció. Fuente del Abanico *Frankenstein y La Historia es la domadora del sufrimiento.*

1998. ***La Falsa Suicida***

Estrena el 7 de gener del 2000 en la Sala Cuarta Pared, Madrid.

Publicada en la Revista Etcétera nº1/2003/Brasil.

Publicada en Ediciones do Buraco, 2005, Portugal.

1999. ***Perro muerto en tintorería: los fuertes***

Estrena el 8 de novembre de 2007. Centro Dramático Nacional, Teatro Valle Inclán de Madrid. Temporada 08/11/2007 - 16/12/2007.

Premio Notodo del públic al Millor Espectacle 2007.

2000. ***El Matrimonio Palavrakis***

Estrena el 22 de febrer 2001 en la Sala Pradillo, Madrid dins del Festival Alternativo de las Artes Escénicas, Escena Contemporánea (Ciclo Nuevas dramaturgias). Madrid.

2001. ***Haemorroísa***

Estrena en el Teatro Pradillo.Novembre 2002.

2001.*Once upon a time in West Asphixia*

Estrenada el 19 de septiembre del 2002 en la Sala Pradillo, Madrid.

2001. ***Haemorroísa hasta el Polo Norte o Survivor Killer***

No estrenada.

2002. ***Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción***

Adaptació de Adolfo Simón en la Sala Triángulo de Madrid. 17 de setembre 2007.

Publicada a *Teatro americano actual*.(2002). Madrid: Casa de América i en Artezblai al 2009.

Premi de dramaturgia innovadora CASA DE AMÉRICA 2003.

2002. ***Hysterica Passio***

Estrena el 22 de febrer del 2003 en la Sala Pradillo, Madrid.

2002. ***Lesiones Incompatibles con la vida*** (Acció)

Estrena el 15 de febrer 2003 en La Casa encendida de Madrid. Festival escena Contemporánea.

Edició bilingüe publicada EdicÇoes do Buraco, Dep. Literario da Socieda de Guilherme Cossoul, 2003, Lisboa, Portugal. Traduïda per Alberto Miranda.

2003. ***Y los peces salieron a combatir contra los hombres***

Estrena el 31 d' octubre en la Casa Encendida, (Madrid).

2003. ***Y tu mejor sangría.*** (Acció)

Teatro Pradillo de Madrid.

2004. *Broken Blossom*. (Acció)

Estrena el 9 de setembre en la Casa América, Madrid.

2004. *Y como no se pudrió: Blancanieves*

Estrena el 14 de gener 2005 en la sala La Fundición (Bilbao).

2004. *Mi relación con la comida*

Estrena en el Canto de la Cabra el 30.03.2006.

Premi SGAE de Teatro 2004.

2005. *Trilogía de los desechables*

2005. *Confesión Nº 3* (Acció)

Estrena el 13 d'abril al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS).

2005. *El año de Ricardo*

Estrena el 18 de desembre Teatro de los Manantiales, Valencia.

Finalista del Premi de Teatro Caja España 2005.

Premi Valle Inclán 2008.

2006. *Boxeo para células y planetas* (Acció amb manipulació d'objectes)

MUSAC, León. 1 de abril del 2008.

2007. *Belgrado*

Llegida en XIII Ciclo de Lecturas Dramatizadas de la SGAE (26.05.2008).

Publicada a l'editorial Artezblai de Bilbao.

*A*ccèssit del Premi Lope de Vega 2007 de la Comunidad de Madrid.

2008. *Desobediencias: Yo no soy bonita* (Accions)

1ª Lesiones incompatibles con la vida, (ja presentada al 2003).

2ª Broken Blossoms, (ja presentada al 2004).

3ª Yo no soy bonita.

Estrena el 21 de maig a La casa encendida. (Madrid).

2008. Anfaegtelse

Estrena el 13 de juliol en la Sala DT dins Festival La noche en Blanco de Madrid.

2009. Venecia

Estrena el 6 de març en "Las noches salvajes" Festival LP'09, CCCB. Barcelona.

2009. *Te haré invencible con mi derrota , Jackie*

Estrena el 24 de juliol en el Teatro Esther de Carvalho de Citemor. 31è festival de Montemor –o- Velho.

2009. ***Todo cuanto hace es viento, no desearás a la mujer de tu prójimo***

Direcció a càrrec de Guillermo Cacace i estrenada en el Centre cultural Rojas. Buenos Aires (Argentina) el 26.07.2009.

2009. ***La casa de la fuerza***

Estrena el 16 d' octubre al Teatro de la Laboral (Asturias).

Premi Nacional de Literatura Dramàtica de les Lletres Espanyoles de 2012.

2011. ***Maldito sea el hombre que confía en el hombre. Un projet d'alphabétisation***

Estrena el 19 de maig al Teatre Matadero de Festival de Otoño en Primavera de Madrid.

2011. ***San Jerónimo***

Estrena el 20 de novembre a El Canal (Coma-Cross) dins el Festival Temporada Alta Girona.

2012. ***Ping Pang Qiu***

Estrena el 22 de novembre a El Canal (Coma-Cross) dins el Festival Temporada Alta Girona.

2013. ***Todo el cielo sobre la tierra: El síndrome de Wendy***

Estrena el 9 de maig al Wiener Festwochen (Festival de Viena).

Premi Ojo Crítico segundo milenio 2005 per tota la trajectòria.
Premi Valle Inclán 2008 patrocinat per la revista El Cultural del diari El Mundo.
Premi Lleó de Plata de la Biennal de Venècia (2 d' agost 2013)
X certamen de Relatos Imágenes de Mujer del Ayuntamiento de León pel conte "Camisones para morir".
Premi FAD Sebastià Gasch de Artes Parateatrales 2011.

Angélica Liddell és una autora prolífica on la seva evolució personal es trasllada a la maduresa i profunditat de les dramatúrgies. En el nivell espectacular la seva trajectòria ha estat íntimament lligada a Gumersindo Puche, amb qui ha compartit escena en tots els muntatges estrenats fins el 2007, així com amb *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* (2011), Sindo, a més, s' encarrega de la producció d' Altra Bilis, la companyia amb la que habitualment estrena els seus espectacles.

La creadora sempre ha estat la protagonista indiscutible de la majoria de les propostes, i es sent força còmoda amb les trilogies, amb molta càrrega tant textual com escènica, però és a partir del 2008 (*Anfaegtelse) on* hi ha una escissió i Liddell

opta per accions en solitari, molt més punitives i més intimistes. Els personatges ja no són tan teatrals com en les obres del *Triptico de la Aflicción* o les limítrofs caracteritzacions de *El año de Ricardo*. *La casa de la fuerza*, tot i ser un muntatge de gran format amb 3 actrius protagonistes, dues més per la tercera escena, grup de mariachis i campió mundial de força inclòs, continua aportant els trets distintius de la intimitat de la creadora en el fet que hi ha escenes d'ella en solitari, narrant intimitats de la seva realitat personal com és la dura carta que li va enviar David Fernández (performer), les seves accions parateatrals i pornogràfiques per mitjà de la web i el seu blog, o detalls com la seva decisió de ficar música pop als espectacles durant una cursa i monòleg maratonià (La Oreja de Van Gogh).

En els espectacles de Liddell hi ha una autoficció artística que remet a la credibilitat autobiogràfica de la artista, aquest factor resulta fascinant i inquietant, l'espectador no sap on comença l'actriu i on acaba la persona, i a l'inrevés. Darrerament Liddell és, tota ella, un personatge fora i dins de l'escena i empra també mitjans parateatrals per arribar al públic.

En referència a la música que utilitza també hi ha una evolució en la substitució de les constants simfonies de Bach i en general una arrelada cultura musical clàssica per una adequació crítica del que Liddell considera que la societat desitja: músiques superficials, de marcat i repetitiu ritme i tema amorós. Ella obertament canvia el seu registre sota el que considera que la massa informe que conforma el públic tendeix. Val a dir que en les accions autolesives que s'infringeix a escena sempre hi ha el rerefons de música clàssica i durant les lesions canta per sobre de les músiques (*Yo no soy bonita*, *Anfaegtelse*) fins i tot es fica cascs per sentir la música clàssica i canta a sobre (*Te haré invencible con mi derrota*) fet que li atorga un grau de intimisme ritual a les escenes punitives.

La zona liminal entre lo sagrat i allò que no està permès es formalitza en certes accions d'autolesió on es trenca la autoficció i s'enalteix la sacralització escènica per mitjà de la sang real, de la ferida, del sentiment íntim plasmat en una tela amb la pròpia sang (en *Anfaegtelse broda les lletres TE ODIO MAMÁ en la tela on regalima la sang dels genolls)*

5.2 Anàlisi textual i espectacular

Podem establir una gran divisió en les produccions lidel·lianes: les peces dramàtiques teatrals i les accions performatives. Volem fer l'incís en aquesta divisió per tal de reconèixer la importància que tenen les accions en el teatre de Liddell, esdevenen una bomba emocional (Vidal Egea 2010b) on condensa el seu discurs personal i escènic.

En centrar el focus d'atenció en els 27 espectacles de la segona etapa de la dramaturga que són més emblemàtiques pel tema que ens ocupa en desenvoluparem només 5 com a mostra dels paràmetres temàtics, visuals, discursius i escènics que més poden definir a Angélica Liddell en comparació amb les altres creadores. Per anàlisi més global de les seves peces remetem a la tasca d' altres investigacions (Sánchez 2004, Cornago 2005, Vidal 2010, Topolska 2013)

El matrimonio Palavrakis (2000)

Amb aquest espectacle comença la consolidació dels temes centrals de l´obra de Liddell. La bellesa i innocència en confrontació a allò horrible,degradant i monstruós de la humanitat. Plasma amb caràcter cerimonial i ritual malaltisses relacions familiars perpètues que acaben en mort. El tractament de les víctimes com futurs agressors i el poder de la fertilitat per tal de continuar la roda, com ella mateix diu *“ Todos somos hijos*” però no per això tots hem de fecundar. Una visió negativa de la família, tan de les relacions paterno-filials com les de parella dins del contracte matrimonial en una espiral constant de degradació.

Escenogràficament centenars de nines desmembrades i nues delimiten l´espai escènic escampades ordenadament al terra, creant una massa informe i icònica. Aquest tractament objectual del sòl dificulta i condiciona la interpretació actoral de Angélica i Sindo i és un punt afegit a la turmentosa relació de la parella. Durant el desenvolupament de l'acció dramàtica d'aquesta massa de plàstic despullat i en posicions extremes sorgeixen altres objectes amagats com són el ganivet o el menjar. Els signes i símbols de la infantessa són doncs, feixucs, violents, naturals i torbadors.

Un altre fet recurrent en els muntatges de Liddell és el fet de menjar a escena com a tret distintiu de la modernitat (vegeu capítol 1.3) En aquesta peça ella i Gumersindo Puche mengen i beuen amb regularitat un seguit de dolços (caramels, xupa-xups, piruletes, ous de xocolata, nata i pastissos que empastifen i llepen). Un altre aliment que s'ingereix és la llet que es beu en biberó i en un orinal amb forma d'ànec rosa. Tots ells són aliments propis en la dieta infantil. També s'empren altres ingredients però ja no per ser menjats a escena, sinó com a icones rituals, així els actors fan una mena de "cerimònia" amb l'aigua i l'arròs com a símbol de fecunditat i els ous batuts enèrgicament i barrejats amb la farina com a metàfora de part.

El cos dels actors es violentat tant per la paraula com per l´acció. No hi ha ferida, però hi ha la pressió del text feridor, no hi ha brusquedat corporal però hi ha suggeriment en imatges del cos en relació amb els objectes, per exemple l'Elsa juga amb els membres de les nines de plàstic i a mode infantil juga a penetrar l´anus d´en Mateo, el fet no és gens real però la imatge, tot i la seva ficcionalitat, resulta grotesca i pertorbadora.

La sexualitat és tractada des de la necessitat fisiològica, com un acte que es barreja entre el menjar. Molt sovint el menjar precedeix les imatges sexuals, com quan l´Elsa, de nena, llepa obsessivament un xupa-xup amb que empastifa el seu mugró per tal de donar-li el pit al seu peluix Gosset, una vegada rere altra, fins que també representa que el Gosset li llepa els genitals i la nena panteix feroçment. La barreja entre la innocència perduda d'infantesa, els objectes infantils, la sexualitat i la ferocitat planta la llavor per a altres muntatges on els mateixos temes es desenvolupen més directament. Dins d'aquest imaginari Liddell observem que quan a escena apareix un símbol infantil sovint esdevé un símbol sexual i/o sanguinari, directament. El perquè es troba en aquesta primera obra de maduresa teatral: equipara la relació entre pares i fills com violenta i sexual.

***Tríptico de la Aflicción*.**
(El matrimonio Palavrakis, Once upon a time in West Asfixia* i *Hysterica Passió)

El *Tríptico de la Aflicción* esdevé un recorregut traumàtic que va de la passió en primera persona dels senyors Palavrakis : hi ha un narrador en tercera persona implicat en els fets que va explicant, la teatralització és directa, cruent, feridora però sempre amb la veu en off que distancia.

En *Once upon a time in West Asfixia* la identificació amb les nenes, tot i recórrer als narradors extern que explica la visió dels fets des d´una altra perspectiva (focalització múltiple d'un mateix aconteixement: Jonàs, la mare, el psiquiatra, el professor) la pulsió vital també resulta evident. L´acció de les protagonistes Natacha i Rebecca (Liddell i Puche) és contínua. Permanentment són a escena interpel·lant als personatges en off, interactuant, o fent monòlegs .

En canvi el final de la Trilogia, *Hysterica Passió* esdevé un trencament en la passionalitat en que s´enfronten al públic: Liddell i Puche empren un caire de minimalisme interpretatiu, fins i tot robòtic, de tan compassat en veu i gest que els distancia completament. El tercer actor (el fill que serà engendrat) és en qui recau la responsabilitat de la versemblança, de la credibilitat teatral, és el narrador que es dirigeix al públic intentant convèncer dels fets que van ocórrer, la seva denúncia contra els pares, la revenja dels fills contra els qui van engendrar-los. Malauradament el seu grau de passionalitat resulta extrem en el conjunt del muntatge i , tot i entendre que és la nota dissonant, narrativa i clau de *Hysterica Passió*, el conjunt representatiu grinyola en la posada en escena en conjunt.

Tot el *Tríptico de la Aflicción* esdevé un homenatge traumàtic envers els fills i tot l'entorn infantil vinculat als seus objectes. Les relacions de parella representades son importants només en tant que condicionen l´origen i el naixement en un entorn hostil de tots els fills i filles fecundats. En totes 3 obres es dona una importància extrema als moments de la fecundació, fins i tot als anteriors i als posteriors, com per exemple a *Hysterica Passió* el protagonista Hipólito ja en l´inici de l´obra interpel·la al públic amb

¿Queréis saber qué hacen Thora y Senderovich
justo un día antes de conocerse?
(…)
y Senderovich
mi padre
qué hace Senderovich
antes de conocer a mi madre
(…)
Thora y Senderovich antes conocerse
justo un día antes de conocerse
se masturban.

(…)
allí me fecundan
¿qué sentido tiene fornicar en un hospital como peces asmáticos?
me arranco los ojos para describir la odiosa escena
ese momento en que fui fecundado por los desastres del universo
(Liddell *Hysterica Passió*)

Aquesta importància del moment i del fet *in situ* es relaciona amb la vulnerabilitat del temps i de les accions. En tota la producció de Liddell pren molta rellevància els petits detalls temporals i anecdòtics que son els que imprimeixen versemblança a la faula.

Y los peces salieron a combatir contra los hombres (2003)

En aquesta obra el tema és la constant mort de negres a les pasteres intentant arribar a l´Estat Espanyol. L'actitud crítica de la creadora fereix tant a la política de les institucions com la moral dels espanyols que permeten la barbàrie. Els peixos, de tantes persones de raça negra que es mengen, tenen els ulls de "negre[90]" i els "negres" tenen la carn de peix. Ningú controla els peixos, ningú controla tota la carn de negre que es mengen. Ningú pot dir la xifra exacta de morts a les costes de l´estret de Gibraltar.

Angélica González el que fa es denunciar aquesta situació a escena. Ho formalitza amb la figura de 2 actors: un Gumersindo Puche totalment nu, sense paraula, amb la cara pintada de negre i Angélica Liddell representant a una mena de prostituta PUTA que dialoga amb un suposat Sr. Puta. També crea un nou personatge representant-se a ella mateixa ,ANGËLICA, on dona la seva visió subjectiva sobre l´obra, les anècdotes que van viure ella i Sindo creuant en ferry l'estret de Gibraltar i ho documenta amb fotos personals que donen testimoni real de la història.

Aquest trencament de la quarta paret d´una manera tan evident en aquesta proposta escènica, el pas tan natural que fa l´artista del personatge de PUTA al personatge d´ella mateixa crea un vincle de complicitat confessional amb l´espectador, la moral del qual sembla ser l´objectiu de l´obra. Ella dona la seva visió del tema d´una manera

[90] El terme es emprat sense cap connotació racista cap al color de pell de les persones ni a la seva condició religiosa. S´ha preferit deixar els sustantius "els negres" i "els moros" amb la mateixa cruesa que ho fa la dramaturga en el text i la representació per tal de no minvar el seu valor crític.

obertament antiracista, antifascista i fins i tot, antiespanyolista, davant el fàstic que li fan certes converses i comentaris d´enaltiment patriòtic. En el desenvolupament del personatge principal, la PUTA, la crítica social és des del sarcasme, l'esperpent caracteritzat amb un vestit gòtic amb l'estampat de bandera espanyola i una gestualitat encarcarada. En el personatge ANGËLICA la critica és directa i oberta, no hi ha cap transició externa d´un personatge a l´altre, el vestuari i caracterització són els mateixos només l´actitud corporal i la veu transformen la parodia en versemblança davant l´horror de cossos ofegats a les costes.

El tractament que es fa de la masculinitat és un pur contrast. Per una banda hi ha el cos prim, esfilagarsat, de Gumersindo que representa aquest "negre" famèlic que no té paraula, no disposa de la sensibilitat que li proporciona el llenguatge, no disposa del poder del llenguatge. El maquillatge amb negre brillant evita qualsevol intent d´expressió facial, la nuesa es percep com innocència. El seu cos es coreogràficament violentat en una escena on Liddell li empega banderes espanyoles, després el vesteix amb el conjunt de la selecció espanyola totalment xop d´aigua, i prop del final l´embolica en una cinta aïllant d´estampat espanyolista i el penja a l'inrevés fins que ell s´arrossega, com un "sireno" o com un cuc fins a la rentadora, on hi fica el cap i fa el darrer sospir. mort.

Te haré invencible con mi derrota (2009)[91]

Performance íntima, de puniment físic i espiritual on l´artista s'agredeix amb fulles d'afeitar, imperdibles, vidres i sempre l'amenaça de perill present amb la cigarreta, la navalla, els vidres, les armes....
En aquesta proposta no menja. El que sí fa és beure alcohol, primer del got i després a glops de la mateixa ampolla.

Els elements escenogràfics estan col·locats de manera que s´ha de parlar, més que d' escenografia, d'instal·lació on cada element forma part de la litúrgia ritual de l´espectacle. Els violoncels al mig, com tombes que descansen amb sang i vidres. Només un cello serà castigat i massacrat (babes, so irritant, cigarretes, cendra i navalla).

[91] Performance amb poc text però amb accions que comentem específicament, per referents audiovisuals clars vegeu http://www.dailymotion.com/video/xe21hq_angelica-liddell-tehare-invencible_creation on es poden apreciar les autolesions, la ràbia, les cantates de Bach i molts dels símbols als que fem referència.

La purga final de caricaturitzar a la seva estimada Jaqueline du Pre en un dimoni i crivellar-la a ella i al seu violoncel és una mena de superació de la por, és la mort, la derrota."*la muerte pertenece a nuestra vida"* . En aquesta existència artística universal de du Pre i la plasmació obsessiva de Liddell amb aquesta dona morta el fet d´acrivillar la seva foto és un tornar a matar-la en aquesta vida irreal que li dona Liddell. Si ella li dona vida també li dona mort, la contradicció és que matant-la li dona vida.

Recurrents els elements militars de la roba i les armes de foc .Però sobretot la seva percepció de sentir-se soldat, de lluita constant, com ella mateixa diu:*"Tengo una sensación de soldado, no sé en qué frente he luchado ni en nombre de qué*."

En aquesta proposta no hi ha cap element que evoqui a la infantessa. La instal·lació resulta freda i distant, amb un seguit d'elements ordenats per la seqüència d'acció. La il·luminació pren importància en tant que conjuga l'acció amb els elements puntuals que la creadora vol destacar.

El cos dèbil, impol·lut, de fragilitat aparent d'Angélica Liddell, vestit amb un pulcre vestit blanc llarg, es massacrat de manera fina, consensuada, amb absència d'expressió dolorosa en l'aspecte físic. Abans de clavar-se imperdibles al tòrax es desinfecta la zona, sense cap afecció col·loca els imperdibles de manera que puguin aguantar el tros de roba tacat amb la seva pròpia sang de la mà. En la fisicitat sembla no existir-hi el dolor, només és en la paraula, en el concepte, és en contingut del seu discurs oral on Liddell expressa el seu sofriment i l'angoixa psicològica, mai en la tortura física. Aquest és un tret de distanciament brechtià i una evolució expressiva – o més ben dit, d'absència expressiva- comparat amb altres monòlegs anteriors com i en *Yo no soy bonita* (2008) on a escena s' escalda la mà en llet que anava escalfant, en aquesta acció d´aguantar, treure la mà, i tornar-la a deixar una estona escaldant-se sí que mostra expressió de dolor, segurament els únics cops que torturant el seu cos es permet mostrar el dolor físic. En *Anfaegtels*e (2008) no mostra cap dolor físic, fins i tot, quan té les cames regalimant sang amb un somriure sarcàstic suca el pa rodó per menjar-ho, com un ritual de l'església catòlica: la comunió amb el dolor està feta, és la metàfora del cos de Crist.

Els cabells són tractats com un element de caracterització més. Si bé en un principi veiem la melena morena d' Angélica, d'aparent normalitat i com si no fos cap signe teatral, en la transformació esotèrica amb Jaqueline du Pré s'utilitza una perruca de

llargs cabells pèl-roja i quan se la treu i desapareix l'essència de du Pré recorre als cabells per tal de cardar-se´ls obsessivament per guanyar volum i amb un altre pentinat començar la nova transformació del personatge cap a la violència externa, no ja la que exerceix sobre si mateixa, sinó sobre els altres (dispara amb la metralleta, roba militar, utilitza la navalla per marcar el cello). De manera que el personatge mostrat sembla ser:

1.- Primer ella mateixa, que s´autoinflingeix dolor sense sentir, aparentment, res.
2.- Després ella posseïda per l'ànima de du Pré on s´hi mostra contínuament el dolor físic i psíquic de les dues dones, l'estrella que comparteixen Liddell i du Pré, és una mena d'orgia dolorosa on la Lidell-du Pré crida i plora convulsament
3.- Finalitza amb un nou personatge, una nova Angélica Liddell que es violenta amb ella mateixa (cosint es clava agulles als dits) i a més ho extrapola als altres, es vesteix de soldat i dispara contra la imatge du Pré.

D´aquesta evolució del personatge se n'extreu que el mirall identificador que significa la violoncel·lista per a Liddell es arrabassat per la violència cap a ella mateixa i si bé crivella la foto de du Pré, també, en el sentit figuratiu s'aclivella a ella mateixa. No és un assassinat, sinó un suïcidi. Du Pré és ella, quan ja no pot ser ella, la mata, que és una altra manera de dir que es mata a ella mateixa.

La part textual de la performance no apareix fins que es talla les mans, asseguda en una cadira, davant dels instruments, aparentment relaxada, i fumant. L'actitud és totalment d'estar de volta de les situacions. (vegeu fragment audiovisual amb link a la darrerannota peu de pàgina). La part textual de la performance és la més curta en relació a les seves produccions –no arriba al parell de planes- però el poc que es diu està ple de ressentiment, de ràbia. És concís i efectiu, no calen més paraules, només l'acció que les acompanyen. El text espectacular sobrepassa, de poc, l'hora.

Es recull una crítica de premsa de Haro Tecglen en referència a l'espectacle i la comparativa amb una tragèdia grega:

> *El espectáculo es interrumpido en un momento de la representación para hacer una exposición detallada de algunos acontecimientos que rodearon la escritura de la obra, la proyección de diversas diapositivas de acciones realizadas en Madrid, en las costas gaditanas y, finalmente, la documentación de la acción de*

cruzar a Marruecos con una camiseta del Real Madrid. El verbo poético, de proliferante condición barroca, se hace realidad a través de su tratamiento material, de ahí la importancia de sus diferentes modos de enunciación y los juegos de contrastes con diferentes tonos de voz. «Ella es un monstruo escénico: modula la voz de arriba abajo, mueve los brazos, desvía el cuerpo como nos imaginamos que se hacía en la tragedia griega, expresa con la cara y las manos; y es autora de la palabra (El País 7.04.2004)

Perro muerto en tintoreria: los fuertes (2007). Monòleg El Puto Actor.

El text dramàtic d'aquesta peça data del 1999 però la seva revisió i posada en escena com a encàrrec del Centro Dramático Nacional fa que la tinguem present dins d' allò que hem anomenat com segona etapa. Teatre de text inspirat en *El llibre de Job*, *El contracte social* de Rosseau i, sobretot *El nebot de Rameau* de Diderot.

Tot seguit es passarà a analitzar el monòleg del Perro, en referència al Puto Actor, que forma part de l'obra per tal d'establir en quins paràmetres taumatúrgics i espectaculars es pot ubicar la proposta de Liddell, i extreure'n trets distintius i característics. S'ha escollit aquest parlament donat que en ell es pot apreciar la recerca de versemblança, l' identificació masculina de la creadora, les seves aptituds en matèria de llenguatge corporal, llenguatge oral, creació i aparent improvisació. Com a fet anecdòtic, una de les idees inicials desestimades era que un gos de debò interpretés el personatge com la metàfora del treball del actor on arribar a un teatre nacional és com arribar a la Cort per un bufó.

En el monòleg del personatge El Perro, cal un anàlisi per veure com ho fa:

- Acció amenaçadora, escopeta en mà. Actitud actoral ofensiva, a primer terme, mirada directa a l'espectador.
- Monòleg dirigit directament al públic. Amplis registres del to de veu, anant d´un to confidencial al crit en canvis ràpids i bruscs.
- Ampliació de les rèpliques escèniques comparades amb el text del monòleg recollit al text dramàtic. De vegades empra la repetició continua de paraules clau, com per exemple "servidumbre" repetit 21 cops cridant; en un bombardeigs d'insults al públic afegeix altres que no estan en el text, com per exemple "mentirosos"

Després d' un acurat visionat del monòleg en qüestió estem en condicions d'establir uns bons marges diferencials entre el text dramàtic i el text espectacular que en resulta. Per facilitar la tasca a la persona lectora el text espectacular l' hem diferenciat amb lletra de color lila i així ser més fàcil comparar la part escrita i la part representada. Totes les acotacions en negreta són personals. Liddell no incorpora acotacions de lloc ni d'acció en els seus texts. Amb aquesta doble lectura podrem apreciar tot allò que Liddell, en el seu rol d' actriu afegeix - el text amb color lila- durant la representació.

EL PERRO[92]

(Al mig de l'escena hi ha els 4 personatges, a la gespa central, mirant al públic. Liddell es situa a la dreta de l'espectador, a mig terme, amb un fusell a la mà)

Con permiso de Combeferre.
(Cridant i tot d'una tirada, ràpid)
Aquí estan los putos actores, los putos actores:
Carlos, Sindo, Miguel y Violeta. Los putos actores.
Hay un Contrato Social y un Contrato del Puto Actor.
Los derechos civiles del Contrato Social
Se encuentran mermados por las servidumbres del Contrato del Puto Actor.
Primero: El Puto Actor puede decir lo que quiera porque se le desprecia.
Segundo: Entre el Puto Actor y el amo jamás hay transferencia de poder
Ni de clase social.
La libertad para decir lo que uno piensa
es insignificante comparada con la libertad
para comprar lo que uno desea.
Tercero: El objetivo principal del Puto Actor es el entretenimiento.
Esta es una de las peores lacras del trabajo del Puto Actor:
Mezclar la ética y la estética con el jodido entretenimiento.
Cuarto: **(De cop fa una Pausa i passa del crit a un to de veu molt més suau, comença fluix)** *Pero, sobre todo,*
el Puto Actor pertenece a una estirpre formada por tullidos,
retrasados mentales,

[92] El text íntegre de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* que ha servit de base documental està recollit a http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=241 pàg. 28-31. Ho hem comparat amb la funció que va ser enregistrada en directe. (Vegeu document audiovisual bibliografia).

enanos,
seres deformes
y pobres diablos,
obligados a arrancar, **(to de veu in crescendo)**
como si fuera una costra pestilente,
la carcajada estúpida de sus espectadores.
(de manera inquisidora, amb ràbia) *Arrastro cada una de las deformaciones*
que han hecho reir a reyes,
cardenales,
nobles,
burqueses
y demás necios.
(amb despreci) *Llevo en mi inconsciente genético*
Todo el desprecio,
todos los insultos,
y todas las humillaciones
de que he sido objeto durante siglos.
(Cridant) *Soporto con mi alma masacrada*
el alma masacrada de generaciones de esclavos.
Rebelarme contra el poder es una exigencia
porque me siento esclavo del poder,
porque llevo sobre mis hombros de Puto Actor
el peso de millones de vejaciones.
Solamente ofendiendo a los que me contratan
y a los que pagan por verme,
me libro de la sensación de servidumbre.
Ofender me hace sentir menos esclavo,
menos necio que el público y **(cridant i aixecant el fussell amunt)** *que el amo.*
(Cridant) *Darme cuenta de todo lo que ocurre a mi alrededor,*
darme cuenta, por ejemplo,
de que un perro cobra más que un Puto Actor
ya me hace sentir menos esclavo.
Darme cuenta de toda la mierda que hay a mi alrededor
Darme cuenta de todos los inútiles que hay a mi alrededor
ya me hace sentir menos esclavo.
Mencionar la palabra "servidumbre"

ya me hace sentir menos esclavo.

Servidumbre **(agupint-se i amb gest repetitiu)**

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre

servidumbre ***(respiració profunda)***

Ya me hace sentir menos esclavo.

El verdadero espectáculo

Está siempre en el puto patio de butacas.

-en el puto patio de butacas-

Amplío mi escenario

Al mundo donde actúa la sociedad entera –sociedad-

Theatrum mundi.

Theatrum mundi.

Cada patio de butacas

*Es una reproducción de la mezquindad universal.***(es dirigeix a primer terme, directament als espectadors, pausa entre paraules, amb convicció i lentitut)**

Mentirosos, mediocres, ruines **(Sindo intenta calmar-la, ella l'aparta)**

*Hipócritas (***Sindo intenta frenar-la però ella l'aparta forta i brusca)**

Egoístas, cobardes, cobardes

(Torna a la banda dreta a mig terme)

Cobardes
Os odio a todos, me dais asco todos.
De ese modo, el espectador
-os veis, mira allí- **(senyalant al públic)**
se convierte en Puto actor de su Puto actor.
(Senyalant entre el públic)*Mira esta, y esos*
Ahora mismo sois ***mis*** *nuestros putos actores.*
Y os digo lo que quiero porque me despreciáis.
(ritme ràpid) *Pero cuando os levantéis de la butaca,*
Airados o aburridos,
o adormidos
-me da exactamente igual-
Yo no os despreciaré a vosotros.
Me despreciaré a mí mismo
Por no haber sabido ser un buen esclavo,
el mejor esclavo,
una vez más,
*por no haber sabido poner debidamente el culo,***(es gira i fa gest de ficar el cul)**
una vez más, sólo una vez más.
Es peor no comer que ser esclavo.
Por esa razón me he dejado contratar.
Y entonces diré:
(cridant encara més fort)
"Lo importante es ir tranquilamente, libremente, agradablemente, cuantiosamente
Cada noche al retrete.
¡Oh, estiércol precioso,
Ése es el resultado de la vida en cualquiera de sus estamentos!"
(lent i sense cridar)
"*Lo importante es ir tranquilamente, libremente, agradablemente, cuantiosamente*
Cada noche al retrete.
¡Oh, estiércol precioso,
Ése es el resultado de la vida en cualquiera de sus estamentos!"
Escrito por Diderot, El sobrino de Rameau, siglo XVIII[93]

[93] Aquesta frase constitueix la fi del monòleg per al present estudi, el text recollit al Archivo Virtual de las Artes Escénicas deixa oberta la interpretació donat que deixa un espai en blanc i tot seguit continua amb "Ahora vamos a trabajar en la escena del columpio". En canvi, en la publicació de la revista *Primer Acto*

FÍ DEL MONÒLEG EN EL TEXT

(Pausa. Amb to de veu suau, de proximitat)

Y este es el momento oportuno

-y os lo digo en serio-

estoy asqueada ya del público.

Este es el momento oportuno

para que todos aquellos que no quieran seguir viendo esta puta obra

nos dejen trabajar de una puta vez en paz

-sé quienes sois-

y abandonen de una puta vez esta sala.

(Ordenant i fent el gest)

¡Venga, vamos,

Fuera, fuera!

(Pausa tensa llarga. Ningú del públic marxa –almenys en la funció documentada-)

Sois unos hijos de puta cobardes

(Liddell abandona la sala per la porta lateral del pati de butaques, amb un fort cop de porta)

…..

(Liddell entra a la sala per on havia sortit, creua l'escenari. Es col.loca al mateix terme mig lateral dret. Els actors també estan col·locats per una nova escena. Pausa llarga. Mirada inquisidora de Liddell al públic. Fa un gest als actors i tots 5 marxen de la sala.

El públic es queda sol durant 2 minuts. L' il·luminació es manté com a la darrera escena. Passats els 2 minuts entren per la porta lateral els actors que es tornen a col·locar, i ella també)

Y después… siempre se van 4 ó 5… cucarachas cobardes

cuando nadie los ve

y yo siempre pienso

mira que ratas, cobardes.

---

aquesta darrera frase de "Escrito por Diderot, *El sobrino de Rameau*, siglo XVIII" és inexistent i el monòleg continua durant 19 versos més fins l'escena del gronxador (pàg. 52). Per una comparació de les dues publicacions del text dramàtic:LIDDELL, Angélica "Perro muerto en tintorería: los fuertes" *Primer Acto* (Madrid), núm.321, 2007, p. 36-72

Nosotros aquí, matándonos a trabajar
Y esas ratas cobardes se han ido.
Lo pienso todos los días.
Ratas.
Cuando os vayais… **(es senyala el cap com de "penseu amb el que he dit")**

FÍ DEL MONÒLEG

(Canvi de veu, més projectada. Comença l'escena per la que estaven col·locats els actors en acabar el monòleg present al text dramàtic)
*Ahora vamos a trabajar en la escena del columpio***.**

El que més sobta davant de la diferència entre el text publicat-color negre- i el de la representació -color lila- són, per una banda les repeticions i per l'altra l'ampliació del monòleg amb la versemblant interrupció per fer fora de platea al públic. Visualment el color lila ens permet apreciar tot el text afegit per la Liddell /actriu, sobretot tota la càrrega d' insults i la llarga repetició de "servidumbre". A més, els incisos puntuals dirigits al públic també proporcionen molta credibilitat i proximitat. Tots aquests recursos formen part dels trets característics de les produccions de Liddell, caldrà analitzar-los:

Les repeticions, tan de gest com de paraula, proporcionen un accent incisiu en algun aspecte que la creadora vol destacar. Les repeticions obsessives com els 20 cops que repeteix la paraula "servidumbre", així com la repetició, cridant, de la cita de Diderot i els gests i moviments que les acompanyen també de manera repetitiva, obsessiva i inquisitiva són recursos vastament utilitzats també en altres muntatges

Els incisos que executa, tant de gest com de paraula, formen part d'aquest llenguatge propi. El gest final del monòleg en la seva representació (assenyalar-se el cap, com dient "penseu-hi" en la frase inacabada de "*cuando os vayáis*...") implica un voler perdurar més enllà de les hores que dura l'espectacle i de les quatre parets de la sala. És un traspàs ètic i moral de les conviccions de la creadora més enllà del teatre d'entreteniment. Quan ella ja no faci d'actriu i l'espectador ja no miri, llavors és el moment de pensar en el que s'ha dit i fet en la proposta escènica. Evidentment, Liddell

vol provocar i remoure la percepció, la consciència i el posicionament de les persones que assisteixen als seus espectacles.

Un altre incís, és quan es dirigeix al públic després d'insultar-lo, s'hi dirigeix amb un "*sé quienes sois*". Aquest comentari va provocar riallades entre els espectadors. Això forma part d'una sèrie de complicitats entre l'actriu que sembla no interpretar i els espectadors, no ja vistos com una massa global i passiva, sinó com individus, als que un a un se'ls insulta, se'ls intimida, se'ls assenyala "*os veis, mira allí*" (a Sindo assenyalant a algú de platea), "*mira ésta, y esos...*" Aquesta manera de tractar al públic com éssers individuals que són desproveeix de seguretat i distanciament enormement als espectadors que volen estar amb el rol d'espectadors. L'*espectaculum* s'ha de veure per l'ull, però sentir-se formar part de l'*espectaculum* ja és una altra cosa. Els riures que va provocar "*sé quienes sois*" poden tenir més d'una lectura, en un primer anàlisi comporta un "fer l´ullet" a qui, certament, assisteix a la sala i coneix a Liddell. Això no va més enllà de la unió entre tècnica i experiència actoral. Però en una segona lectura cal veure els sistemes de protecció de l'espectador, de manera que el riure és la forma d'alliberar la tensió (els acaba d' insultar i es poden sentir tensos, assenyalats, desprotegits, etc...) el riure permet fer un parèntesi relaxant. En situacions de tensió és habitual que es somrigui o es rigui com una manera de simpatitzar en l'entorn tens, trencar el gel, suavitzar, en falsa aparença, la situació... aquesta simptomatologia es pot veure clarament en els adolescents abans d'un examen.

Però Liddell no inventa res de nou amb el fet d'insultar, més o menys raonadament, als espectadors. El que sí que fa és trair el rol dels espectadors i els hi fa perdre la seguretat de la butaca i la seguretat que són espectadors passius. Peter Handke ja va escriure *Insults al públic* (1966) on de manera sorprenent en la època, els actors i actrius podien experimentar amb la reacció d'un públic desconcertat davant l'experiència. Va ser tot un revulsiu davant la convenció teatral i una experimentació radical en el llenguatge escènic. A Catalunya, en Ricard Salvat la va estrenar en el Teatre Romea al 1970, a les acaballes del franquisme, i darrerament ha tornat a estar en cartellera. Segurament les reaccions de la platea divergeixen enormement quaranta anys després, no només per els condicionants polítics, socials i ètics sinó també pel factor sorpresa que en els actuals temps costa tant de mantenir.

Quan Liddell en l'ampliació espectacular del monòleg del Puto Actor incorpora l'ordre gestual de marxar d'escena, ella i la resta d'actors i actrius, després de convidar als espectadors a fer-ho ells i no haver-hi resposta directa és quan els deixa, físicament i real, sols. És una acció que incomoda enormement i es materialitza en xerrades entre el públic, canvis de posicions, mirades còmplices... són moments d'intranquil·litat que uneixen el pati de butaques en aquest "però què passa? I ara què? No sabem què fer... què representa que el públic ha de fer en aquest impàs? El públic ha assolit, sense voler-ho i gairebé sense adonar-se'n, la condició de personatge. En *Insults al públic*, en canvi els actors mantenen el seu rol d'actors per mitjà de la paraula; el text justifica l'acció d'insultar verbalment i als sorpresos espectadors se'ls explica, entre d'altres justificacions:

> *Vosaltres sou el tema. Sou el centre d'interès. Aquí no es tracta, aquí vosaltres sou tractats (...) Aquí no sou particulars (...) Aquí no sou individus. (...) No teniu història. No teniu passat.(...) Sou públic de teatre. No interesseu per les vostres qualitats. Interesseu en la vostra qualitat de públic de teatre. No sou individus. No sou una unitat.(...) Sou un esdeveniment. Sou l'esdeveniment*.
> (Handke 1988: 35)

En el text de Handke la massa informe que s'asseu a les butaques afilerades no són individus concrets, en canvi en Liddell, sí. El seu " *sé quienes sois*" personalitza, dóna passat i present als individus en particular que estan davant d'ella. Amb menys paraules i justificacions condiciona una reacció més punitiva, més concreta, més real. L'esdeveniment al que Handke fa referència en la representació de Liddell no és un esdeveniment inconclús és l'esdeveniment d'estar allí, mirant i escoltant, sense fer res i amb el passat i el present en la consciència particular de cadascun dels assistents. En aquest sentit, la violència de l'acció de Liddell supera a la de Handke. La "traïció" que aquestes línies abans anomenaven és la subversió de rols, no és arribar al límit del rol de l'espectador, sinó treure-li la seguretat de ser-ho, despullar-lo, metafòricament, i tornar-lo a la realitat més plana: tu, que ens mires, que et coneixem.... ara marxem i què miraràs? La violència i la traïció rau en aquest fet. A més, no hem d' oblidar que la dramatúrgia publicada no dona cap pista sobre l' acció que es desenvolupa a l' escena, per tant, encara que hi hagi una prèvia lectura de l'obra no és fins a la seva representació en forma d' espectacle on veritablement pren forma la "traïció" a l' espectador que hem comentat.

Resulta summament interessant aquests dos minuts de confusió i de suspens en l'espectacle de *Perro Muerto en Tintoreria* ja que estableix una nova manera d'interrelació amb el públic, entre ell mateix i davant de l'espectacle. Els espectadors i espectadores ja no tenen una funció a fer, ja no miren res, no tenen res a mirar, s'ha perdut la raó de ser - i estar- aspectant i una de les sortides més habituals és la interrelació entre el públic que d'una altra manera ni tan sols es creuarien la mirada. En aquest moment de voler continuar sent espectador es trasllada l'atenció als altres, a la porta de sortida i d'entrada, a què fan a la filera de darrera, a què parlen els de la filera de davant... es busca la solució per mantenir cert estatus d'espectador que no sembli ridícul en un rol on s'ha perdut la raó de ser.

Liddell juga amb el llindar del que pot ser possible, en deixar l'escenari buit d'actors no fa més que ficar en pràctica el discurs que havia pronunciat durant el monòleg transcrit "*el verdadero escenario está siempre en el puto patio de butacas" i així mateix ho comunicà en* una conferència al Ateneu de Madrid en febrer del 2007, just pocs mesos abans de començar els assajos de l'obra:

> *El verdadero espectáculo está, como diría mi queridísimo Carlos Marquerie, en el patio de butacas. En el fondo, el bufón también es un espectador, pero un espectador exigente. El bufón amplía el escenario al mundo donde actúa la sociedad entera* [94]

Per uns minuts l'escenari ha estat, efectivament, a platea. La paraula escènica s'ha fet acció real. El món com a símil d'escenari i la societat com a símil de personatges que actuen. De manera que destaquem el concepte desenvolupat a *Perro muerto en tintorería: los fuertes* del món com a escenari i la societat sencera com actors i actrius.

La cita també remet a la figura del bufó com a mediador entre l'art i la societat, relació que serà desenvolupada més endavant (vegeu capítol 5.4.2) en l'objectiu estètic del actor com a bufó/boig i transmissor d'idees crítiques, reveladores i revolucionàries.

L'equiparació del espectacle del pati de butaques s'adiu a la idea que el món és un gran aparador-escenari on cada personatge executa el seu rol, la identificació en

[94] LIDELL, Angélica (2007) El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres. *Primer Acto* (Madrid), núm.321, p.14.

cadascun dels rols ve donada per els altres, la relació que s'hi estableix; una mateixa dona és filla és dona és amant és mare.... segons amb qui es relacioni i amb quin àmbit ho faci ella i els altres la identifiquen en un rol concret. També podem analitzar aquesta acció de Liddell com un efecte mirall: la realitat –i la misèria - que vol plasmar a escena té més impacte emocional si s'evidencia com els assistents observen –i amb el fet d'observar també ja s'interactua- amb aquesta misèria humana. Quin partit prendran, poden quedar-se com a espectadors plans o bé el mirall estableix una interrelació més enllà de l'àmbit escènic? Aconsegueix Liddell remoure les emocions dels assistents? S'emportaran una peça de dolor amb la seva mirada?

No ens podem estar de fer una comparativa amb l'experiment escènic de *Fuero(n)* (2008) de Germana Civera on 8 professionals –coreògrafs de més de 40 anys- s'enfronten amb un públic que té la directriu de sabotejar la proposta. Aquesta consigna fa que la retroalimentació escènica sigui ficcional, hi ha una simbòlica des-realització del públic en tant que es falsifica allò què, per definició, hauria de ser veritable.[95]

Seria molt interessant poder investigar quines són les respostes del públic-personatge davant diferents creadors/ores que experimenten en aquestes situacions. Convindria un estudi en detall davant un espectacle determinat i/o artistes en concret. Aquesta suposaria una línia d'investigació oberta d'alt interès en el teatre de la recepció i en l'assumpció del públic com a personatge que únicament s'apunta i que, tot i no ser una línia d'estudi engegada, té moltes, i segurament enriquidores, possibilitats d'anàlisi.

Tot plegat conforma una autobiografia desvetllada fragmentàriament que està al servei de la credibilitat i risc de les propostes. Tot i que el monòleg objecte d'anàlisi sembla no incidir en el tema recurrent liddel·lià de l'amor les paraules del filòsof Gilles Lipovetsky donen una altra perspectiva més personal i no tan inequívocament política del text:

> *Sin duda la experiencia amorosa implica "servidumbre", a veces extrema dependencia del otro, pero al mismo tiempo encarna por excelencia la pasión individualista de la "verdadera vida", el libre despliegue de las inclinaciones y deseos personales. Al abrir paso a lo posible, al trastocar el orden establecido,*

[95] FRATINI, Roberto (2011) *A contracuento. La danza y las derivas del narrar* (trad. Rosalía Gómez Muñoz) Col. Cuerpo de Letra. Danza y pensamiento, Mercat de les Flors/Institut del Teatre.

el amor constituye en promesa de plenitud de la vida al tiempo que experiencia intensa de la unicidad del yo"[96]

Ficar entre cometes la paraula "servidumbre" és de l'autor i aquesta cita està extreta en referència al distintiu paper de l'amor que es dona en homes i dones. Si comparem la significació del mot que proposa Lipovetsky amb les paraules, aparentment de temàtica laboral i política, de Liddell es pot apreciar que Liddell no deixa de parlar d'amor, tot i que en aparença el seu discurs era totalment polític. Recordem el seu text:

Solamente ofendiendo a los que me contratan
y a los que pagan por verme,
me libro de la sensación de servidumbre(...)
Mencionar la palabra "servidumbre"
ya me hace sentir menos esclavo

De manera que la veu del Puto Actor vol lliurar-se de la sensació de servitud, d'esclavatge i ho fa ofenent a qui contracta i al públic. Clarament ha ofès i ha insultat directament al públic i manifestament també a qui la contracta. Cridar 20 cops el mot "servidumbre" l'ha alleugerat de l'esclavitud. Segons Lipovetsky la relació sentimental de la dona està lligada a la sensació de servitud i esclavatge però és dins aquesta mateixa protecció-servitud que comporta el fet amorós on es troba la unicitat del jo. Aquestes línies no comparteixen totes les sentències abocades per el filòsof i discrepen tremendament de la visió del que ell anomena Tercera dona, amb tot en aquest cas d'interrelació entre la sensació de servitud i l'amorosa.

Lo polític és intrínsicament personal. Aquestes paraules rememoren el –encara no esgotat- lema del feminisme dels anys 70 "lo personal és polític" i que ens recorda certes dualitats home/dona públic/privat encara no resoltes prou satisfactòriament actualment. Segons la creadora ella fa d' allò privat un fet públic per tal de revelar allò intern (Entrevista amb Javier Vallejo *a El País.* 17.09.2009) que té el desig de mostrar.

[96] LIPOVETSKY, Gilles (1999) *La Tercera mujer : permanencia y revolución de lo femenino* Trad. Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama, p. 43.

Agradi o no, el personatge Puto Actor representat per Liddell, tot i la seva ràbia, insults i crítica no es lliura de la servitud en el mateix acte de la representació. La Liddell feminitzada en l'actriu continua esclava dels seus sentiments d'odi/amor en el seu crit contra la societat. La Liddell masculina i animal per mitjà del personatge El Perro, El Puto Actor continua esclau de la relació contractual amb el públic. No es proporciona cap transformació realment alliberadora, sinó que es recrea una situació de crisis en la unicitat del jo, on els paràmetres personals i polítics es barregen, on lo polític ha influït en lo privat i a la inversa. I on trets distintius de masculinitat/feminitat es trastoquen.

:

5.3 Identificació femenina

Angélica Liddell aporta declaracions, tant en el seu blog com en els seus espectacles que donen llum sobre la seva peculiar manera de posicionar-se i de relacionar-se en el món. aquest estudi considera que la percepció del seu Jo i de l'altre, dels estats anímics extrems i de com s'ha creat- s'ha construït- la seva pròpia identificació personal, d' una manera masculina i masculinitzadora. Abans però d'entrar en els aspectes més rellevants de la informació analitzada convé tenir present que aquest seguiment i construcció ha estat un procés.

Considerem que Liddell també s'ha creat un "tercer espai" on mostrar les seves emocions, el que pensa, el que creu, fora del seu dia a dia quotidià i dels escenaris; en la web es permet la llicència de mostrar una nova identificació, influenciada, en certa mesura, pel contacte amb altres perspectives internacionals, ja sigui de manera professional o personal amb l'aprenentatge de llengües i distanciaments culturals.

Fins i tot, hi ha un article a El País on el denomina el "Método Liddell"[97] ja que es considera que la disciplina és un bon antídot contra la desesperança davant del món. Exemplifica com la artista lluita contra la depressió amb objectius clars (aprendre els 4000 caràcters xinesos) i horaris fixes. Sota aquesta premissa podrem entendre accions obsessives que es traslladen a l' escenari, sobretot en la Trilogia sobre Xina que comprèn: *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* (2011), *Ping Pang Qiu* (2012) i *Todo el cielo sobre la tierra. El síndrome de Wendy* (2013). Aquestes tres peces denoten una desesperança suprema de la autora envers el món i la manera de superar-ho és fent tasques colossals que permetin tenir un objectiu a aconseguir. En *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* l'alfabetització es du a terme per mitjà de la definició de paraules en llengua francesa. El fet d'aprendre francès, provoca una obsessió pel contingut intrínsec que les paraules aporten, donant peu a bon nombre dels monòlegs de Liddell durant l' espectacle. La descoberta de Xina a partir dels acròbates xinesos que van emprar a *Maldito sea el hombre que confia en el hombre* va obrir la porta a una nova obsessió per la cultura xinesa (sobretot en l'aspecte social, literari, de vestimenta tradicional i de

[97] BARRENA, Begoña (2012, 24 novembre). Método Liddell. El País. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/11/24/catalunya/1353789963_862383.html (consultat el 21.11.2013).

referents contemporanis) que es veia reflectit en el seu blog i que ha desenvolupat en la trilogia xinesa.

Aquest fet també es relaciona, però només d' una manera tangencial, amb el treball realitzat per la companyia Mal Pelo amb *Todos los nombres* (2010) en una proposta de recerca per avaluar l'origen identificador per mitjà del nominar, tenir consciència plena en anomenar les coses i les persones i com això repercuteix a l' individu. Tots dos treballs destaquen la importància de la definició i de la denominació de les paraules i com això influencia enormement la identificació que se'n desprèn.

En els muntatges de Liddell també veurem (cap. 5.4.1) com hi ha la sensació constant de realitat, no només per les accions que realitza a escena sinó per totes les dades documentades i històriques que puntualment i metòdica fan del seu discurs una autobiografia. Ella comunica tot el que pensa de la societat, del paper del públic davant de l'abús, denuncia al poder, intercedeix per els més desemparats... i també explica les seves causes, les raons per les quals actua així i d'aquesta autobiografia escència i discursiva en podem extreure tret identificatius.

Liddell indaga en el seu jo personal per extrapolar-lo en un jo escènic molt masculí, sense qüestionar la seva sexualitat però sí la seva feminitat. Fruït del seu anàlisi profund de la condició humana en general i la seva en particular intenta esvair fronteres culturals i territorials en pro d'una condició humana general on la dona només té tres categories on inscriure's. Ella surt del parany social i no es defineix en cap classificació , resta al marge, no es defineix com a dona, vol ser un tio, i no ajudarà a perpetuar l'espècie humana com a símbol de rebel·lió. Aquí rau la seva monstruositat.

5.3.1 Verges, prostitutes i paridores

Al llarg dels anys de seguiment vers aquesta creadora la resposta a la qüestió de la seva identitat ha creat, en la doctoranda, molts conflictes interns i molts dubtes. En el treball de recerca preliminar s'esperonava la idea d'una Angélica Liddell visionaria i heroïna amb un fort component de victimisme radical que va fer que la denominéssim com una Antígona del s.XXI. Les encertades aportacions del Tribunal al Treball de recerca van fer trontollar la hipòtesis de considerar a Liddell com una Antígona moderna, fet que ja s'havia intuït arran de, en aquell moment, el seu darrer muntatge

El año de Ricardo, de manera que un anys després d'afirmar el contrari, la identificació femenina de Liddell no és pas el d'una víctima i una rebel a l'opressió, el seu activisme i la seva heroïcitat és una altra. Sí que empra a víctimes com a protagonistes de certs muntatges (les tres mexicanes de *La casa de la fuerza*, el personatge de Nasina de *Perro muerto en tintorería*, la referència als morts en les pasteres, els infants) La majoria dels personatges són víctimes, però la seva personal visió del món ens fa descobrir a l'opressor dins de la víctima alhora que entreveu el victimisme que conté qui exerceix el poder *(El año de Ricardo*). Afortunadament les contrastacions d'altres investigadors i l'anàlisi concret dels seus muntatges fan entreveure un nivell diferent d'identificació on és preferible confrontar el text literal de la seva obra per tal de formular una tesi acurada sobre el tema.

En el text dramàtic *Belgrado* el personatge Agnes, l'alter ego de Liddell, parla sobre les dones, en concret de les mares i diu que, si hagués tingut fills, hauria tingut relacions sexuals amb ells. També és summament interessant la definició de les dones sota tres classificacions: verges, putes o paridores.

> *Para hablarte de las madres, Baltasar, tengo que hablarte de las mujeres,*
> *puedo hablarte de las madres porque soy mujer y ellas son mujeres.*
> *Una mujer no obtiene el respeto de la sociedad católica, porque la nuestra, aunque laica,*
> *es una sociedad católica, de moral católica,*
> *de prejuicios católicos y mierda católica, no es necesario creer en Dios*
> *para vivir según "lo católico",*
> *es decir "lo misógino",*
> *tu madre vive según lo católico y lo misógino,*
> *no importa la ideología de tu padre, no es una cuestión ideológica,*
> *a las mujeres se las trata siempre desde un estricto punto de vista moral, católico y misógino, ¿entiendes?,*
> *te decía que una mujer no obtiene el respeto, hasta que no se convierte en madre.*
> *Tú madre necesitaba ganarse el respeto y se convirtió en madre.*
> *Cinco veces madre.*
> *Hacer parir cinco veces a una mujer es humillación. Es violencia y abuso y humillación.*
> *Se engañó, pensó que a más hijos más respeto, tal vez,*

tal vez cinco hijos te hacen más respetable que dos. "Lo católico" exige mamíferas, ¿entiendes?
La mujer necesita demostrar su condición,
su condición de mamífera para ser respetada, así que las mujeres tienen hijos
para complacer a "lo católico",
a "lo misógino".
Los hijos como galardón,
como insignia al deber cumplido de mamífera. Las mamíferas se encargan de castigar
a las que hemos decidido no tener hijos.
Te lo aseguro.
Pertenezco a una familia de mamíferas.
Te dejan claro que tú no perteneces al mundo del respeto, de lo sagrado.
Hablan de sus hijos para no dejarte hablar de nada. Nada de lo que tú digas tiene importancia
en comparación a sus hijos.
Una mujer debe ser madre
para pertenecer al mundo de lo sagrado.
(...)
y también les digo,
si hubiera tenido hijas las hubiera abandonado,
mujer vive sometida a esas tres categorías.

(Angélica Liddell, *Belgrado* p.30*)*

Aquest fragment esdevé una declaració d'intencions, en el supòsit de tenir fills , assegura que faria una acció incestuosa amb els mascles i un abandonament a les femelles. Per Angélica González la visió de la maternitat és un acte humiliant i sometent per a les dones, és un acte misogin obligat pel poder dels homes. La submissió i cansament que observa en totes les mares que coneix responen, segons ella, a la part animal, a la part de mamífers que posseïm o bé a què assumeixen el rol que l'home ha imposat, com si no sabessin fer altra cosa. El parlament en qüestió dóna llum al seu posicionament respecte al rol de la dona, la seva pròpia posició personal i la seva triple classificació vers el gènere femení.

Però de la suggerent triple classificació de les dones, en quin tipus Liddell s'inscriu? En cap, ella esdevé un monstre en el sentit que no realitza cap de les funcions que

com a dona li són atorgades culturalment i social, per tant la seva liminal actitud la converteix en monstre. A més a més, és una activista escènica en detriment de la funció de la dona paridora i en nombrosos espectacles seus acusa a les dones que perpetuen l'espècie humana, per tant empra el teatre per instruir sobre la vilesa humana i qüestionar com en l'actualitat encara hi ha dones que es permeten procrear. Per tant Liddell no és només una dona masculina sinó que també és masculinitzadora donada la seva batuda ideològica antifertilitat.

Però el concepte de vida, que sempre s'ha associat a l'amor, va íntimament lligat al concepte de mort, de lluita i d'odi. L'artista ja va dir que s'havia decebut del seu treball a partir de l'amor i que un cop "jodida la vida" volia treballar amb l'odi, que "té molt odi". Per tant la seva actitud bel·ligerant en contra de la procreació és una resposta directa al seu treball a partir de l'amor, el desamor sofert li fa tenir clar que el mitjà ha de ser un altre: l'odi i la no vida.

L'interlocutor escènic en *Te haré invencible con mi derrota* ha estat una morta, Jaqueline Du Pré, i el sentiment suïcida de Liddell també és un fet sabut, amb tot, no fa cap enaltiment de la mort ni del suïcidi.

Segons aquest parlament el fort component catòlic està arrelat a la moral espanyola i les dones actuen en conseqüència amb els paràmetres morals i catòlics de la societat, fent evident el caràcter misogin en el seu tractament. Les mateixes dones entren en la roda social de ser misògines. Aquest fet ja resulta molt poc esperançador però, a més a més, segons Liddell el respecte, sota les directrius de la societat catòlica, moral i misògina com la nostra, únicament s'obté mitjançant el fet reproductor.

La visió sagrada de la dona que atorga l'amor, la fertilitat i la vida a la societat ha estat vastament enaltida en una època antiga i ritual i soterrada en altres. Si ens remetem a la visió sagrada que es tenia en un origen dels personatges divins és fàcil relacionar el personatge de Medea, la neta del Déu Helios, el Sol, i neboda de la maga Circe, per tant amb fort lligam diví, tant en la seva versió grega com romana.

Aquest personatge de Medea aboca els trets negatius ja en la concepció del nom. L´estudi d´Alain Moreau de la Universitat Paul Valéry de Montpellier[98] apropa les

[98] Recollit en l´article *Quelques approches du mythe de médée* de *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. p. 49-60.

al·literacions que s´ofreix el nom de Medea /*monstrum,* Medea*/ malum,* Medea*/metus*, etc...) amb la contraposició positiva de Medea/ *mater.* Tant Carrasco com Liddell treballen en la identificació amb la Medea/monstrum, a més Liddell rebutja fervorosament el paper de paridora i per tant, és una Medea/mater que també ha matat als seus fills, però abans, fins i tot, de néixer.

Els estudis sobre la dona en la Grècia Clàssica ens demostren la forta empremta que ens ha pervingut en la civilització occidental el paper que les dones tenien. Segons Mosse[99] s'hi estableix sobretot el que seria la dona legítima, la que legalment està unida a l'home i li procura fills legítims. És "ciutadana" només pel fet que sempre està lligada legalment a un ciutadà, ja sigui el pare, el marit o bé un germà, però en cap cas participa de les decisions democràtiques de la ciutat. A banda de la senyora de casa seva, la *déspoina en oikía,* (Mosse 1990:151) es donaven altres perfils segons com disposava la dona del seu cos[100] –el seu cos esdevé l'única pertinença real- perquè ni riqueses materials ni terres li podien ser atorgades- les hereves, filles úniques tenien aquestes pertinences com a aixovar, per tant, les possessions només passaven de mans paternes a mans conjugals, tot en línia masculina.

La zona liminal entre lo sagrat i allò que no està permès es formalitza en certes accions d'autolessió on es trenca la autoficció i s'enalteix la sacralització escènica per mitjà de la sang real, de la ferida, del sentiment íntim plasmat en una tela amb la pròpia sang (en *Anfaegtelse* broda les lletres TE ODIO MAMÁ en la tela on regalima la sang dels genolls). En certa manera Liddell rebutja la sang que li ha donat la vida, la odia i per el seu parlament en altres obres també rebutjarà la procreació. Per tant, estem davant un posicionament torbador davant l'acte sagrat de la procreació: es rebutja l'origen i es rebutja la descendència. Hi ha un tall, una escissió, un sacrifici ritual en la decisió de la creadora que a l'igual que la semideessa Medea l' enalteix a la condició d'heroïna.

Ara bé, la qüestió de fons que més dubtes pot suggerir és com es considera la pròpia Liddell sota la seva classificació de les dones; és una verge, una prostituta o una

[99] MOSSE, Claude (1990*) La mujer en la grecia clàssica* (trad.Celia María Sánchez). Madrid: Editorial Nerea.

[100] La condició de la dona en la ciutat atenenca es classificà sobre l'utilització del cos i de la seva localització, així ens trobem amb les cortesanes extranjeres, les *pallakaí* o concubines gairebé joves pobres o esclaves ,algunes riques ciutadanes, les *pornoi* o prostitutes o bé les *hetaires* com a senyores de casa. (Mosse 1990: 151).

paridora? Aquest estudi conclou en que no s'inscriu en cap de les seves classificacions. Veiem el perquè de cadascun dels casos.

Liddell com a verge és un fet físic, psicològic i teòric que no ha interessat gens ni mica a la creadora. Aquesta definició no és possible en el seu cas perquè ella s'allunya ja en la pubertat de tots els referents culturals i socials vinculats a la virginitat. En moltes de les seves obres ni tan sols el concepte de la infantesa va lligat a la virginitat. Rebuig cap al símbol de la verge religiosa i cap a la dona que no ha consumat l' acte sexual. Dins aquesta definició de dones no hem trobat cap personatge representat per la creadora en pròpia pell que respongui a aquesta classificació.

Liddell com a prostituta és un rol amb el qual a la creadora li agrada jugar. Més endavant, en l'apartat de l'estratègia extraescènica es donen exemples i fotografies on el rol i el posat de certes accions vinculades al seu blog i a la web en general donen peu a un coqueteig, no amb l'ofici de la prostitució, però sí al referent sexual de la dona en el rol de prostituta. Podem situar-nos sota el parer que la prostitució s'ha considerat un mal necessari (Wade Labarge 1989: 246) però no hi ha cap fet que evidenciï de manera directa o indirecta que Liddell s' inscrigui com a prostituta. El que sí observem és el que els altres opinen d'ella : el fet traumàtic on una Angélica de 9 anys era titllada com a "puta" pel seu propi pare; la recepció de l' acció *Yo no soy bonita* amb adjectius despectius per part de dones i la narració durant el segon acte de *La casa de la fuerza* on ella expressa directament que via web ha fet accions i ha mantingut relacions amb homes que li deien "las tias cobran por esto".

També hem de fer referència a la categorització "hija de puta" que ella mateixa es denomina en la seva pròpia web. Fins l'any 2013 la web d' Angélica Liddell tenia el subtítol "hija de puta" gairebé com un símbol d' imatge corporativa en la web juntament amb el "mi puto calendario" on penja les actuacions i el seu blog anomenat "mi puta perrera ". Aquestes definicions impliquen un desenvolupament del seu discurs vital també per mitjà del llenguatge. Les expressions barroeres fiquen l' accent també de manera col·loquial i vulgar a un denominador comú per a la desesperança davant la presència humana - la seva i la de la societat-.

I en darrer lloc, també observem com en algunes obres recrea l'ofici de la prostitució, per exemple: el personatge d'Ofelia, la noia porno de *La falsa suicida* ; La Dolorosa i *Y los peces salieron a combatir contra los hombres.*

Liddell com a paridora es nega de manera obertament manifesta. Ella ha decidit no buscar el respecte com a dona a partir de la seva condició de mamífer, ha decidit no tenir fills i arran de les seves paraules[101], gairebé bel·ligerants, veiem confrontació entre les dones que han decidit tenir fills i les que no. El seu to discursiu, totalment antifertilitat, l'allunya del concepte dona-mare.

> *Me niego a formar una familia. No me apetece ser una barriga portabebés. No quiero ser una mujer como me enseñaron que debía ser, ni como el resto de mujeres de mi familia... El cuerpo se ha cosificado. Y una forma de rebelión es lo que hacemos algunas creadoras, trabajar con el cuerpo y la sexualidad como nos da la gana. Cuando una mujer expone su desnudez ante el público lo hace redoblando toda la agresividad contra la sociedad que la ha reducido a un objeto de placer. Y hasta de lo más horrendo el arte crea algo hermoso. Es el gran misterio*.
> (Entrevista amb Antonio Lucas en el diario El Mundo.03/02/2008)

Si bé Liddell s'allunya de ser paridora, en el sentit que li van ensenyar que la dona havia de fer i ser dona en aquesta vessant, el concepte de dona com a paridora arriba molt més enllà. Com a procuradora de vida, en certa manera, també té el poder d'arravatar-la. Hi ha molts casos d'infanticidis per part materna on la justificació darrera esdevé tremendament cruel: si jo et dono la vida, jo te la prenc. Un dels casos més emblemàtics que recull la literatura dramàtica és el de Medea, que mata als seus fills per dues raons, per ferir a Jasó en tant que trenca la seva descendència legítima i , sobretot, perquè si ella no es farà càrrec dels seus fills i estaran cuidats per altres mans, possiblement sense cap estimació, prefereix matar-los a que sofreixin una mala vida.

Aquest fet també es recollit en nombrosos fets de la vida real. Un dels primers dels quals es té constància documental és el cas de una vídua camperola anglesa en 1329:

---

[101] *Las mamíferas se encargan de castigar a las que hemos decidido no tener hijos. Te lo aseguro. Pertenezco a una familia de mamíferas. (*Angélica Liddell, *Belgrado* p.30).

> *El infanticidio era casi exclusivamente un crimen femenino y al menos en algunos casos, parece haber sido el resultado de una depresión aguda rayana en la locura. Así, Matilde, una viuda campesina, intentó suicidarse el dia de San Valentín de 1329 tirándose a un foso lleno de agua. Sus vecinos la rescataron, pero la desdichada mujer se fue a casa y mató a sus dos hijos y a su hija. La parca anotación en las actas inglesas de encarcelamiento no da ninguna explicación de su acto, pero resulta legítimo plantearse si no fue la imposibilidad de mantenerse a sí misma y a su familia lo que llevó a la turbada viuda a tomar esta drástica medida*."
>
> (Wade Labarge 1989:263 en referència a B. Hanawalt, 1974:11)

En un sentit ètic de responsabilitat portada a les darreres conseqüències es pot tendir a considerar a la mare com la responsable de la vida dels fills, tant com per atorgar la vida com per treure-la. Liddell ha escollit ja no donar la vida i anima a la població a no tenir descendència. Ella es rebel·la davant l'estàndard[102] de la dona cosificada.

Cal recordar que som hereus d'una tradició clàssica on la procreació és, tot i la lògica aclaparadora de la maternitat, responsabilitat del pare. L'exemple teatral més clar ens el proporciona Esquil a la trilogia de *La Oriestíada* on Orestes mata a la seva mare Clitemnestra justificat per la inversió d'aquesta sobre els rols admesos per la societat, la teoria, en boca d'Apolo seria:

> *No es madre, la que engendra al que llama su hijo; no es más que la nodriza del germen sembrado en ella. El que engendra es el hombre que la fecunda; ella protegí como una extraña al tierno brote*[103]

[102] Consulteu capítol 8.2 on establim un pont ineludible entre Liddell i l'artista Fina Miralles(Sabadell, 1950) com una de les primeres performes catalanes a treballar el concepte de com trencar amb l estàndard ', la norma i la tradició heretada. Per totes elles ens serveix el lema lidel:lià de negar-se a seguir la pauta familiar i cultural "*No quiero ser una mujer como me enseñaron que debía ser, ni como el resto de mujeres de mi familia*".

[103] *Eumènides*, v.658-661. Vegeu la reflexió que en fa MOSSE, Claude (1990) *La mujer en la grecia clàssica*. Madrid: Nerea, p 121.

Sobre el dret matrimonial de la época clàssica, vegeu VERNANT, J.P *Mythe et Societé en Grèce ancienne*, París, 1974 i HARRISON, (1968) *The Law of Athens. The family and Property,* Oxford, p. 1-60.

Aquest referent exclou a la mare de la procreació, converteix a la dona en la " paridora" dels fills dels homes, esdevé, únicament, el receptacle de la procreació de la línia patriarcal. Per tant, la dona és cosificada, exclosa , fins i tot de la funció que per naturalesa li es atorgada, relegada a receptacle i criadora dels hereus de l'home.

Angélica González critica aquesta funció misògina i es revela contra aquest primer referent identificador per al gènere femení. El concepte de dona-mare no entra dins els paràmetres personals ni artístics de la creadora, ni amb la idea de convertir-se en allò pel qual es prepara a la nena per a esdevenir ni amb la idea de receptacle que incuba, cria i alimenta la llavor de l'home. Les dones són creadores de vida i tenen el poder també d'arrabassar-la, aquest és l' art de Liddell, fer del seu cos la seva protesta artística i vital. Com expressa en *Lesiones incompatibles con la vida* (*2003)*:

> *Mi cuerpo es mi obra de arte.*
> *Mi decisión es mi obra de arte.*
> *No tener hijos es mi obra de arte.*
> *Mi vida es mi obra de arte.*
> *(*A. Liddell. *Lesiones incompatibles con la vida*. Recollit per Villora 2004:5*)*

5.3.2 Liddell com a monstre masculinitzador

La percepció del món i de les persones/animals que l'habiten és, per a Angélica Liddell monstruosa. Segons la investigadora Ewelina Topolska és una filla de la malaltia i amb ella compartim la següent asseveració:

> *El cuerpo de Angélica Liddell está carcomido por una enfermedad que se llama humanidad, y en la escena " el cuerpo enfermo se hace verbo* "
> (Topolska 2011: 298)

Sembla ser que el món i la raça humana emmalalteix a la creadora, només hi pot veure la part fosca. La frase del cos malalt es fa verb (Liddell, 2003b: 106) simbolitza l'acció amb la qual Liddell s' oposa a la realitat que l'envolta, normalment una realitat sexual sense amor. Tot seguit reproduïm fragments del seu blog i destaquem en negreta les asseveracions més simptomàtiques del seu discurs:

El puto amor no existe,
existen entradas gratis
para señoritas, nada más.
A veces los tíos me dan
asco, y eso que ***quiero ser***
un tío, *tal vez para darme*
asco a mí misma.
(Angélica Liddell. “Para joderte mejor”Blog personal.
URL: http://miputaperrera.blogspot.com/ 26.10.2008).

Ella vol ser un mascle, és masculina per voluntat pròpia. Liddell és un monstre masculí. El concepte de monstre es desenvolupa en aquesta autora també com a metàfora de la societat, homes sense amor, perduts, sols.

Estoy tomando algo en la barra de la filmo, tengo "meridiano de
sangre" de Cormac McArthy a mi lado, y llega un tipo de unos
50 tacos, un poco bebido, y me dice, coño, ¿lees libros para
hombres?, y yo le digo, pues sí, y él dice, a mí me apasiona Mc
Arthy, y yo le digo, y a mí, y el tipo me dice, pero las mujeres no
leen esas cosas tan viriles, tan violentas, tan ásperas, desérticas, y
yo le digo un poco cabreada, es que ***yo no soy una mujer como***
esas gilipollas que os gustan a los tíos, yo me identifico con los
hombres de McArthy, con la soledad, con esos hombres perdidos
en medio del desierto, sin afecto*, y el tío me dice, coño, te invito*
a una copa, qué quieres, y yo le digo, nada, me marcho a pasear,
y dice el tío, vale, vale, es que he bebido, y yo le digo, y yo, y yo,
y después de eso me he metido en el peep-show de atocha 80,
porque joder, yo no soy una de esas gilipollas que tanto le gustan
a los tíos.
(Angélica Liddell. Blog personal.
URL:http://miputaperrera.blogspot.com/ 21.02.2009)

Vengo de atocha 80, de correrme en una de esas cabinas de peepshow.
me ha salido por 10 euros. hacía ya mucho tiempo que no
pasaba por allí. Estaba yo sola en las putas cabinas así que todo
el coño y todo el culo de la chica eran para mí. Pero es un poco

> *jodido lo de las manos porque una mano la tienes que tener en la ranura de las monedas y otra en la ranura de tu coño, y joder, a veces es un lío porque lo quiero hacer todo con la mano derecha... en fin, ha sido precioso hacerlo con música de Bach, mientras ella abría y cerraba el ojo del culo frente a mi ventanita yo llevaba en los cascos una de esas jodidas cantatas de Bach, con voces blancas, de niños, ese niño cantando mientras la puta se abría el coño de parte a parte...ahhhh, después me he ido a beber cerveza a Lavapiés en mitad de toda esa gente imbécil de fin de semana, no hay amor en el mundo, no hay amor, y ahora me voy a meter en la bañera hirviendo, a ver si me despellejo viva.*
> (Angélica Liddell. Blog personal. URL: http://miputaperrera.blogspot.com/ 21.02.2009)

Aquestes activitats que la creadora recull i vol compartir en el seu blog personal ens descriuen fragments d' intimitat d'una persona amb un desig sexual pertorbador. Aquesta descripció és d' una sexualitat obertament masculina perquè empra la utilització de l'oci sexual en la línia masculina. Això és una altre fet determinant en el no seguir la norma ni l'estandardització establerta. En la descripció anterior també es dona un paral·lelisme en el moment de la masturbació davant de la noia de la cabina i Angélica escoltant una de les músiques més recurrents en els seus espectacles, Bach, on rememora veus blanques de nens. Altre cop aglutina la idea d'infantesa, puresa,(nens) amb la bellesa artística (música de Bach) i la sexualitat (masturbació en la cabina).

Resulta sorprenent que Liddell actuï de manera tan obertament masculina, no només en la lectura de llibres sinó en les accions sexuals que realitza extraescènicament i en els personatges teatrals que interpreta. És una manera d'afirmar la seva pròpia identificació, de reafirmar la seva condició femenina a contracorrent. Al llarg de la recerca hem vist com la condició de monstruositat, en el cas femení, és justament l'anar contracorrent i sortir de la norma establerta per la societat sobre el que pot i no pot fer una dona i sobre com i no pot ser (vegeu capítol 8.1 Sobre monstres, nueses i dones no feministes) En aquest sentit d'actuar com un mascle Liddell esdevé un monstre masculinitzador perquè com a dona realitza accions considerades com masculines i el seu discurs contra la procreació i contra el prototip de feminitat conté

un registre didàctic envers altres dones, és per aquest motiu que la representació de la dona en els espectacles de Liddell és masculina (tal i com ella és) i masculinitzadora perquè amb les seves dramatúrgies, accions i personatges ens ensenya que no vol tenir fills, i fins i tot ens avisa què passaria si en tingués, què els hi passa a les dones quan tenen fills[104].

L'afirmació de la seva identificació (cita amb negreta) talment com els homes d'un autor com McArty[105], guanyador d'un Pullitzer per *The Road* (2006)

Si bé les dades estadístiques de l'us de la pornografia i de sales i cabines de peep show són unes, segurament la clientela no és habitualment femenina. Liddell és un monstre masculí i masculinitzador.

Per tant, hem vist com Angélica Liddell no s'inscriu en cap de les classificacions de dona que ella mateixa descriu (verge, prostituta o paridora) sinó que la seva projecció és molt masculina, tant en espectacles com *El año de Ricardo*, on assumeix el rol de Ricardo com un home deforme físicament i psicològica que impulsat pel seu dolor es capaç de cometre les pitjors atrocitats cap a la raça humana, així com en la seva projecció personal mitjançant les xarxes socials i les entrades al seu blog on la descripció de la creadora és monstruosament masculina. Aclarim que el monstre sorgeix d'aquesta no assumpció del rol establert, del canvi en el paradigma, de la rebel·lió davant actituds i accions classificades com a femenines, però Liddell no sols és masculina, i per tant, un monstre, sinó que també és masculinitzadora perquè les seves accions comprometen a tot l'estament que s'ha considerat com a femení, comprometen a la sexualitat, a com ens masturbem, la manera d'entendre el mon, les lectures que escollim, com ens relacionem amb l'altre i la manera de mirar el món que ens envolta. El seu posicionament, dins i fora d'escena, qüestiona no només el rol de la dona, sinó que també el de l'home. Estem davant un nou posicionament personal que no ens indueix a allò que sembla que estem predeterminats a fer sinó a un nou estament de l'ésser humà des de la unicitat i perspectiva aglutinadora.

[104] "*si hubiera tenido hijas las hubiera abandonado, y si hubiera tenido hijos hubiera follado con todos ellos"* (Angélica Liddell, *Belgrado* p.30*).*

[105] Per més informació sobre assajos i obres teatrals de l'autor : http://www.cormacmccarthy.com/ (darrera consulta 16.03.2013).

Cloem el capítol dedicat a la identificació femenina de Liddell definint-la com a masculina i masculinitzadora perquè llença el seu discurs (esperma) a tort i a dret, de manera escènica i extraescènica, però sense voler didactitzar ni donar fruït. És un monstre com a metàfora de la societat i és una dona que renuncia a la maternitat i a tota la simbologia fecundadora del seu cos. Deslliga la sexualitat de la fertilitat i rebutja totes aquelles dones que estan en la roda tradicional imposada per la cultura occidental i la religió catòlica.

.

5.4 El cos violentat

La sangre tiene una potencia estética brutal.
Es preciosa: la utilizo pictóricamente.
Para revelar lo interno, empiezo por la superficie.
Hago lo privado público.

Angélica Liddell, 2009.

La violència ens envaneix, des de fora sempre i ....des de dins, de vegades. Davant la paradoxa de trobar bellesa en allò moralment intolerable podria raure la qüestió de l´atracció humana cap allò prohibit, allò desconegut, al ritual, a la sexualitat, a la mort. Freud ja ens deia:

> *Els genitals en si mateixos, la visió dels quals sempre és excitant, gairebé mai no es consideren bells*[106]

Reconduint la idea sobre el sentiment de repulsió cal admetre que una visió artística i actual que va més enllà de les arts escèniques però que fa xocar de front amb la realitat humana contemporània, fa qüestionar perquè hom sent atracció vers les imatges de la Zona Zero després de l'atemptat de l´11-S a Nova York. Trobar bellesa artística en les imatges d´un atemptat terrorista, o en les guerres on moren tants innocents és cruel i equipara la visió de les instantànies, els videoaficionats i les càmeres gairebé a la morbositat dels qui van perpetrar les matances . (Sontag 2003) Per què... és més cruel el que mira o el que fa?

L´art com a crítica social funciona mitjançant uns mecanismes diversos als quals el present treball està molt lluny de descriure, però sí que se'n poden identificar el de la ironia i el sarcasme artístic. I tornem a caure en el que anteriorment ja es comentava; que en aquest zoom crític cap a la realitat, observant-la en detall, comparant-la i juxtaposant-la a altres contextos fa adonar a la persona espectadora de coses que d´una altra manera passarien desapercebudes. No és ni didàctic, ni moral, ni sàdic... és l´art com a eina transgressora i de transformació. Aquí rau la màgia i l´encant de

[106] Recollit per FRATINI, Roberto "La maledicció de la bellesa" p.17 .Article íntegre que es pot descarregar http://centdanses.mercatflors.cat del Cicle de Conferències CENTDANSES, històries de la dansa del segle XX organitzat pel Mercat de les Flors i coordinat per Roberto Fratini.

les arts: transforma els testimonis de la repulsió, fins i tot les abjectes, en formes estètiques que poden ser belles i sublims.

La repulsió que molts temes i maneres de fer d' artistes que estan en la línia d'Angèlica Liddell no és altra que la repulsió cap al propi cos, a la pròpia sexualitat, a la pròpia essència femenina en un mirall feridor de la visió masculina que obté l´home. El sexe masculí, al llarg de tota la historiografia ha jugat amb la dualitat de la dona prostituta i la dona verge, amb el plaer i la tortura, amb la dona Venus i la dona Medusa tal i com apuntàvem en la recerca inicial (treball fí de màster). Però aquest bagatge ja forma part de la cultura occidental, com s'ha intentat demostrar. Ara bé, Liddell fa de la violència un dels seus focus d'atenció, mostra la violència continua dels abusos, dels totalitarismes, de gènere, de raça i la violència que s'exerceix en el seu propi cos. Cossos violentats que pertorben la nostra mirada i fan qüestionar-nos encara més coses, no com a públic, sinó com a persones individuals.

5.4.1 Versemblança i estratègia extraescènica

Un dels aspectes més simptomàtics en els muntatges d'Angélica Liddell és la versemblança. Ens cal un apropament als clàssics per tal de situar el concepte en l'actualitat, així el precepte de *La Poètica* d' Aristòtil diu que:

> É*s millor preferir allò que és impossible però versemblant, que allò que és possible però inversemblant* (Aristòtil. *Poètica*,1460 a 26-27)

En un profund procés d'identificació actoral els rols que els personatges proporcionen autoafirmen la personalitat del propi actor/actriu, és una mena de implicació intrínseca. L'atribució de versemblança per part de l'espectador està en proporció directa al grau d'implicació emotiva que pateix, no deixa d'ésser viscut com a versemblant si és capaç d'afectar-nos emotivament. L'actor és el mitjà que en dóna credibilitat.

El que emocionava els espectadors en un moment històric ens pot, ara, deixar freds, i a l'inversa. Ara bé, el precepte aristotèlic , referent a la Tragèdia que ve a dir que " *És preferible lo versemblant impossible a lo inversemblant possible,* és a dir: preferim "l'element impossible que convenç, que no pas, l'element possible que no convenç" les emocions sorgides en l'acció tràgica purifiquen l'estat anímic de l'espectador, és la

famosa *catarsis* (com a mecanisme d'identificació). La representació com una construcció dialèctica i corporal de la realitat.

El grau de credibilitat ve donat per qui rep, no per qui proposa. Així la credibilitat dels monòlegs de Liddell estan condicionats per l'espectador potencial, però la versemblança on el discurs arriba és una qualitat que Liddell justifica amb proves determinades, com per exemple retalls de premsa amb data concreta, presentació de personatges extrets de la realitat (*Perro muerto en tintoreria*), documentació d'accions paral·leles a la creació del muntatge (a *Y los peces salieron* a combatir contra los hombres) i audiovisual amb imatges personals d'un viatge a Marroc amb samarreta del Real Madrid.

Liddell sap copsar amb la tècnica escènica aquesta versemblança desitjada, i un dels recursos que empra és el Teatre-document. En bona part part de les produccions d'Atra Bilis (*El matrimonio Palavrakis , Upon west Asphixia , Y los peces salieron a combatir contra los hombres, La casa de la fuerza* ....) es dóna el tractament de Teatre-Document amb l'objectiu d'historiar la realitat i remoure la consciència de qui mira. Emprar actors i actrius fóra del context interpretatiu i "extreure'ls " de la seva realitat en el fet de "presentar-los" a escena suposa un mitjà molt eficaç per l'objectiu de credibilitat del Teatre-document. A més, cal observar que aquest recurs va *in crescendo* en les produccions de la companyia perquè dels petits detalls de fals documental de *El matrimonio Palavrakis* o *de Upon west Asphixia* es passa a la personificació en Perro muerto en tintoreria (personatge Nasina) i al , gairebé total, repartiment de *La casa de la fuerza* on les actrius en la tercera part de l'espectacle expliquen les beceroles que han de passar les dones a Ciudad Juárez. Aquestes darreres són dones extretes del seu context real i traslladades a escena. No són actrius. És la realitat allò que veiem. El campió mundial de Strongman també té la seva porció de veritat, així com una primera part amb un grup de mariachis mexicans. Tot plegat configura un espectacle-joc real.

Extrapolant diverses seqüències on la versemblança fa creure que els fets narrats són realment verídics s'aprecia una Liddell tremendament forta, enrabiada amb el món -els del seu entorn més immediat (família i parelles) i els altres que també semblen propers (qui exerceix poder)- , defensora obsessiva de causes perdudes, dels més dèbils – infants, dones, pobres, immigrants -, treballadora obsessiva a partir del sofriment, el

propi i els dels altres, en una apropiació sentimental de qualsevol fet extret de la vida quotidiana, de retalls de premsa, d'ideologies filosòfiques.

Però ens sorgeix la pregunta... quan una actriu parla de sí mateixa, qui parla? Quan una dramatúrgia conté escenes extretes de la realitat, o de la autobiografia de la creadora, quan es representa a escena continua sent verídic? I real? I veritat? Quan Nasina, la dona musulmana de *El Perro muerto en tintoreria* fa una escena en l'obra de Liddell, és ella mateixa representant-se a ella mateixa, amb el seu discurs polític a les espatlles, icona del que ella representa, una dona que mai havia abans havia actuat en públic, fent l'escena de la Història d'Europa... es pot considerar actriu? Quina és la identificació del subjecte que narra i actua, a quin nivell d' intimitat i privadesa arriba el jo escènic?

Si bé la màxima de unicitat entre lo polític i lo privat conté la base del moviment feminista que va ser l'arrel dels principis discursius de la companyia Atra Bilis quan Liddell la va fundar amb Gumersindo Puche en 1993 els conceptes han anat evolucionant i madurant juntament amb la resposta que institucions culturals, crítics i públic han atorgat a les produccions sorgides durant aquests gairebé 20 anys de trajectòria.

Darrerament que la resposta dels altres al treball i discurs constant ha estat més positiva i la creadora i la companyia gaudeixen d'un espai de reconeixement cultural en circuits *in* i *off* i tenen més projecció tant nacional com internacional és quan l'ostracisme en el propi cos, en el propi dolor i en el propi discurs es fa més evident. Ja fa uns d'anys que Liddell no accepta ser entrevistada, només en excepcionals ocasions i per gent amb qui ella s'hi sent a gust, no assisteix a actes socials ni va a veure altres representacions teatrals.

Ara bé, cal tenir present com aquesta creadora planteja el seu jo escènic en el jo real fóra dels escenaris i com la producció del seu teatre s'hi pot veure condicionada, i també, en aquest cas, a la inversa. Seria una estratègia per a que el jo escènic ultrapassi les fronteres de lo real, Liddell creua el llindar escènic i l'amplia en una projecció en xarxa on la informació és recíproca: en el muntatge *La Casa de la fuerza* explica a escena com ha mostrat el seu cos en la web, com s'ha masturbat i ha fet el que internautes li preguntessin com podien pagar-la, com ha intentat fer tot el que aquells homes li anaven demanant, ella ho feia tot, a excepció d'orinar-se, perquè no

sap orinar-se. Tot plegat, en un monòleg acuradament escridassat, a l'estil lidel·lià. En els darrers temps, les seves manifestacions privades responen a un activisme violent que també es pot veure a escena, estem parlant de l' estratègia de la intimitat:

> *La virtud de la buena literatura (del buen teatro y del buen cine) no consiste en hacernos vivir las otras vidas que no podemos vivir en una sola, sino en aproximarnos a la vida de los otros. No es lo mismo acompañar a los personajes en peripecias biográficas que nos son ajenas que acercarse verdaderamente a la vida de otra persona. Esto es lo que propicia la estrategia de la intimidad*: (Sánchez 2009: 167)

Tot i que ens allunyen dels espectacles pròpiament teatrals considerem de vital importància analitzar també la visió plural de la creadora en la seva aparició pública per mitjà de la xarxa, en contret va penjar en el seu blog de miputaperrera http://miputaperrera.blogspot.com/ imatges de forta sexualitat, abjecció i violència en un ambient totalment íntim, com era casa seva, la cuina, la banyera, el sofà de casa seva. Allí no hi havia espectacle, però si espectadors; no hi havia posada en escena, però sí escenografia;d' intèrpret també n'havia una, ella. On hi ha la línia que separa l'actriu de la persona? En Liddell sembla no haver-hi escissió entre vida i ofici, entre vida i art. Li van tancar el blog de miputaperrera i actualment els seus nombrosos "fans de xarxa" perquè té un gran nombre d'entrades la poden seguir per el Facebook i per http://solamentefotoss.blogspot.com/ on actualment està penjada una mena d'instal·lació amb els seus autoretrats d'hotel, talls recents i entrades antigues que recuperen accions performatives de l'antic blog, com per exemple el masturbar-se amb un ninot de neu o pixar-se, literalment, en les obres de Freud a la banyera.

> *Generalment , en els homes la sexualitat porta a vegades a la intimitat, mentre que en les dones la intimitat porta a vegades a la sexualitat* (Huston 2013:78)

Respecte a l' exposició del cos violentat al blog de Liddell establim un nexe comparatiu amb l'art visual i plàstic de l'artista Ochi Reyes[107]. La Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid va acollir fins al 28 d´agost 2010 una sèrie de treballs de l'artista

[107] (Madrid, 1974) Fotògrafa per la Westminster University Entre altres temes, les seves peces investiguen com la nostra identitat s'ha construït per mitjà dels altres i com som actrius en el nostre propi cos. Vegeu la seva web per a més informació: http://www.ochireyes.com/ (darrera consulta 24.03.2014).

a partir de l'escriptura sobre el seu cos, i com aquests missatges deixaven l'empremta en la seva pell. *Revelations* va ser una instal.lació sobre la permeabilitat del cos, en aquest cas, la pell. L´artista cada matí feria la seva pell per tal d´escriure un missatge que documentava mitjançant una fotografia diària.

Ochi Reyes. (I' m afraid) Fotografies extretes de
http://www.ochireyes.com/revelations

.Ochi Reyes (I'm not you.)Fotografies extretes de
http://www.ochireyes.com/revelations

Davant la sèrie fotogràfica de Reyes cal tenir molt present l´ús de la fototerapia en artistes de marcada petjada feminista i d'identificació de gènere. Aquesta tècnica estableix relacions entre les imatges i la identitat personal on el subjecte fotografiat està fortament implicat en la seva exteriorització i representació de les pors, les emocions i els traumes. Tendim també un vector d'unió amb el treball de Jo Spence (Londres, 1934-1992) en aquest sentit de desmitificació del cos femení i d'exhibició

cruent de les marques que la malatia mortal que tenia van fer una desemmascarada artística del càncer i com el cos de dona sofreix la sotragada fins al final dels seus dies. Jo Spence s'anomenava "fotògrafa educadora" i no pas artísta perquè considerava que tenia un deure pedagògic amb el seu públic. Spence alliberà emocions, va remodelar la seva imatge i va fer que el públic mirés on, fins a la data, no es podia mirar. Tot plegat quedà plasmat en un retrat pertanyent a la sèrie "Narratives of Disease" realitzat en 1990 en col·laboració amb Tim Sheard titulat *Exile* on amb el tors nu es pot veure les ferides de l'extirpació d'una part de la mama, a sobre dels pits, en el mateix lloc que ho fa Ochi Reyes, Spence tenia escrit MONSTER . Es va negar a la reconstrucció del pit i finalment va morir un cop tenia el seu càncer de mama estabilitzat però li van diagnosticar leucèmia. Spence va voler subvertir la pràctica mèdica de visió patriarcal fragmentaria i jeràrquica, va voler que la mirada al cos impliqués la ment i les emocions.

El treball d'Ochi Reyes en certa mesura pot ser deixeble de la denúncia de Spence però la imposició no és una malaltia diagnosticada, ni una malformació externa, ni les petjades de la cirurgia en el cos, sinó que és la pròpia artista que amb la seva autolesió es marca el cos, ens presenta la pell ferida amb missatges inquietants d'identificació personal (tinc por, sóc prop dels 40 , jo no sóc tu...)
Liddell fa unes autolesions semblants però amb el component abjecte que Reyes no contempla: la sang. En una tasca de comparació artística s'han extrapolat imatges de Angélica Liddell amb autolesions on també marca els seu tors amb lletres, però amb un rol teatralitzat de dona prostituta. Les imatges (figura 1,2 i 3) pertanyen a una sèrie de 5 fotos on es veu el procés d'escriure l'abecedari al cos amb una fulla d'afaitar, el blog està a l'entrada: *de los cuentos. maldita sea la palabra. sábado noche. 4 de septiembre (2010)*

Figura 1 Angélica Liddell. http://solamentefotoss.blogspot.com/

Figura 2 Angélica Liddell. http://solamentefotoss.blogspot.com/

Figura 3 http://solamentefotoss.blogspot.com/

Si Jo Spence volia promulgar la seva denúncia a la medicina ortodoxa patriarcal desmitificant el càncer al mostrar les marques del seu cos i Ochi Reyes es marca –literalment- els seus missatges identificadors al propi cos, en el cas de Liddell no sembla haver-hi cap missatge directe , la identificació no és d'un interior que vol ser mostrat, en absolut. Liddell dissipa els mecanismes d' identificació intrínseca i els situa a l'exterior, a la màscara del maquillatge, de la vestimenta, de la perruca rossa. No és una paraula impactant el que fa sagnar la seva pell, sinó totes les paraules possibles que ens han fet aprendre l'abecedari. Maldita sigui la paraula, les paraules que es formen amb l' abecedari fereixen. Ella opta per treure el poder a la paraula tallant la seva pell amb lletres. La crítica que s'extrapola és a la societat, al que ens han fet aprendre, al que veiem quan mirem una noia rossa en roba interior, a la mirada fal·locèntrica que busca la superficialitat d'un cos que es significat i definit per la manera de com els caràcters externs el determinen.

Liddell, quan vol fer veure que és una dona assumeix el rol de la dona prostituta, és així com la mirada de la societat ho veu, per tant, és així com ella es mostra. Sembla

que ella és el full en blanc on tots els missatges poden sortir de l'abecedari del seu cos. En certa mesura, ella és l'actriu del seu cos. (vegeu nota anterior sobre Ochi Reyes)

Tot seguit mostrarem una imatge penjada 12 dies després de les anteriors on Liddell manté la temàtica "de los cuentos" però aquest cop el títol ja és molt significatiu, estem davant una imatge d' abjecció, concretament de sang menstrual.

El amor de los cuentos. si no pueden sentir amor por mí que sientan asco. Menstruación. 16 de septiembre (2010) http://solamentefotoss.blogspot.com/

Aquesta nova entrada denota la transformació de l'amor en odi. La sang menstrual, com abjecció de la fertilitat, i el sexe present esdevé un símbol sexual i abjecte.
El títol d'aquesta entrada recorda directament al text de *El año de Ricardo* on en l'acte 2 el/la protagonista escridassa "!Si no pueden sentir amor por mí que sientan miedo! .
La construcció sintàctica és la mateixa i el rerafons emocional molt semblant; el que preocupa a Liddell és el fet de que no poden sentir amor per ella. Aquest és l'axioma de punt de partida del seu treball a partir del 2008 en els seus espectacles però ja era present en boca del seu monstruós i cruel Ricardo al 2005. El condicional positiu d'amor es resolt amb un subjuntiu sempre negatiu (asco, miedo) que concorda amb el seu treball arran de l'odi com a motor creador en *Te haré invencible con mi derrota.*

L'observació d'aquesta mostra de Liddell davant l' internauta fa establir una relació directa entre el seu treball a escena i la projecció web mitjançant les xarxes socials que se'n deriva. En altres àmbits, com en el participar en esdeveniments culturals, taules rodones o en entrevistes és molt més reticent i recelosa del seu espai privat. Per contra, la present mostra de com s'ensenya en la profunditat del seu dolor resulta

totalment contradictori i paragògic, amb tot, no treu cap força al tret distintiu de Liddell, tot el contrari, la seva projecció per mitjà d'aquestes imatges ultrapassen el públic potencial del teatre, es dirigeix als individus en particular, fica casa seva en la casa dels altres, fa partícip de les seves accions a un públic potencial que, probablement, no xafa un teatre. La seva estratègia extraescènica resulta d'un potencial impecable.

Si s'analitzen les imatges amb ulls estètics la recerca de bellesa continua fent-se evident en la projecció web de Liddell, la posada en escena és curosa amb el vestuari, attrezzo i autolesions, l'escenografia pròpia de la casa particular no deixa de ser un factor de *readymade* molt fílmic en l'actualitat i li atorga el component d'eventualitat contemporània. Tot veient-la amb la perruca, no és pot obviar certes reminiscències a les projeccions identificatives de Cindy Sherman.

En la figura 3 ambdues artistes comparteixen el mateix concepte d'escriure a sobre del propi cos, però la "posada en escena" és força diferent en petits detalls que denoten diferents recerques i objectius. Liddell demostra un aquí i ara, Reyes planteja un treball sobre el temps, la seva acció no té la immediatesa, a més el tractament del fons és molt més madurat, curós i premeditat i respon a la idea de un mateix espai i individu amb un diferent missatge en el contingut. En canvi Liddell ens parla més de la immediatesa, de l'acció en sí mateixa, de l'individu també en un mateix espai, però molt més personal i amb capacitat de transformació constant, no mostra el procés, mostra el resultat de l'acció punitiva. Ochi Reyes neteja la sang i mostra únicament l'empremta de la pell inflamada, en canvi Liddell ens mostra la ferida oberta, els talls més profunds i més recents, Ochi és reflexió, Liddell és acció directa.

La figura 1, 2 i 3 d' Angélica Liddell és una identificació amb la dona prostituta, el seu joc d'atracció sexual la caracteritza sota aquest rol amb la transgressió de tenir el cos voluntàriament tallat. El missatge no són les paraules que s'escriu o el que es dibuixa –no escriu ni dibuixa res- no projecta cap significant però la significació té igual o encara més força, perquè es talla per a res, sense res a dir que es pugui resumir amb una imatge o una paraula, s´autolesiona com a resposta a la transformació de l'amor en odi i la profunda frustració amb els homes. Utilitza el cos de dona, potenciat amb el vestuari sexy i la perruca rossa per mostrar el seu dolor.

Darrerament en una actualització del seu blog hi ha un seguit d'etiquetes on destaquem la dedicada a Romeo Castellucci[108] amb alta visió estètica, són autoretrats teatralitzats que piquen l'ullet a l'art clàssic amb simbologia comuna.

5.4.2 L´Autolesió

El dolor emocional d'Angélica Liddell esdevé no només un leitmotiv fonamental per la seva dramatúrgia sinó que també possibilita un nou mitjà expressiu: l'autolesió, una forma voluntària d'agressió al propi cos.

Les conductes d'autolesió[109] són, actualment, tractades com un estigma social que cal tractar amb ajuda psicològica i/o psiquiàtrica. La causa d´aquesta anomalia rau en el mecanisme de supervivència dels individus que han sofert experiències traumàtiques i que davant situacions d'angoixa i estrès tenen poc control de sí mateixes i no tenen altres mecanismes efectius per minvar l'angoixa i/o estrès. Hi ha estudis psiquiàtrics sobre les conductes d'autolesió que poden aportar una base teòrica i científica que es pot extrapolar a l'autolesió a escena on s'adscriu Liddell.

El Diccionari Mèdic de Mosby (1994) proporciona la següent definició sobre què és:

> *... estat en què es troba un individu que té un alt risc de fer-se mal però no de matar-se, i que produeix dany en els teixits per aconseguir alleujar la tensió que sent. Els grups d'alt risc són les persones que són incapaços de manejar tensió psicològica de manera sana, estar en estat d'ansietat, culpa o despersonalització, en necessitat d'estimulació sensorial per tornar a la realitat, de privació de cura patern / matern o pertanyent a una família disfuncional.*

Segons diversos estudis[110] hi ha múltiples motivacions de les conductes autolesives, es destaquen les següents:

---

[108] (Italia, 1960) escenògraf, dramaturg i director d' escena fundador de Socìetas Raffaello Sanzio, una de les companyies més experimentals d' Europa.

[109] Resulta de gran ajuda la informació referenciada a http://www.selfharm.net/ la primera web sobre el tema.

[110] Tots ells són recollits i citats a http://www.auto-lesion.com/services.asp?service=34 (darrera consulta el 09-07-2010).

- Via d'escapament de la sensació de buit, depressió o sentiments d'irrealitat.
- L'alleujament de la tensió.
- L'alleujament de la ràbia: molts autolesionats tenen quantitats enormes de ràbia al seu interior amb por d'expressar-la exteriorment, la lessió com una forma de ventilació d'aquests sentiments.
- Escapar de l'adormiment: molts dels que s'autolesiona diuen que ho fan per tal de sentir alguna cosa, saber que encara estan vius.
- Plantar-se en realitat, com una forma de tractar amb els sentiments de despersonalització i la dissociació.
- L'obtenció d'una sensació d'eufòria
- Prevenció del suïcidi.
- Expressió del dolor emocional que es sent i que no es pot suportar
- Comunicar als altres la seva confusió interna.
- La comunicació d'una necessitat de suport.
- Expressió o repressió de la sexualitat.
- Expressar o fer front a sentiments d'alienació.
- Validar el seu dolor emocional - les ferides poden servir com a prova que aquests sentiments són reals.
- Continuació dels patrons abusius: els autolesionats tendeixen a haver estat maltractats en la seva infància.
- Castigar-se a un mateix per ser "dolent".
- Desviar l'atenció (interior o exterior) de les qüestions que són massa doloroses per examinar.
- Exercir una sensació de control sobre el propi cos.

Hi ha una teoria aglutinadora (Miller, 1994) que dóna llum amb claredat en un punt que resulta molt interessant i revelador per la present tesi. En la teoria de Miller s'observa que la gran majoria d'individus que s´autolesionen són dones. Segons aquesta teoria a les dones no se'ls ha ensenyat a expressar violència cap a l'exterior, així que davant la ràbia, les dones tendeixen a exercir la violència cap a l'interior, cap a elles mateixes.I es fa referència a un poema de l'autora feminista Adrienne Rich que diu així:

> *Most women have not even been able to touch this anger except to drive it inward like a rusted nail.*

En aquest sentit Angélica Liddell ha estat capaç d'arribar a la ira expressada en el poema, no ha estat mai com "la majoria de dones", amb trauma infantil o no, el seu trauma emocional envers a la decepció que té envers l'individu en particular i la humanitat en general li condiciona una percepció i expressió extrema.

En una entrevista realitzada per Claudia Galhós, registrada a Citemor i recollida a http://www.intensidez.com parla obertament d'aquesta decepció cap a la condició humana, fet que li produeix molta desconfiança i raó per la qual enlloc de treballar amb la capacitat d'estimar opta per treballar amb la capacitat d'odiar.

> *Cuando tú intentas dar tus mejores sentimientos y esos sentimientos… quiero decir, cuando intentas dar lo mejor de ti y a cambio de eso recibes una patada, a cambio de eso daño, a cambio de eso recibes agresión y el único resultado que tienen tus mejores sentimientos - las únicas consecuencias que me han traído -ha sido que me han jodido la vida. Cuando lo ves muy claro, pues decides trabajar con el odio. Me da la impresión que ahora mismo no tengo nada más que odio y ira y no puedo trabajar con otra cosa.*
> *(Transcripció de l'entrevista de Galhós a Liddell. http://www.intensidez.com/)*

Un cop deixa expressar la ira i l'odi i ho fa de manera artística, en recerca de la bellesa. Aquesta recerca intrínseca i artística de la bellesa és el que li dóna una empremta singular i altament ritual a les seves accions performatives on es talla. Cal considerar els seus actes punitius amb la vessant de l'actriu que mostra quelcom al públic. Aquest punt de vista resulta clau per entendre el fet de l'autolesió real en un espai acordat amb individus que miren i permeten les lesions. En la mateixa entrevista comentada parla del personatge protagonista de l'espectacle *Te haré invencible con mi derrota* on la violoncelista Jaqueline Du Pré, ja morta, ha estat el seu mitjà per aconseguir la seva fita.

> *Además uno siempre intenta dar su mejor parte, pero en el fondo también son sentimientos que nos pertenecen que los puedes amasar y los puedes transformar en objeto estético y los puedes transformar en algo bello. Para mi era importantísimo transformar el odio en belleza. Con esta pieza a través de Jaqueline intento transformar el odio en algo bello.*
> *(Transcripció de l'entrevista de Galhós a Liddell. http://www.intensidez.com/)*

L'odi com a base per trobar la bellesa junt al mitjà estètic de la sang:

> *La sangre tiene una potencia estética brutal. Es preciosa: la utilizo pictóricamente.*
> (Entrevista de A. Liddell amb Javier Vallejo a *El País.* 17.09.2009)

Val a dir que en les enquestes de Conterie i Favazza (1986) només el 10% dels enquestats van reportar sentir molt dolor en lesionar-se; el 23% van reportar dolor moderat, i el 67% van reportar tenir poc o gens de dolor. (...). D'això se n' extreu que el dolor no influeix ni és un factor determinant per aturar les lesions.

L'altre paradigma planteja que els individus que s'autolesionen ho fan per remoure estímuls adversos o condicions desagradables (emocionals, físiques). Aquest paradigma de reforçament negatiu, té ressò en una investigació que indica que la intensitat de la autolesió pot incrementar en incrementar la "demanda" de la situació. De fet, l'auto-lesió és una manera d'escapar d'un dolor emocional intolerable.

Una de les hipòtesis més comunes és que la gent que es fa mal està tractant de gestionar els nivells dels estímuls sensorials. L'autolesió pot incrementar la sensació sensorial (es reporta que les persones en fer-se mal se senten més "reals") o disminuir i emmascarar un input sensorial que és, fins i tot, més estressant que la autolesió. Parlant de manera general, l'autolesió és un acte que intenta alterar un estat d'ànim en infligir un dany físic prou seriós per causar dany en els teixits del cos.

L'estat d'ànim que un vol alterar a través de les autolesions pot ser positiu o negatiu, o cap dels dos, alguns s'autolesionen per donar-li fi a un estat de dissociació o bé per acabar amb un sentiment que els assetja i que no poden controlar, o fins i tot un va a fer-se mal quan està en tal confusió emocional que no sap el que està sentint. La autolesió aconsegueix tornar a la realitat. La autolesió aconsegueix enfocar un dolor que poden descriure i justificar. L'autolesió dóna fi a una tempesta interna. El tipus de autolesió que aquest lloc aborda és l'autolesió iterativa (que es repeteix). Les persones que s'auto-lesionen aprenen que en fer-se mal aconsegueixen alleujar un estat emocional aclaparador, és per això que l'autolesió és un mecanisme per a gestionar les emocions. La persona que s'autolesiona fa que el nivell de tensió tant psicològic com fisiològic torni a un estat que es pot suportar.

Quan una persona sent una emoció negativa molt forta i no sap com manejar-la, aprèn que en fer-se mal; redueix aquest sentiment d'incomoditat en què es troba de manera immediata. Potser se senten malament després de fer-ho, però almenys ja no tenen la sensació de desesperació intensa; diguem que és sentir-se malament però en calma.

Això explica el perquè autolesionar pot ser addictiu: funciona. S'obté una manera ràpida i fàcil de fer que les coses dolentes desapareguin per una estona.

Encara que és comú que la gent que s'autolesiona hagi sofert algun tipus d'abús, no tots els que es fan mal han patit abús. Hi ha vegades, que la invalidació de sentiments i la manca d'una bona guia per manejar les emocions és suficient perquè es doni aquesta conducta.

El fer-se mal deliberadament és un mecanisme no tan diferent a l'abús de les drogues i alcohol però se li suma la agreujant que no és entès per la major part de la societat, i no és tan acceptat i conegut com ho és l'alcoholisme, la drogoaddicció, l'anorèxia, bulímia, el fumar, el treball en excés, i els altres tipus de mecanismes que utilitza la gent per evadir les seves emocions. La seva incidència és molt semblant a la dels desordres alimentaris però, a més, és una conducta altament estigmatitzada i les persones que hi sucumbeixen intenten amagar les cicatrius i cremades produïdes ja que l'autolesió evoca moltes emocions incòmodes en la societat: repulsió, enuig, por, disgust. Quan la creadora ens planta les seves punicions a escena esdevé un revulsiu, una crítica molt incòmoda per les persones que restem expectants i espectadores del seu dolor portat al màxim exponent. Ella no ho amaga, ho mostra de manera ritual.

> *Els investigadors han descobert patrons comuns en la conducta de tallar. L'estímul que el provoca sembla ser una amenaça de separació, rebuig o decepció. El que sustenta la conducta és un sentiment de tensió desbordada i de solitud derivant d'una por a l'abandonament, d'odi a si mateix, i d'una aprehensió de ser capaç de manejar la seva pròpia agressió. L'ansietat s'incrementa i culmina en una sensació d'irrealitat i buit que produeix un adormiment de les emocions i la despersonalització. El tallar és un mitjà primitiu per combatre la despersonalització.* (Malon i Berardi 1987)

Resulta força interessant per la part que ens ocupa el que Miller anomena Trauma Reenactment Syndrome[111] (Miller 1994) i suggereix que molts *auto-harmers* pateixen del que ella anomena la síndrome de Trauma Recreació. Miller proposa que les dones que han estat traumatitzades pateixen un tipus de divisió interna de la consciència, quan van en un episodi d'auto-dany, els seus ments conscients i subconscients assumir tres papers: l'abusador (el que danya), la víctima, i l'espectador no la protecció de Síndrome del trauma de Recreació Com es descriu en les dones que es fan mal, les víctimes TRS tenen quatre característiques comunes:

1. Una sensació d'estar en guerra amb els seus cossos ("el meu cos, el meu enemic")
2. Secretisme com a principi rector de la vida.
3. Incapacitat d'auto-protecció (sovint en un tipus específic de la fragmentació del jo.
4. Relacions dominades per una lluita pel control.

Del cas d'Angèlica Liddell, en qüestió escènica i via xarxes, només podem corroborar que ella s' inflingeix autolesió moderada, o sigui superficial, de manera directa, repetitiva i impulsiva[112] amb un grau baix de letalitat.

Davant la qüestió de considerar els actes d'autolesió com intents de suïcidi - talment com la creadora en entrevistes explica que és una suïcida (Giménez 2007: 42) justifiquem que no són cap causa-efecte. És bàsic entendre que la persona que realment s'intenta suïcidar busca acabar amb tota emoció, en canvi la persona que s'autolesiona busca sentir-se millor. A més, estudis recents (Nock 2009) argumenten que aquest tipus de lesions sense objectiu de suïcidi han tingut, en els darrers 20 anys, un fort augment entre la població femenina.

Amb aquesta informació sobre l'acció de fer-se mal físic a un mateix es poden extrapolar certs trets característics de com Liddell executa aquest tipus d'accions en les seves representacions. És preferible anomenar-les accions enlloc de conductes

[111] MILLER, Dusty,(1994) *Women who hurt themselves: a book of hope and understanding.* New York: Basic Books.

[112] En un estudi de persones bulímiques que s'autolesionaven, Favaro i Santonastaso (1998), van utilitzar una tècnica estadística anomenada anàlisi factorial per distingir entre els actes compulsius de naturalesa i els impulsius. Van reportar que el vomitar, mossegar-se les ungles de manera severa i trencar-se els cabells estaven carregats amb un factor compulsiu. En canvi, intents de suïcidi, abús de substàncies, abús de laxants, tallar la pell i cremar estaven carregats d'un factor impulsiu. Normalment comença com un fet episòdic que es repeteix.

d'autolesió donat que formen part d'un espectacle. En ser conductes que habitualment s'executen en la intimitat caldrà analitzar quan, com i perquè es duen a terme i posteriorment fer-ne una lectura *in situ*, en la posada en escena. En cap moment aquest estudi gosa ni intenta establir paràmetres psicològics i/o psiquiàtrics davant aquestes conductes, només centra l'atenció en el que es mostra a l'espectador i extreu les conclusions pertinents sense fer altres al·lusions personals.

En certa mesura Liddell és una nihilista, - tot i que ella ho nega rotundament en les entrevistes- fa un himne romàntic de la solitud i de la immobilitat, està per sobre de les foteses humanes, Nancy Huston ens apropa una perspectiva exposada per Nelly Arcan a obres seves com *Putain* (202) o *Folle* (2004) on evoca testimonis desesperats amb veu de prostituta i amb veu de boja, segons les heroïnes d' aquesta filòsofa quebequesa:

> Les nihilistes del sexe femení tenen tirada a barallar-se amb la pròpia carn. (...) El seu masoquisme s' expressa no sols amb el recurs repetit a la cirurgia estètica, sinó també amb la tendència a l'automutilació. "Com que tu no hi eres per veure'm feble, aquells dies m'havia de pegar a mi mateixa, (...) Sovint utilitzava ampolles de vi o poms de porta, també em feia creus amb fulles d' afaitar als braços i a les cuixes, em feia plorar per tot arreu; com els presoners, marcava les hores. (Huston 2013: 217)

La imatge de fer-se plorar per tot arreu sembla anar com anell al dit per a Liddell, els seu sofriment supura per la seva pell. Però el fet que Angélica Liddell s'autolesioni a escena no ha de respondre només a qüestions psicològiques, sinó que el component artístic al que remeten les seves accions el converteixen més en un fet ritual com ja s'ha justificat anteriorment. Com ella mateixa va dir, parlant de *Anfaegtelse* en una entrevista amb Javier Vallejo publicada a EL PAÍS (i també recollida a http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=criti&id=74&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee) per ella tallar-se suposa una opció estètica:

> *En Anfaegtelse, Angélica Liddell se daba cortes en las piernas y dejaba manar su sangre. "Es una elección estética, como escoger un traje de época. Te enseño algo", dice, mientras se arremanga los pantalones: "Son del estreno. Quiero evocar la imagen del Cristo de Grünewald. Me los hago desde el más puro clasicismo". Tiene cuatro cortes horizontales en cada pierna, rojo intenso, unidos verticalmente por una línea amarilla ancha, de yodo. Parecen pinturas*

> *de guerra sioux, pero así, de cerca, me impresiona más una vena azul que corre por medio. "La sangre tiene una potencia estética brutal. Es preciosa: la utilizo pictóricamente. Para revelar lo interno, empiezo por la superficie. Hago lo privado público. Cuando eliges la fuerza, la sangre y la autoconfesión, en el fondo estás hablando de tu fragilidad. Usar la cuchilla es ponerte en pie de guerra, y exponerse uno mismo es exponer al otro, desnudarlo. Ésa es mi intención: luego, todo depende de la relación con el público, de cómo se establece el juego de fuerzas. Casi siempre hay una superioridad suya sobre el actor, 'loco que dice la verdad, cargado de ruido y de furia', en palabras de Shakespeare. Quien se pone frente a un loco, se siente por encima de él, aunque lo tema* [113]*.*

Aquestes paraules seves arran de les accions punitives donen resposta a moltes de les qüestions que han anat sorgint al llarg de l'estudi. En primer lloc la dicotomia públic i privat s'esvaeix en tant la sang fa brollar cap a lo públic una cosa privada, és una mena de fer espectacular el dolor i la fúria continguda en l'interior de lo privat cap a lo exterior i públic. En segon lloc la interrelació amb el públic és un objectiu evident en el treball de Liddell, segons ella "*Usar la cuchilla es ponerte en pie de guerra, y exponerse uno mismo es exponer al otro, desnudarlo. Ésa es mi intención*" per tant, l'objectiu de l'autolesió té molt present a "l'altre", o sigui a l'espectador i això fa que sigui una lesió que significa tot un ritual. L'autolesió de Liddell és un acte espectacular, curosament premeditat, temporalitzat en el ritme just dels espectacles, envoltat de venes i desinfectant. Tot plegat es tracta de fer públic lo privat sí, però també de fer partícip al públic de tot el dolor privat i despullar-lo perquè la nuesa emocional de la creadora és el fet impactant, és quan el *pathos* i la *catarsi* s'evidencien.

També és altament rellevant com a nivell identificador hi ha una constant temàtica vital i artística al voltant de la bogeria i , sobretot, el personatge del boig. La seva pàgina web hi ha la llibreta de fitxes de pacients psiquiàtriques internes amb les que es serveix de base per l'espectacle Once time *Upon Asphixia*.. Liddell en molts parlaments excel·leix la funció del boig per a la societat i el compara amb l'actor. Tot plegat és un homenatge al actor/boig i per tant un emmirallament i una projecció identificativa de Liddell com el foll *'loco que dice la verdad, cargado de ruido y de furia'* que diu Shakespeare en l'escena V de *Macbeth*. Es reafirma la idea de Liddell recuperadora de la identitat del foll que està en la situació liminal de no formar part del

[113] VALLEJO, Javier (2009, 17 de novembre) Por las revueltas de Angélica Liddell , *Diari El País.*

rol que la societat té assignat per a ell/a, a l'igual que ho és el monstre. La follia i la monstruositat responen a actituds que la societat titlla com externes a la norma, en aquest sentit Liddell és el foll i és el monstre que té l'ofici de ser actor i per tant recuperar la funció perduda del bufó.

El filòsof Michael Foucault (1926-1984) va establir un paral·lelisme força inspirador entre el foll i el poeta i va advocar pel coneixement que aporten els bojos i els poetes a la nostra cultura:

> *De allí proviene, sin duda, en la cultura occidental moderna, el enfrentamiento de la poesía y la locura (…) el loco asegura la función del homosemantismo: junta todos los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar. El poeta asegura la función inversa; tiene el papel alegórico; bajo el lenguaje de los signos y bajo el juego de sus distinciones bien recortadas, trata de oir el "otro lenguaje", sin palabras ni discursos, de la semejanza. El poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos. Así, los dos –uno en el borde exterior de nuestra cultura y el otro en lo más cercano a sus partes esenciales- están en esta "situación límite" –postura marginal y silueta profundamente arcaica- en la que sus palabras encuentran incesantemente su poder de extrañeza y el recurso de su impugnación. Entre ellos se ha abierto el espacio de un saber en el que, por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará ya de similitudes, sino de identidades y de diferencias.* (Foucault 2003: 56).

Aquestes línies condueixen a l'establiment d'una relació entre la follia i la poesia, entre el boig i el poeta. El cas de Liddell, sota aquest criteri de Foucault, conforma un conglomerat on no hi ha lloc per a cap identificació femenina prototip, s'està davant una creadora dramàtica amb funcions de poetessa i d'actriu que esdevé un bufó boig monstruós que té com a objectiu la recerca de la bellesa per mitjà de l'estètica del dolor, de la ràbia i de la autodestrucció. Els paràmetres transgressors amb els que treballa condicionen un posicionament moral de l'espectador davant el seu treball, per tant, fa la mateixa funció que el poeta i el boig i juga un i altre rol constantment, amb el poder i la impunitat que la escena li atorga.

5.4.3 El referent de Marina Abramovic

La relació que s´estableix a nivell de certs símbols entre Liddell i Marina Abramovic (Belgrad, 1946) i les performances on escenifiquen autolesions al seu propi cos fa que, tot i tenir objectius molts diferents, estableix una clara connexió en el tractament de la bellesa i el dolor femení. Totes dues fan una crítica directa als condicionaments estètics de l'art envers la dona.

Ambdues artistes comparteixen un deute expressiu que les lliga al passat de la seva infantessa. Per exemple en les performances que recull l´exposició- projecció d´ARTIUM, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, *Count on us* (Belgrat, 2003) de Abramovic hi ha una de les cinc projeccions on ella dirigeix un cor de nens i nenes que canten un himne de Nacions Unides com si fos un esquelet. En la projecció d'enfront son els nens i nenes que formen la imatge de l´estrella de les 5 puntes amb ella enmig. Aquestes projeccions estan relacionades amb altres dues on apareixen un nen i una nena, en primer pla, cantant nostàlgicament una cançó de folklore tradicional. En les creacions d'Angèlica González els nens i la infantessa en general també es repeteixen contínuament com si de traumes i pors del seu passat personal es tractés. Totes dues comparteixen aquesta reiteració en el símbol infantil que en la seva expressió performativa i/o escènica esdevé denúncia i purificació personal.

Marina Abramovic, *The Lips of Thomas,*1973.

Imatges de http://entornoartistico.blogspot.com.es/2011/04/la-sangre-es-roja-el-semen-es-blanco.html (darrera consulta 8.04.2013).

A Abramovic la recreació recurrent i repetitiva de l'estel de 5 puntes li serveix de catarsi i purificació dels fantasmes i pors del seu passat, aquesta icona ja estava impresa en la seva partida de naixement, en el seu passaport, dibuixar-la a navalla en la seva panxa li suposa una recreació alliberadora (*Lips of Thomas*, 1975 i recreat en *Seven Easy Pieces*, 2005 en el Museu Guggenheim de Nova York).

Un altre fet concordant és la unió entre la vida professional i la personal, una relació indissoluble en ambdues creadores que els aboca a la recerca intrínseca dels seus sentiments, de la relació amb els altres i de les seves pors i preocupacions socials. És el seu compromís vital i artístic. El fet d'autolesionar-se a escena és un esglaó més d'aquest compromís. La punició corporal directa que a partir del 2005 s'observa en Liddell (*Yo no soy bonita* y *Te haré invencible con mi derrota*) ja havia estat una constant en les performances d'Abramovic i estan carregades d'abjecció i crítica ferotge. Una abjecció i crítica que no deixa en absolut impassible a l'espectador.

Liddell, però, manifesta la violència contra el seu propi cos al llarg de tota la seva producció escènica. Per presentar la seva Trilogia guardonada al Festival Escena Contemporánea (2003) de Madrid va realitzar la performance*, Lesiones incompatibles con la vida*, on durant 20 minuts l'actriu nua es passeja, feixugament, amb els peus dins de dos blocs d'escaiola i es projecten diapositives d'indigents, carrers, botigues, cartells urbans mentre ella sosté una foto de família. A partir d'aquesta proposta l'evolució cap a una crítica social a partir del seu referent més immediat resulta evident. Liddell denuncia, per mitjà del seu cos violentat i malaltís una realitat circumdant igual de violentada i malaltissa. El seu discurs és clar i directe: no vol tenir fills i el seu cos és la crítica i el compromís amb el dolor de la humanitat.

La seva renúncia de la procreació, i per tant a la feminitat, és una mena de ser dona, però d'una altra manera, no sota la necessitat del respecte que la dona de societat catòlica ha de tenir com en l'apartat anterior es citava, sinó que la seva femenitat és emprada com una forma de protestar davant del poder, el domini del seu propi cos és el seu poder. Ara bé, aquest *poder* no ho és tant si ja s´ha estat mare, llavors els fills son la mostra del no-domini sobre el cos, el no-dominar que passarà amb la vida que el propi cos ha creat. L´acció del domini absolut, com a raonament final seria l'aniquilació de tot el que el teu cos pot crear o ja ha creat, o sigui, la mort directa dels fills com a mostra de poder. És la renúncia del cos femení portat als últims extrems, a la seva conseqüència final. En tant que es talla amb el poder de perpetuar l'espècie

s'exerceix un domini molt més proper a l´home. És una redefinició femenina en paràmetres masculins.

El final de *Lesiones incompatibles con la vida* és una invitació a l'espectador per apuntar als blocs d'escaiola el que vulgui. La reacció dels espectadors, en especial de les espectadores pot ser d'allò més sorprenent en l'inici del segle XXI. Com Gumersindo Puche relata:

> *Al final de la acción el visitante puede escribir en los bloques de escayola que lleva en los pies. Y allí, algunas mujeres que han visitado la acción le recriminan que no quiera tener hijos, y le escriben frases como: "cuando sea anciana estará sola, o que se merece lo que le sucede". Las frases quedan en la escayola como estigmas oscuros, siguiendo la tradición maldita de la mujer estéril: Lilith. La mujer que visita la acción y escribe contra la elección de la artista, juzga y acusa la decisión drástica de una mujer fértil que se niega a tener hijos. La sociedad no admite que la mujer no tenga hijos (por supuesto no todas las mujeres escribían contra la artista, pero sí era lo más habitual).* [114]

Aquesta invitació a que sigui l'espectador qui es comprometi amb la seva acció directa en l´espectacle ja havia estat visible a *Rhythm 0* (1974) d'una Abramovic impassible amb 72 objectes per tal que el públic els utilitzés en el seu cos, hi havia objectes plaents i altres més violents (pistola, bala, fuet, ganivet ...) de primer el públic va actuar amb prudència però cap al final les accions es tornaven més violentes. Va ser una nova manera d´explorar la relació entre l´actriu i l´espectador des d'una nova perspectiva. És sorprenent que la reacció del públic sigui agressiva i violenta en ambdues performances. Tant Abramovic com Liddell prenen una actitud aparentment passiva del seu cos com a receptacle de dolor i els assistents reaccionen per mitjà de l'agressió física, de paraula o escrita. És realment sorprenent.

Quan una performer s´autolesiona a escena és una altra perspectiva del dolor viscut i real que comporta una relació directa amb l´espectador. L¨autolesió no només incomoda a l´espectador sinó que li passa la pilota per tal que prengui consciència de

[114] PUCHE, Gumersindo. (2007). Mirar el daño. En *50 años de teatro contemporáneo:Temáticas y autores,* p. 33. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

aquí i del ara *hic et nunc*. És possible que un espectador aturi una autolessió? Quan veiem a algú que es fa o es vol fer mal, l´instint humà sembla voler protegir-ho i arrabassar-li l´arma o allunyar-lo del perill. Però el dubte recau en que la impassibilitat del públic es donada per l'assumpció de la convenció escènica arrelada profundament o bé la no-acció de l´espectador es deguda a una apatia gairebé crònica davant dels fets reals aliens al seu entorn més immediat. Quina mare o pare no protegeix als seus fills i filles? Quin company no defensa al seu amic o amiga?

En el cas que la lesió es produís fora de la convenció teatral l'ajuda immediata de l´individu davant un perill físic sembla ser lògica. Ara bé, què permet que durant la performance *Rhythm 5* (1974) d´Abramovic gairebé cap espectador es va adonar del perill de mort real i instantani que es desencadenava. Només dues excepcions van permetre sobreviure a una de les performances de més alt grau de letalitat. Tot i que el grau de letalitat és variable i en Liddell, respecte a a Abramovic hi ha més baix grau de letalitat en les propostes d´autolesió, l´impacte de dolor i de angoixa en l´espectador és similar. Però, fins ara, cap espectador ha reaccionat activament en contra de l´autolessió escènica. El compromís de les performers, en aquest sentit, s´extrapol·la al compromís que pren l'espectador amb les seves (no)accions.

En fer extensible la manifestació d'autoviolència al propi cos femení les altres dues autores estudiades també comparteixen certs trets concordants en les imatges plàstiques recreades però ni el compromís ni la violència són tan extrems.
En Sol Picó veiem la reminiscència d'Abramovic i Liddell en *El llac de les mosques* quan, al final de l'espectacle, s'ofereix al públic, immobilitzada sobre un carretó amb cuirassa d'escaiola, per tal que els espectadors escriguin el que vulguin sobre el seu cos. Són agressions passives d'una violència implícita brutal, on s'evidencien les pors, les obsessions i els deliris, no de les performers, sinó de la societat. Sol Picó simbolitza la mort del seu cos, de la dansa per mitja del no moviment. La comparativa amb la performance de 2003 de Liddell és ràpida, perquè ella també s'havia immobilitzat els peus amb escaiola, però ella de debò, sense cuirassa, sense disfressa escènica.

5.4.4 El dolor

En diverses cultures el sentit d'alliberament de l'ànima passa per la purga física, el dolor autoinflingit de mil maneres possibles. Moltes creences religioses han fet del

puniment físic un element indispensable per la fita de purgació espiritual. En tenim proves en la religió hinduista que té com a ritus el bany purificador del riu Ganges La religió de indis nord-americans clava uns punxons a la carn i el cos penja amb tot el seu pes. És el que s'anomena suspensió per tal d´arribar a estadis espirituals allunyats de l'aspecte terrenal. Artísticament aquest ritus sembla proper a les performances d' Sterlac(Xipre, 1946). Hi ha certa línia que uneix la recerca de Liddell amb la Sterlac en tant que el cos i el dolor físic que se'n deriva esdevé el camp de batalla on experimentar. Sterlac molt més tecnològic i amb component de bodyart cibernètic.[115]

Actualment ens perduren mostres[116] d'aquesta íntima relació entre el dolor, la sang, el sacrifici per tal d'aconseguir quelcom que supera tota religió i creença, sembla ser una condició humana universal. Liddell expressa el seu rebuig a la procreació com a rebel·lió personal contra la immundícia humana i castiga el seu cos amb llet bullint, talls a les cames, punxades d'agulla (*Yo no soy bonita*).

En general, molts dels ritus de pas, ritus d'iniciació, rituals religiosos amb o sense violència implícita recerquen aconseguir un grau més en la perfecció. Seguir el camí de Crist, l'acció dels *viacrucis* que en la nostra cultura i societat catòlica és tan habitual, esdevé un recordatori viu dels moments i parades de la passió de Crist. Aquell fill de Déu que es salva -i ens salva- per mitjà del dolor i el sofriment. Jesuscrist empra l'amor per tal d'aconseguir, amb dolor i patiment, la redempció dels cristians i Liddell es val de l'odi, també amb dolor físic a banda del psicològic, per aconseguir conclusions morals dels espectadors davant d'actes d'autoviolència, tot plegat amb la recerca de bellesa.

Per millorar cal fer el camí de dolor. Els jueus mengen herbes amargues i pa sense llevat durant la Pasqua jueva per recordar i recrear els seu camí de sofriment i dejuni en travessar el desert durant 7 anys i els viacrucis cristià rememoren els 14 moments de la passió de Crist.

---

[115] Molt polèmiques van ser les seves series *Suspensions* on es clavava 18 ganxos amb cordes que contrapesava amb pedres, amb un símil de levitació, en , *Ear on* arm (2007) es va fer un implant humà i xip amb bluetooth al braç.

[116] Un altre exemple l'aporta la la religió musulmana xiïta quan celebra el dia de l´Ashura, per rememorar el martiri de l´Iman Hussein (680 a.C.) amb període de dejuni,violentes autoflagelacions i laceracions al pit amb ganivets.

A Espanya el fort component de la religió catòlica deixa petjada en la cultura heretada. Tot i que l'Església oficialment no li dóna suport han estat moltes les ordres monàstiques on s'han exercit les pràctiques d'autolesió com una disciplina més. El disciplinar-se era autoinfringir-se un càstig per tal de resseguir el camí de la bondat i redimir els pecats. La persona amb fortes creences religioses cristianes poden provocar males interpretacions que extralimiten certes accions físiques que recreen el dolor de Crist, hi ha un abús del crist crucificat enlloc del crist ressuscitat, fins i tot a Filipines hi ha catòlics fanàtics amb restes de religió animista que arriben a crucificar realment persones per voluntat pròpia. Aquestes mostres fervoroses estan actualment no recomanades per l'església però a la pràctica encara es realitzen[117].

En el llenguatge d'Angélica Liddell el sofriment íntim personal, la seva angoixa existencial es plasmada en el sofriment textual dels punyents diàlegs, la punció física i en la disciplina física que arriba a l'esgotament.[118]

També és possible que, a Espanya, el component catòlic hagi condicionat el sistema educatiu mantingut durant dècades, sobretot durant els anys de Dictadura. No es pot obviar que l'educació dels infants i adolescents requeia en frares i monges i aquests professaven una religió i educació estricta i disciplinària. Recordem que Liddell va ser educada fins als 17 anys en col·legis de monges.

El càstig permet la recuperació d'una condició adquirida i que un acte no permès ha fet trontollar, així els càstigs escolars retornaven als estudiants a les normes que tenien com a tals i exemplificaven que no es podia sortir de la norma establerta. A més la

[117] Molts sacerdots i monges s'han auto lesionat com a mostra de devoció (sudaris amb punxes clavats a les cuixes o a la cintura, l'ús i abús de cilicis, fuetades, dejunis voluntaris) tot i que són minories, sobretot en l'actualitat per la repercussió negativa que la lectura del martiri auto infringit després. En les processons de Setmana Santa a Andalusia és fàcil veure a fervorosos creients infringint fuetades, alguns d'ells amb el tors nu, descalços o agenollats i on s'aprecia la sang regalimant.
Les ferides, les infeccions, les ampolles produïdes són una mostra física de la voluntat de l'acte de fe. El sofriment espiritual es materialitza en una prova palpable en la pell dels fervents seguidors catòlics. Mitjançant la punició, el dolor i el sacrifici físic es demostra l'amor a la divinitat, la qual o bé perdona els pecats o bé aconsegueix els nostres desitjos.

[118] En tota disciplina física la consecució de la tècnica també implica cert component de dolor. Com per exemple en entrenaments exhaustius que fan arribar el cos al límit o bé la realitat d'uns peus plens de callositats propis d'una tècnica depurada en els ballarins i les ballarines de clàssic. En el cas de Liddell *El año de Ricardo* i *La casa de la fuerza* en són un bon exemple.

frase de "*quien bien te quiere te hará llorar*" no només s´utilitzava en la identificació de mestre-alumne sinó que també en l'àmbit familiar home-dona i pares-fills. Així que la violència i el dolor infringit educava a l'individu i el feia tocar de peus a terra sobre la seva condició: escolar, dona i/o fill/a. Aquesta confluència entre religió i educació ha donat uns fruits culturals determinats que perduren directament en els actuals penitents, flagel·lants i segurament i en altres mostres no tan directes d'influència, no només cultural sinó també identificativa de l'individu mitjançant les relacions socials i el rol que els hi pertoca jugar en la societat, però no per això menys terribles.

Altres mostres doloroses sobre el càstig i l´autoviolència són els dejunis estrictes, que signifiquen purificació del cos per eliminar la brutícia acumulada. El dolor com a neteja i projecció superior. I també un exercici passiu obligat: el silenci.

L'ordenança estricta de silenci ha estat molt estesa en ordres monacals com la de Trapa i La Cartuja, entre altres, que el practiquen habitualment, així la vida pròpia del monjos que va començar a l'Edat Mitjana establia el canvi de nom de la persona que es volia dedicar a ser religiosa i el vot de silenci, entre d'altres vots i rutines. El canvi de nom implica l'assumpció d'una nova identitat en aquesta nova vida i nou camí d'introspecció voluntari, el silenci atorga un bon mitjà per la consecució d'alguna cosa més elevada que aproxima a Déu.

Tota religió crea la dependència cap a una cosa superior i on la identitat és anul·lada (com passa , per exemple, en el cristianisme i el budisme en extrems fanàtics). La gent és feliç quan fa coses per els altres, si no en gaudeix, si és capaç de renunciar a un mateix per els altres és una renúncia, violenta, que dona fruits de felicitat, és una manera de creure que l´acció individual salva a la humanitat i reafirma el creixement espiritual propi, és un creixement cap endins i cap a dalt.

La humanitat al llarg de la seva Història ha sabut adequar-se als canvis i transcendir en situacions de crisi i desesperació immanent a la condició humana. Cada religió, creença o posicionament personal ho trasllada a l'àmbit desitjat, però tot plegat respon a una necessitat humana que permet superar la crisi i adequar-se a un nou posicionament vital. Traspassar aquest límit implica superar un esglaó més; implica a un adolescent ser considerat un home, implica que un novici es converteixi en sacerdot, que una verge sigui mare, que un doctorand sigui Doctor... cada ritual de pas, religiós o no, utilitza el mitjà del sacrifici per tal d'aconseguir un objectiu

condicionat per la societat que l'envolta i tingui consideració i respecte per ella. Quan Liddell defineix a les dones en l'obra *Belgrado* parla del respecte que obtenen les dones quan són mares, el respecte que es creuen elles mateixes. La seva transgressió és treure a la llum els condicionants per els quals les dones obtenen el respecte de les altres dones i de la societat catòlica i moral, condicionants, no causes, com apuntava Butler. Liddell es planta en el llindar de traspassar-ho tot i no aconseguir l'esglaó que estava condicionat a ésser per a ella. La seva zona liminal és la de la dona-mascle amb funció redemptora per a que la societat s'adoni de com és condicionat l'individu, serà un monstre perquè no fa el que s'espera i resta fòra de la roda social, ha decidit, amb força, quedar-s'hi al marge. El treball creatiu a partir del dolor esdevé la seva transgressió, no podia ser d'una altra manera perquè no ha entrat al joc cultural ni catòlic de "el amor sobre todas las cosas", en absolut, el seu joc és molt més prolífic, transgressor i convuls amb la indagació sobre el dolor, amb l'emmirallament no només emocional, sinó també físic, i amb la constant recerca estètica per tal de continuar creant vida a partir, no de l'amor, sinó de l'odi, de la ràbia, del coqueteig amb la mort. La relació vida-amor és substituïda per la relació creadora del dolor que procura l'odi, de manera que la relació dolor i vida, com un part, pot concloure amb un acte bell i generador de vida.

En el taller *Cleaning the House* realitzat per Marina Abramovic a Santiago de Compostela 33 alumnes-artistes es van sometre durant una setmana (dia i nit) en una purificació per mitjà del dejuni, la abstinència sexual, el silenci i la realització d'exercicis físics i psíquics.

> ***P. El asunto es que hay un gran interés por la performance*** *entre los jóvenes artistas y parte de su trabajo son los talleres que imparte usted, como el que ofreció en Santiago de Compostela en 2003, titulado Cleaning the house. En ellos se incluían experiencias como el ayuno, el silencio y acciones extremas. ¿Se requiere un entrenamiento tan duro?*
> *R. Mis alumnos son personas que quedan preparadas para efectuar performances largas, prolongadas, y en situaciones que requieren mucha concentración y control del propio cuerpo y mente. La vida diaria no te proporciona la preparación suficiente para hacerlo. Así es que creé estos*

> *talleres con muchas dificultades que hay que superar a través del ejercicio. Cuando terminan están mucho más fortalecidos.*[119]

El procés performatiu d'Angélica Liddell pasa per preparació física i psíquica que segueix Marina Abramovic, totes dues, per camins diferents i amb objectius dispars empren el seu cos com a mitjà de purga purificadora i creativa. Totes dues han fet una introspecció creativa cap a les arrels del dolor, la ràbia, el sacrifici i l'autolesió conformant un imaginari escènic característic, on la bellesa i l'abjecció es barregen de manera inquietant.

Angélica Liddell va començar a autolesionar-se en la performance *Yo no soy bonita,* presentada al XII Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales 2009, amb motiu de la qual va fer les següents declaracions:

> *La obra se desarrolla en una sociedad misógina, androcentrista y patriarcal en donde las mujeres se dividen en tres: vírgenes, paridoras y putas, a partir de la experiencia personal de la creadora, en la que sufrió un abuso sexual que mantuvo en secreto hasta que elaboró esta pieza.*
>
> *"Es un miedo de nacimiento, podríamos decir que es algo así como una marca, un privilegio inverso, como si las niñas naciéramos con una letra escarlata pendiendo del vientre. Acabar con la tiranía de la vergüenza, empleando la belleza, también es desobedecer", expresó la ibérica.*
>
> *"Mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Es un acto de desobediencia. Castigo mi propio cuerpo para desobedecer. Me autolesiono para revolverme contra las lesiones que causa el rol que nos han impuesto desde el nacimiento. Utilizo la violencia poética para defenderme de la violencia real", puntualizó.* (A.Liddell Recuperatel 14.05.2011 *de* http://impreso.milenio.com/node/8621741)

[119] JARQUE, Fietta (2007, 13 de gener) Me interesa el aspecto espiritual del sexo. Entrevista a Marina Abramovic. Recuperat el 24.03.2014 de http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/varios/despues_del_feminismo.pdf

Les seves declaracions són com una mena de resum polític i privat del seu discurs escènic i vital al llarg de la seva trajectòria. Ens aturem un moment en aquesta peça confessional on a escena explica que arrel d´una conversa amb el que havia estat la seva parella (al 2008 va tenir una relació amb el performer David Fernández i amb anterioritat una relació més llarga amb Sindo Puche) va decidir tallar-se com una demostració d'amor.

En aquest sentit l'acte d'amor d' autoinfringir-se talls a escena és una entrega d'ella, el seu cos, per l'ex-amant. Així la relació religiosa d'algú en acte d'entrega per quelcom superior, etern o més elevat genera l'acte de sacrifici a que s'ha entregat Liddell. Amb aquest paral·lelisme es pot establir concordances de comportament. Agafar l'amant com a l'ésser superior que atorga espurnes de divinitat, i eternitat, en un mateix i sacrificar-se per ell és un comportament estès en les comunitats religioses però molt qüestionable en relacions personals de parella. Seguint amb aquesta tesi Liddell equipara la pèrdua amorosa, el dolor en un sacrifici corporal que entrega al seu amant.

> ***¿Y el dolor?, ¿también es tu denuncia? Porque el dolor siempre está presente en tus obras…*** *El dolor es lo que me aporta lucidez, y no es algo que se busque, es algo inevitable. No me gusta negarlo, negar el dolor es totalitario, negar el dolor mediante el entusiasmo es totalitario.*[120]

Durant l'acció performativa de *Yo no soy bonita* el fet de tallar-se les cames i seguidament agafar un pa rodó i sucar-lo amb la sang regalimant cama avall per engolir-lo equival també al compartir el pa de Jesucrist durant el darrer sopar. L' acte d'amor liddel·lià és compartit amb l' espectador. Menjar el pa i la sang de Crist com una metàfora amorosa que exemplifica a escena. La redempció de la creadora per mitjà de les confessions de trets de la seva vida, en una acció on no hi havia salutació, només la mostra de fragments d' una realitat autobiogràfica[121] en un cos adolorit de 39 anys, humiliat pels abusos sexuals que Liddell sofrí als 9 anys, per la vergonya de ser

[120] Entrevista de Leire Leguina / fotos: Javier Marquerie "Angélica Liddell: pornografía del alma". Recuperat de http://old.revistametal.com/media/i14-7-angelica-liddell.html (darrera consulta 24.02.2014).

[121] En aquest cas el codi autobiogràfic que Liddell ens té tan acostumats s' equipara amb la realitat autobiogràfica d' un trauma de la seva infantesa. Vegeu la dicotomia que Alberto Augusto Miranda ens fa observar al seu article "Angélica Liddell: Antígona del siglo XXI" http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2003/2003cuart/varios/ant30-5pl.asp (darrera consulta 1.03.2013).

insultada pel seu pare en assabentar-se i per com 30 anys després encara és humiliada per l'amor que sentia envers David Fernández i no ser corresposta de la manera que ella volia.

Per finalitzar amb l'apartat del dolor, no podem obviar un darrer punt confluent amb l'art flamenc en tant recull el concepte de subjecte queixós propi del folklore del cante flamenc. Liddell mai es cansa de representar el seu personalíssim cantejondo, és la dona de dol, , el que s´anomena "sujetodoliente" amb el rol que assumeix Liddell en molts dels seus espectacles. Així també ho observa Gutiérrez Carbajo:

> En los gritos de los personajes de Angélica Liddell resuenan los quejidos milenarios y marginales de algunos cantes de Carmen Linares.[122]

Sostenim aquesta tesi per la seva actitud davant del mitjà escènic – i també darrera l'escena- en el sentiment de queixar-se d' una gran pèrdua, de mirar des de l' alteritat, des d'aquests subjectes marginals que s' oposen al poder establert i empren el seu "duende", arrelats als seus ideals i a la seva terra, on vida i mort són limítrofs, talment com fa el flamenc, de fort component tràgic, amb una expressivitat propera amb el sentiment de dol continu.

Però malgrat aquestes representacions de dones de dol continu, on Liddell és un dels millors exponents, ens sobta un dubte que mantenim al llarg de tota la recerca. És realment Angélica González aquest tipus de dona queixosa i plena de ràbia que interpreta? Realment aquest és el seu jo real o bé és una ficció escènica? En l' intent de donar llum a aquesta qüestió recordem les sàvies paraules de Sergi Belbel quan afirma la sentencia que el teatre és un pacte de ficció (apunts personals de la xerrada del 9.04.2013 al *Seminari de Processos de Creació Escènica* de la UdL) i les barregem amb el concepte de versemblança que ja apuntàvem amb *La Poètica* d' Aristòtil juntament amb Jaume Mascaró, per nosaltres un mestre tremendament suggeridor de la Teoria de la Representació, també ens fa donar-hi tombs. Liddell ens aporta aquest efecte de realitat amb accions i sentiments falsos? O bé estem davant la pura versemblança que crea un efecte creïble encara que ens prengui el pèl dins i fora de

[122] (Gutiérrez Carbajo, Francisco 2006:50) Carmen Linares (Linares, Jaén 1951) és una cantaora flamenca de dimensió internacional, per exemple en el Lincoln Center amb l' Orquestra Filarmònica de Nova York.

l'escena? En l'article de Celso Giménez *Soy Angélica Liddell*, l'artista diu obertament que tot és mentida:

> *Hice trampas, dije que era una suicida y no me suicidé, dije que el mundo no merecía ni una sola palabra más y seguí escribiendo, dije que quería ser otra, otra cualquiera , y mentí. Si me has visto en un escenario, si me has visto actuar, sabrás que todo es mentira.* (Giménez 2007: 43)

Aquestes paraules en boca de Liddell semblen reveladores, amb tot, tenir-les en compte és una línia oberta que deixem a criteri de la persona espectadora i lectora. El que del cert sostenim és que la credibilitat ve donada pel recurs del subjecte queixós que tan bé funciona amb l'art flamenc i Angélica González ho empra constantment dins i fora de l'escena.

Arran de la performance *San Jerónimo* Óscar Cornago ens il·lumina:

> *El dolor de Angélica se convierte en violencia al hacerse público, al hacerse social. Y el público, como Angélica, se termina preguntando también por la justificación de esa violencia artística, que remite a un lugar no artístico; se termina preguntando por la justificación en definitiva de lo que está presenciando y el sentido que tiene el seguir ahí sentado (Cornago 2012).*

Tanmateix el dolor físic de Liddell, en l'evolució històrica que s'ha anat desvetllant, forma part del ritu comú a diverses cultures i empremta indiscutible de la violencia en la condició humana. El seu dolor físic i psicològic esdevé un sacrifici davant la seva rebel·lió contra la humanitat, per ella és un fet inevitable del qual nosaltres, com a públic en som partícips. L'acte escènic constitueix una mena de ritu de pas i les lesions físiques una radicalització del seu discurs.

CAPÍTOL 6

Referents femenins, bellesa i convulsió escènica

Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful

Performance Marina Abramovic (1975)

6.1 Els referents femenins (segons la tradició fal·locèntrica)

On ne naît pas femme: on le devient

Simone de Beauvoir (1908-1986) *Le Deuxième sexe*

Abans d'establir quina tipologia de personatges femenins representen les creadores a escena resulta imprescindible situar la posició identificativa de la que ha estat objecte la dona en la cultura fal·locèntrica, establir en quina mesura hi ha trets distintius que perduren en l'actualitat i apreciar com Carrasco, Picó i Liddell s'hi insereixen en alguns moments i s'hi distancien en altres.

Amb el règim patriarcal les dones han estat les grans vençudes de la Història. El primer exemple recau en la figura de Lilith. El seu nom deriva de la babilonia-asiria que significa "dimoni femení o esperit del Vent que representa la primera dona d'Adam. Creada per Déu a l'igual que Adam del pols del sediment. Va ser la primera dona que va exigir completa igualtat, no volia la postura tombada durant l'acte sexual ni l'obediència imposada per Adam "*yo también fui hecha con polvo y por consiguiente soy tu igual*" [123].

Lilith es va rebel·lar contra les imposicions d'Adam i de Déu i va marxar a la zona de la Mar Roja on donà llum a més de cent dimonis per dia, anomenats lilim. Aquesta fugida recorda l'antiga creença hebrea que diu que l'aigua atrau als dimonis. Molts cops es representa a Lilith com una dona extremadament bella, de cabells ondulats i llargs que empra unes ales per fugir del paradís. La cultura gòtica i el feminisme radical han fet d'aquesta figura un símbol representatiu.

Aquest mite remet a la tota la càrrega cultural de la vinculació de la dona amb la nit i l'aigua. El mite continua que Déu va voler donar una altra companya a Adam que havia quedat entristit sense Lilith, però aquest segon cop havia de ser satisfactòria, per tant va agafar una costella d'Adam per crear-la. Adam, en veure a Eva va establir la suposada jerarquia masculina:

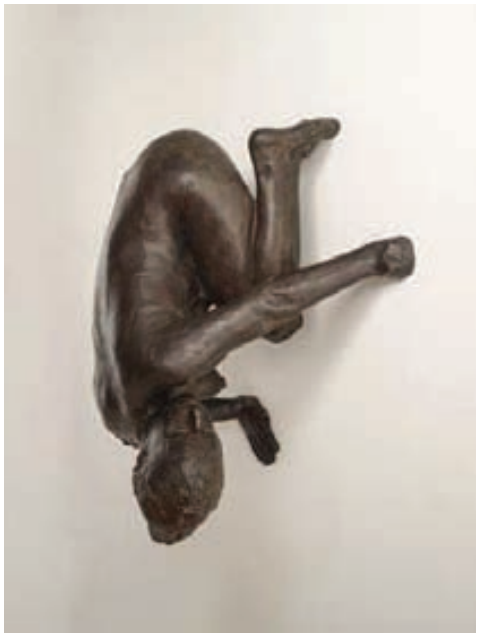
[123] GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (1986). *Los mitos hebreos*, Madrid: Alianza. p.59.

> *Aquesta sí que és os dels meus ossos i carn de la meva carn. Aquesta s'anomenarà 'dona', perquè ha estat presa de l'home*[124]

Lilith es la dona que no vol el jou religiós ni matrimonial, odia els infants –fins i tot els mata-, és la mala dona perquè és mala esposa i mala mare en contraposició a la Eva cristiana definida a partir de la maternitat i de la puresa i que té com a màxim exponent a la Verge Maria.

Trobem anecdòtic el fet que en la pel·lícula de *Lilith* (1964), escrita, dirigida i produïda per Robert Rossen el rodatge té lloc en un hospital psiquiàtric on Lilith (Jean Seberg) és una esquizofrènica amb tendències nimfòmanes, que sedueix i fa tornar boig al terapeuta (Warren Beauty). Aquest va estar una de les millors interpretacions de Jean Seberg justament quan en la seva vida real tenia d' amagat un fill de dos anys que va ocultar a tothom i va fer criar a Espanya i Niza. La seva maternitat va ser ocultada i rebutjada.

Actualment hi ha l'artista alemanya Kiki Smith (Nuremberg, 1954) que treballa amb els elements de la natura, autoretratats i iconografia femenina on destaca la seva representació de Lilith realitzada al 1994. La posició, el material, les seves empremtes al metall han fet d'aquesta obra un símbol de l'altra feminitat.



Kiki Smith, *Lilith*, 1994. Bronze and glass.
http://blog.sfmoma.org/2009/06/one-on-one-alison-gass-on-kiki-smith/

[124] Gènesi 2, 23. Recuperat el 19.01.2014 de http://www.ibec.cat/BIBLIA/

Kiki Smith, *Lilith* (detail),1994. Bronze and glass.
http://blog.sfmoma.org/2009/06/one-on-one-alison-gass-on-kiki-smith/

En el detall de la cara es pot apreciar la força i la indolència de la escultura. La posició corporal d'arrossegar-se per la paret remet a la seva llibertat, a un moviment enigmàtic, subtil, fugisser per la figura humana.

> *La postura de Lilith, en esta escultura, muestra ese arriesgado cambio a la nueva vida en la que ella seducirá a los hombres dormidos, les chupará su sangre y se comerá su carne*[125]

Kiki Smith fa afirmacions com aquestes respecte a l'art que realitza, amb la idea d'unió amb els elements naturals:

> *Basically, art is just a way to think. It's like standing in the wind and letting it pull you in whatever direction it wants to go.*[126]

La representació d'una dona poderosa, feta del material originari de Déu, amb el poder sobre la vida i la mort també es relaciona amb el treball de l'artista sueca Monica Sjöö (Angermanland, 1938- Bretanya francesa, 2005) que en 1968 va realitzar l'oli *God*

[125] BALLESTER, Irene (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo.* Gijón: Ediciones Trea. p. 96.

[126] Recuperat el 13.08.2012 de http://humanities.sas.upenn.edu/07-08/event06_smith.shtml.

giving birth també una icona pel moviment feminista en atorgar a una figura femenina (amb la cara meitat blanca i meitat negra) el poder diví de donar vida. Aquesta peça es va considerar una blasfèmia i una obscenitat. Una altra icona d'aquesta pintora va ser l'esfinx, considerada per la mitologia la devoradora d'homes, la dona-fera intel·ligent que ataca el poder viril i que Sjöö representa com la gran mare. Monica Sjöö va reclamar fer memòria sobre la gran deessa creadora que en temps ancestrals dominava la Terra amb igualtat de condicions que la resta d'éssers. Segons ella i la investigació feta per Robert Graves entre 1920 i 1935 i que va plasmar en el llibre *La diosa Blanca* (1948), aquest matriarcat prehel·lènic va finalitzar amb la invasió dels aqueus procedents d'Àsia Central a la illa de Creta en el 1400 a.de C.

> *Yo la llamo Diosa Blanca porque el blanco es su color principal, el color del primer miembro de su trinidad lunar, pero cuando el bizantino Suidas dice que era una vaca que cambió su color blanco por el rosa y luego por el negro, quiere decir que la Luna Nueva es la diosa blanca del nacimiento y el crecimiento, la Luna Llena la diosa roja del amor y la batalla, y la Luna Vieja la diosa negra de la muerte y la adivinación"*[127]

Aquest fragment de Graves corrobora molta de la simbologia que ancestralment s'ha atorgat a la dona: el blanc, la vida, la lluna, la passió amorosa, la guerra, la mort. Atacar el règim patriarcal, una de les tradicions opressores més legitimades al llarg de la Història, és atacar el destí biològic i reconèixer la llibertat individual. Però la qüestió és saber on rau aquesta llibertat individual per les persones de sexe no masculí?

Farem un petit incís davant la prudència que acabem d'emprar en l'antítesi home/dona, masculí/femení, optarem per fer la pregunta sobre el sexe "no masculí" davant una realitat clínica en la que les tecnologies que s'utilitzen en Europa i EEUU per l'assignació del sexe en el cas de bebès amb intersexualitat responen a la mateixa lògica que les que s'utilitzen en la transsexualitat. Davant d'un sexe incomplet (cossos sense vagina o sense un penis visualment reconeixible) o d'un excés (cossos que combinen característiques sexuals masculines i femenines) els protocols d'assignació de sexe segueixen, majoritàriament, la teoria desenvolupada en 1955 per John Money,

[127] GRAVES, Robert (1983) *La Diosa blanca: gramática histórica del mito poético*. Trad. Luis Echávarri Madrid: Alianza, p.53. També es pot consultar a http://es.scribd.com/doc/56570967/La-Diosa-Blanca-Robert-Graves-1948 (darrera consulta 27.08.2012). Destaquem especialment el capítol "la diosa blanca"que proporciona nom al llibre de les pàg.49 i 56 resulta summament interessant per la present recerca.

professor de psicopediatria de l'hospital John Hopkins de Nova York. Segons Money el gènere i la identitat sexual són modificables fins l'edat de 18 mesos. Caldrà elegir i excloure, obligatòriament, entre dues variables: masculina o femenina. Els cossos amb intersexualitat són sotmesos a una llarga sèrie d'operacions genitals i a tractaments hormonals fins la pubertat.[128]

> *Nunca asigne a un recién nacido el género masculino, no lo eduque como niño, ni le aplique una terapia hormonal o quirúrgica en cuanto niño si la estructura fálica en el nacimiento no tiene al menos el mismo tamaño que en los niños de la misma edad* [129]

Aquests estudis i consells clínics denoten, segons una personal apreciació, una mena d'aurèola protectora al sexe masculí, com si l'excel·lència recaigués en el sexe masculí mitjançant l'apreciació visual del penis i s'exclogués a tota la diversitat restant. La definició es centra en el bebè amb penis, exclusivament, com a punt ideal amb què optar, la resta de nadons exclosos de la definició, seran reconstruïts com a femenins en tant que no caben en la definició de masculí. El cos que no és mascle serà femení i en tots dos casos s'engegarà el protocol de creació sexual mitjançant el bisturí i la medicació, puntual o perllongada, fins a l'adolescència.[130]

Amb tot el respecte que els estudis sobre gènere influeixen en aquesta recerca prendrem la decisió d' emprar les dualitats home/dona i masculí/femení amb no tanta recança i emparats en el estudi de paràmetres numèrics i percentuals en l'assignació del sexe que es fa a *Sexo i caràcter* (Weininger 2004)[131]

Retornem doncs, als condicionats del terme "dona" i com segons el Gènesis aquesta segona dona, la que no és Lilith, la que esdevindrà Eva, va ser creada. Segons la versió anglesa i americana del Gènesis 1, 27 és:

> *And God created man in his own image, in the image of God created he him; male and female created he them*.

---

[128] PRECIADO, Beatriz (2002) *Manifiesto contra-sexual.Pràcticas sub-versivas de identidad sexual*. Editorial Opera Prima: Madrid, p. 106-116.

[129] MONEY, John (1975) Psychological Counselling: Hermaphroditism. Dins *Endocrine and Genetic Diseases of Childhood and Adolescence*, GARDNER L.I. (ed) Saunders: Philadelphia , p. 610.

[130] Aquests protocols pediàtrics estan puntualment descrits en el text posterior al Manifest contra-sexual de Beatriz Preciado, p. 106-116.

[131] WEININGER, Otto(2004) *Sexo y carácter* .Madrid: Losada.

El terme female és un derivat de male, que és el nucli de la paraula talment la dona va ser creada a partir de l'home. També és necessari recordar d'on prové el terme woman, l'accepció actual i més emprada en llengua anglesa.

Woman. Old english wifmann, from wife + man wife of man= woman.

Per tant, és l'esposa de l'home. Altre cop xoquem de ple amb la derivació no només lingüística, sinó també de condició social del fet de ser *woman*, la *woman* és literalment l'esposa de l'home.

Esposa. Segons el Diccionari etimològic de la llengua catalana ESPÒS, ESPOSA "persona unida a una altra en matrimoni" del llatí SPONSUS promès, pp de SPONDERE prometre.

El mot que en deriva és esposar, per tant, esposar és prendre en matrimoni. Lingüísticament hi ha un subjecte (l'home) i un objecte passiu (la dona que es presa en matrimoni) . No oblidem que l'expressió de "ser pres" és que, contra voluntat ets empresonat en una presó. En la llengua castellana, a més, la paraula *esposa* equival a la definició de manilles, cadenes que uneixen, que empresonen contra la voluntat individual.

També, en l'entrada on line a l'Enciclopèdia Catalana hi ha diverses accepcions, en traslladem algunes amb numeració pròpia:

1 muller. [mujer (castellà), wife (anglès)]. [dr] Dona casada respecte al seu cònjuge.

2 dona. [mujer (castellà), woman, wife, (anglès)]. [sociol i dr] Persona del sexe femení.

3 [catol] Senyora. Actualment apareix en l'expressió Nostra Dona, amb què hom invoca la Mare de Déu (Nostra Dona del Carme, de Montserrat, etc).

4 Persona del sexe femení que ha practicat l'acte sexual.

5 Persona adulta del sexe femení que pertany a les classes populars o que en té l'aparença, especialment la que fa feines tosques o servils.

6 [hist] Tractament honorífic femení corresponent al masculí don.

7 Persona del sexe femení que ja ha arribat a la pubertat.

8 Persona del sexe femení dotada de qualitats que caracteritzen la maduresa psíquica.

Davant aquestes definicions i l'ordre en què són disposades ens aborden nombrosos dubtes per assimilacions i correlacions.

1.- Muller és la dona casada, per tant l'esposa, la *wife,* però perquè en castellà aquí es traduït com a *mujer*?

2.- En la traducció anglesa es fa la sinonimia que *woman* i *wife* és el mateix. Coincideix amb la definició etimològica de la paraula, per tant, tota *woman* és *wife.*La condició de dona només resulta possible si es supedita al matrimoni.

3.- L'aspecte religiós del terme segons el catolicisme.

4.- L'aspecte sexual del terme. Destaquem la definició "Persona del sexe femení " que podria ser àmpliament acceptada però es complementa amb "que ha practicat l'acte sexual".

5.- S'haurien de veure amb deteniment si històricament el tractament Don va suposar la derivació Dona - que en castellà seria *Doña*-.

6.- L'aspecte fisiològic del terme. Tornem a destacar favorablement "Persona del sexe femení"

7.- L´aspecte psicològic. "dotada de qualitats que caracteritzen la maduresa psíquica".

El dubte que pot incomodar és quines són les qualitats que caracteritzen aquesta maduresa si, per correlació amb la resta de definicions, es lliga el terme a l'aspecte fisiològic i sexual. La dona sembla ser definida a la relació –derivació- de l'home i a la seva fisicitat i relació sexual.

Així, doncs, sobre identitats i referències terminològiques convé tenir present com etimològicament s'han emprat certs termes i com en l'actualitat tothom els reprodueix i són pocs els/les qui els qüestionem. Tot seguit veurem propostes performatives que focalitzen aquesta qüestió.

La LXI Biennal de Venècia del 2005 va premiar a Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) amb el León de Oro a la millor artista menor de 35 anys per l'exposició *Siempre un poco más lejos* que conté el vídeo *Himenoplastia* realitzat al 2004 on el seu cos es sotmet a una operació de reconstrucció d'himen en una clínica clandestina de la Ciudad de Guatemala. Aquest fet va esdevenir una denúncia directa al desig de tornar a ser verge d'algunes dones, pressionades per les exigències fal·locèntriques. El virgo significa l'honor per ella i la seva família. a banda de les

contraprestacions econòmiques i el risc per la seva salut a causa de procediments mal executats que poden acabar amb la vida de les dones.

No només s'arriba a la reconstrucció de l'himen abans del matrimoni sinó que segons les dades aportades en el *Congrés Mundos de Mujeres*[132] del 7 de juliol de 2008 també hi ha qui voluntàriament li regala el virgo a la parella després d'haver tingut relacions sexuals. En la prostitució la joventut i la virginitat estan altament recompensats econòmicament, hi ha joves menors d'edat explotades sexualment que son obligades a realitzar-se aquests tipus d'intervencions. En aquest vídeo en particular de Regina José Galindo s'aprecia un via crucis que ens pot servir d'exemplum:

- Elabora un anunci a premsa d'abril 2004 on es fa publicitat que es pot tornar a ser verge, aconseguir, altre cop, la virginitat.
- Dos amics l'acompanyen durant 30 minuts a l´operació d' himenoplastia que té un cost aproximat de 225 €
-El metge accepta que la intervenció es gravi a canvi de més diners, òbviament.
-Poques hores després de l'operació l'artista sagna i s'ha de fer una segona intervenció d'urgència, ara per mans del seu ginecòleg, amb un cost de 720€[133]

Aquest vídeo denúncia comporta la visió únicament física de la virginitat en el cos de la dona, el via crucis quirúrgic que s'ha de sotmetre per tornar a ser.... respectada? estimada? torturada?. Regina José Galindo en la seva faceta de poeta escriu:

Si fuera José

-sólo José-

No tendría este pene atrofiado

Mis tetas se hundirían

Me llenaría de pelos.

No me las cogería a la fuerza

[132] Per informació complementària i detallada consulteu Actas del Congreso Internacional e Interdisciplinar Mundos de Mujeres Women's World 2008, de la Universidad Complutense de Madrid, del 3 al 9 de juliol de 2008.

[133] Aquesta informació l' hem extret de BALLESTER, Irene (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo,* Gijón: Ediciones Trea, p. 130.

Ni me cuidaría las nalgas.

Si fuera José

Sería igual de vulgar

Y no me enamoraría de Regina.

Algún día

El hombre donará

El himern de la mujer

A una iglesia[134]

La seva personal experiència amb el tema que artísticament volia treballar li confereix un valor *per se*. Regina José Galindo no fa judicis de valors directes, no hi fica cullerada, va molt més enllà: la seva pròpia experiència vivencial li aporta un punt de vista subjectiu en base a l'experimentació juntament amb el distanciament propi que l'art necessita en el moment d' expressar-se[135]. La unió de totes dues fases permet un treball rigorós, crític i emotiu alhora. Aquest tret distintiu també és una característica pròpia de moltes creadores femenines, la nostra triada també.

En molts casos la unió entre lo experimentat amb lo artístic és propi dels artistes que s'impliquen amb el seus treballs. En el cas de les creadores femenines analitzades aquesta unió entre vida i art també en resulta altament rellevant ja que els temes escollits determinen les seves experiències i interessos.

Altres representacions performatives sobre el conflicte entre la virginitat i prostitució ens l'aporta la mexicana Rocío Boliver[136] amb la performance *Cierra las piernas* al 2003 on vestida de monja s'introdueix una figureta de Nen Jesús de 15 centímetres en la vagina, després es cus el llavis vaginals, es treu l'hàbit de monja i apareix amb

[134] Ibid, p. 131. També es podien llegir els seus poemes a www.poemasde.net/poemas-de-regina-jose-galindo Malauradament, però, en aquesta web ja no està disponible la visualització dels poemes de la artista però sí els títols i primers versos.

[135] Apunts personals de l'assignatura Literatura espanyola IV impartida per Pere Rovira a la UdL on s'esplicava que tot poeta ha sentit com a persona i és en la reflexió i en l'aportació de tècnica posterior quan es dóna la tasca artística. L' emoció i l'experimentació vivencial és previ i l'art és posterior.

[136] Per més informació sobre la artista i el seu discurs remetem a http://www.rocioboliver.com.
Per imatges sobre la performance presentada al Hemispheric Institut de Nova York: http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/06/roco-boliver-cierra-las-piernas.html

cotilla vermella, es maquilla i es calça sabates vermelles de punta. Tota aquesta simbologia està força vinculada a l'anàlisi que es realitza a partir dels espectacles de Carrasco, Picó i Liddell. Els referents femenins i la crítica que se'n desprèn no s'allunya ni per generació ni per discurs al de les creadores esmentades. Cal tenir present, doncs, aquesta interculturalitat tot i que les formes escèniques emprades són dispars.

Una entrada al blog de A. Liddell recorda la performance de Rocío Boliver. És una sèrie on hi ha 17 fotografies de la artista nua i amb perruca blava que es masturba amb figuretes xineses d'una mida semblant a la de Boliver en la seva performance. Totes dues artistes empren com a objecte masturbador les figuretes que simbolitzen l'opressió cultural d' una societat. En a figureta del nen Jesús de Boliver hi recau tota la religiositat del poble sud-americà, emprar el símbol de la puresa, de la innocència d' un nadó i introduir-lo en la vagina com un acte de tornar als orígens, el nen nat de mare verge es re(tornat) a la vagina d' una dona i cosit dins. Les representacions que se'n desprenen són múltiples, només cal veure les seves critiques, però ens decantem per la representació de la no-maternitat, la no-mare, el concepte de la no fecundació d'un nen que ha representat tanta creença, obsessió i opressió. Ja no sols la idea religiosa del nen Jesús, sinó tota la criança dels fills en general. En aquest moment cal recordar la figura de Medea que assassina els seus fills, o els monòlegs de Heiner Muller a *Die Hamletmaschine* (1977). I com no, qui aboga per la no descendència, com a rebel·lió davant del món, Angèlica Liddell. En el seu cas les figuretes no remeten només a la religió ni a la no fertilitat, sinó a l' opressió del poble xinès. el símbol del poder xinès esdevé el símbol fàl·lic de la masturbació. La metàfora visual que Liddell ens permet per mitjà dels seus *Autoretratos*. *Solamente fotos* és una representació, del que hem anomenat com d'identificació extraescènica , ella, amb perruca blava, és la representació del poder perquè qui té el fal·lus masculí, té el poder, el poder xinès és una figureta que Liddell domina com a fal·lus masturbador.

En la majoria de les instantànies les figuretes estan situades a un primer terme, per tal de destacar-los com una mena d'homenatge. Liddell fa referència a la Revolució Cultural Xina, al seu dictador Mao i el seu Llibre Vermell. També aporta una anècdota sexual amb format autobiogràfic per mitjà d'una explicació textual.

Un dels fragments que acompanyen les imatges és de Gao Xingijan (Xina, 1940) escriptor exiliat a França degut a la censura del Govern Xinès que ha estat guardonat amb el Premi Nobel de Literatura en el 2000 per:

An œuvre of universal validity, bitter insights and linguistic ingenuity, which has opened new paths for the Chinese novel and drama[137]

Reproduïm l' entrada del blog de Liddell:

Hoteles Shanghai (17-27 de Julio de 2012) Ruijin Hotel.
La Revolución Cultural Charming Mao.

http://solamentefotoss.blogspot.com.es/ (darrera consulta 16.08.2012)

> *Te gustaría tener una mujer, una mujer capaz de comprender, que también se haya librado de todas las ataduras, una mujer sin niños ni cargas familiares, una mujer que evite la vanidad y las modas, una mujer desinhibida y libertina, que no busque conseguir algo de tí, y que sienta contigo el mismo placer que el pez en el agua; pero, ¿dónde encontrar esa mujer? Una mujer tan solitaria como tú y que también disfrute tanto con esta soledad, que uniría su soledad a la tuya por medio de la satisfacción sexual, las caricias y las miradas, la búsqueda y la observación mutuas, ¿dónde encontrar a esa mujer*?.
>
> *(El libro de un hombre solo Gao Xingjian).*

Aquesta definició de dona s'adiu amb una identificació femenina molt propera a les inquietuds liddel.lianes. El desig d'esdevenir una dona lliure de tot lligam, que li agradi la solitud i centrada en la satisfacció sexual, carícies i mirades d'una altra persona. En relació a la metàfora fàl.lica ens trobem amb un domini físic femení (acte de masturbació) però una necessitat visceral d'afectivitat masculina. Per tant, el domini

[137] Cita extreta de la Pàgina web oficial The Nobel Prize.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/index.html (darrera consulta 16.08.2012)

que Liddell exerceix sobre el seu cos, alliberada dels fills i la família, de les regles de les modes socials i sense motivacions econòmiques fa que sembli una dona poderosa, en canvi, la seva ànsia per ser afirmada com a tal també la fa vulnerable.

La gran diferència de rerefons conceptual entre Rocio Boliver i Angélica Liddell amb la crítica que fan per mitjà de la seva vagina i de les figuretes és que a Boliver la belluga el seu feminisme militant, en canvi els objectius de Liddell, tot i fer també crítica al rol de la dona i l' opressió del poder xinès sobre el seu poble, es mou per unes necessitats més viscerals i emocionals. Estem davant un discurs sobre la llibertat individual diferent tot i que les formes poden ser coincidents.

Una altra representació artística que cal recordar sobre la recerca de llibertat per mitjà de la crítica artística és Meret Oppenheim, qui ja hem esmentat anteriorment i visualitzat alguna de les seves obres, segons ella la llibertat es aconseguida per un mateix. Destaquem que en el moment de rebre el premi Kunstpreis der Stadt Basel al 1975. Durant el discurs, va fer una crida a les dones per tal de demostrar per mitjà de la seva forma de vida que no acceptarien més els tabús que les han mantingut subjugades durant tant de temps. Segons ella la llibertat no te la dona ningú, sinó que l'has d`aconseguir.

> P*ara la artista no había ninguna diferencia entre hombre o mujer, al contrario, los componentes de ambos, tanto masculinos como femeninos, se complementaban*. (Ballester 2012: 118)

Durant la recerca dels referents femenins on es poden inscriure les creadores analitzades s'ha establert una forta dicotomia entre el que ha estat, hauria de ser i és la dona en les diverses representacions artístiques que s'han anomenat. No hi ha cap conclusió, però sí un bon nombre de referents que cal tenir molt presents en el estudi, no hi ha línies clares però si la continuïtat en aspectes tangencials que han influenciat enormement la recerca.

Certs personatges dels espectacles de Carrasco, Picó i Liddell permeten una revisió crítica sobre els referents femenins que empren. En el seu treball escènic podem apreciar tant el prototip de l'Eva bíblica com la repudiada i encisadora Lilith, les sirenes, les boges, les monstruoses, les núvies, etc. Observem múltiples i complexos exemples amb les dones models a *La dona manca o Barbi Superstar* (2003) de S. Picó*;* la histèrica -i desesperada- Camille Claudel a *Blanc d'Ombra* (1998) de M. Carrasco; les dones animalitzades com insectes de Picó, recordem a l' artista com una *amantis religiosa* a *La Prima de Chita* (2006), la abella de *Petra, la mujer araña y el*

putón de la abeja Maya (2011) o la puça de *Memòries d'una puça* (2012)… i finalment la definició de dona que aporta Liddell, que sembla tot un manual teòric amb un discurs profund al darrera, en *Belgrado* (2007). En aquesta peça la autora descriu a les dones dins de tres paràmetres: com verge, paridora o prostituta. Tot plegat, la suma de les tres creadores, és una mostra de la pluralitat femenina.

La innocència del personatge de Lililí de M. Carrasco a *Bin&go* (2008) – un personatge puntual interpretat per la pròpia Carrasco que sembla deixar-se endur per la seva innocència, credulitat, ignorància… és el prototipus de la noieta jove plena d' il·lusions que diu sí a tot, confiada, que resulta ser el contrapunt, l'oposició a la Lilith veritable. Faig observació de la caricatura onomatopeica del nom: de Lilililí amb entonació aguda i timbrada amb una Lilith més greu, saberuda i profunda. La caracterització del personatge seria l'antítesi de Lilith, una mena de dona velada a què tant recorre Carrasco en els seus muntatges.

Respecte al símbol de la dona velada hem de contrastar-la a l'atac, per part de la religió islàmica, que es fa cap al rostre i el cos de les dones que són tapades, desindividualitzades i callades. La dona velada esdevindrà l'exemple de la violència del silenci obligatori. (Vegeu capítol 3 sobre Marta Carrasco i treball fotogràfic de l'artista japonesa Ryoko Suzuki) .

Beth Moysés[138] realitza performances on vesteix unes 100 dones amb vestit de núvia i les fa passejar, en silenci, pels carrers de les grans ciutats i en acabar hi ha una crema d'objectes-símbol de la violència contra les dones. Des de 2001 a Nova York es celebra la Caminada en memòria de i de les víctimes de la violència domèstica organitzats per la *New York Latinas Against Domestic Violence* amb homes vestits de dol i dones de núvia van per Manhattan . Gladys Ricart va ser una dona assassinada per la seva ex parella el 26 de setembre de 1999, el dia que s'anava a casar amb un altre home.

Lorena Wolffer[139], en 1993, va realitzar la performance *Looking for the perfect you* presentada a Quebec on anava vestida de núvia, descalça per sobre la neu arrossegant un vel tacat de sang (en referència a l'himen). Vel ensangonat com a metàfora de la virginitat perduda.

[138] Beth Moysés (Sao Paulo, 1960) és Doctora en Belles Arts per la Universitad Estatal de Campinas, activista feminista que realitza exposicions i performances al voltant de la violència de gènere. Vegeu la seva web http://bethmoyses.com.br/ (darrera consulta 19.01.2014).

[139] (Mèxic, 1971) artista i activista cultural, promotora de l'art experimental. Per a més informació vegeu http://artesescenicas.uclm.es/ .

Beth Moysés ha fet altres performances que també empren els referents culturals del vestit de núvia, per exemple a Sevilla, en 2008, 6 dones vestides de núvia -tipus cirurgians amb guants i mascaretes- realitzen una operació quirúrgica per tal d' ensucrar un cor.

Les creus que s'aixequen a Ciudad Juárez en honor a les víctimes del nombrosos homicidis femenins recorden el dolor i la impunitat dels assassinats. Justament en els espectacles de A. Liddell *La casa de la fuerza* (2009) i M. Carrasco *Dies Irae* (2009) hi veiem una representació directa per mitjà de l'escenografia, les creadores simbolitzen el dolor, la mort i la religió amb el fet de d' emplenar l'escenari de creus.(vegeu imatge a capítol 7.3) La recepció d'una escenografia amb tan simbolisme aglutina en l' imaginari col·lectiu del públic un rebuig a la violència de gènere justificada per la religió catòlica.

El treball de Monica Mayer[140] i Maris Bustamante[141] ja sigui de manera individual com amb la seva Companyia Polvo de Gallina Negra també resulta molt significatiu en la denúncia crítica per mitjà de performances.

I en darrer terme també cal comptar amb el referent llatinoamericà del personatge de La Llorona que passeja per la nit pels carrers de la ciutat plorant per haver mort als seus fills, el que ens proporciona un paral·lelisme al mite de Medea i a l'actitud antiprocreadora, solitària i pessimista de Liddell, que anomenarem el subjecte queixós del flamenc (vegeu cap.5.4.4).

Les deformacions, dualitats, multiplicitat de cossos que es construeixen – i desconstrueixen- constantment, dins, fora i en els llindars d'una identificació femenina que prenen com a punt de partida els referents femenins heretats.

[140] (Mèxic D.F. 1954) artísta, comissària i crítica d'art. Des del 1991 també ha creat el projecte d'arxiu *Pinto mi Raya* sobre art conceptual. Ha publicat diverses columnes, articles de recerca i llibres, entre ells, *Rosa Chillante: mujeres y performance en Mèjico*(2004) amb versió online a http://www.nodo50.org/herstory/textos/Rosa_chill%C3%B3n.pdf (darrera consulta 7/02/2014).

[141] Maris Bustamante (Mèxic, 1949) compagina la seva vessant crítica envers la imatge que es té de la dona per la via artística i la acadèmica. Per més referències http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=54 (darrera consulta 31.08.2012).

6.2 Bellesa, violència i poder.

La bellesa femenina és una agressió

Nancy Huston

Ens encantaria encetar aquest apartat amb una cita sobre la bellesa molt més estètica de com l' art ens ha acostumat, o a l'estil de publicitats, films o mitjans de comunicació. Aleshores el rerefons del tema seria suggeridor, ens embadalim una estona?

"*La bellesa et permet sentir una obra d'art fins commoure't físicament, i no només racionalitzar-la"*

Olafur Eliason

"La belleza provoca encuentros. Unos fugaces. otros eternos"

Spot publicitari BBVA

. "*La bellesa salvará al món"*

Dostoievski

Però després de l'embadaliment tornem a la idea que ens desenvolupa Huston quan explicita que la bellesa femenina suscita l' agressió.[142]

En nombrosos textos literaris, teatrals i filmacions veiem personatges masculins amb ressentiment davant el poder que la bellesa d'un cos femení exerceix davant seu, cada dona esdevé la dona-Lilith de qui cal allunyar-se, no caure en la seva manipulació, en el seu parany, en el seu sentit provocatiu i sexual.

La bellesa es percebuda com a provocació encara que el desig real de la dona no sigui aquest. De ben joves moltes noies han aprés a apartar la mirada, a demostrar obertament que no volen res, que tot i la joventut i l'aspecte físic no són ni cap objectiu de naturalesa sexual ni cap amenaça.

[142] HUSTON, Nancy (2013) *Reflexos en un ull d'home*.(Trad. Josep Alemany) Barcelona: Edicions 1984.. p.95-96. Huston fins i tot fica la cita que hem emprat per iniciar el capítol com un apartat del seu llibre.

A més, es dona un altre factor realment inquietant davant la violència, el sentiment de culpa que tenen les víctimes. Sobretot en relacions sentimentals amb violència de gènere aquest és un factor massa comú entre les dones maltractades per les seves parelles. En els casos de violacions i/o vexacions hi ha un caspós concepte que encara s'olora en la nostra societat, recordem la controvertida sentencia del "cas de la minifaldilla" que rebaixà la pena de l'agressor:

> *El Tribunal Supremo ha confirmado la sentencia del denominado caso de la minifalda, dictada en febrero de 1989 por la Audiencia de Lérida, en la que se señalaba que la joven de 17 años María José López "pudo provocar, si acaso inocentemente, al empresario Jaime Fontanet por su vestimenta*". [143]

Per tant, vulguin o no les dones, aprofitant-ho o no, i la majoria dels cops en greu perjudici sobre elles mateixes, han de ser conscients del poder i del parany del poder que atorga la bellesa. El fragment definitori de la pel·lícula quan Lilith explica

> *Vull deixar la marca del meu desig en totes les persones que vagi coneixent. Si fos emperador romà, ho faria amb l' espasa; si fos poeta, amb les paraules; com que sóc Lilith, només ho puc fer amb el meu cos.*
> (*Lilith* recollit a Huston 2013:103)

evidencien els elements amb els quals hom té el poder, així l'home posseeix la força, el poeta la paraula i la dona el seu cos. Però el cos de la dona serà tan poderós com bell sigui. Davant el poder que la bellesa atorga, les dones haurien d'intentar no caure en el parany que aquesta bellesa les condiciona a elles mateixes, això és la culpabilització enfront la pròpia bellesa. La visió fal·locèntrica, implícitament, les fa sentir culpables de ser boniques.

En certs països que una dona es passegi amb roba poc apropiada (samarreta sense mànigues, pantalons curts) provoca que una colla d'homes la insultin i la maltractin. En certes cultures vestir d'una determinada manera és una agressió al respecte de les normes imposades, per tant, és una agressió directa al mascle.

> *En España, debido a la influencia de una Antigua costumbre islàmica, se sostenia que la mujer no podia invadir el dominio público "ni con su presencia ni con su habla.* (Barrios 2010:81)

[143] Diari *El País*, 24 de maig 1990.Recuperat de http://elpais.com (darrera consulta 18.08.2013)

Plató en *La Odisea* fa que Telèmac renyi a la seva mare Penélope perquè discrepa de com un trobador explica les aventures de la guerra, li recorda que es una dona i per tant, la seva funció és escoltar sense expressar cap opinió pròpia. (referenciat a O'connor 1997:119) Davant aquest dos exemples d'indiscutible opressió sobre la dona no podem sinó qüestionar-nos en quina mesura aquests paràmetres han canviat, o no.

> *Al llarg del segle XX, la dona occidental s'ha anat convertint cada vegada més en imatge per a ella mateixa. Cada dia té el mirall al davant i ha d'afrontar aquest jutge.* (Huston 2013: 140).

Pensem que el mirall no s'ha introduït en la vida diària fins fa relativament poc però sempre hi han hagut estratègies per condicionar la imatge que té la dona sobre sí mateixa i sobre la resta de dones. Pensem en tota la tasca "educativa" que ja van fer els mitjans de comunicació dins de la llar, per exemple, la radio amb programes com *Cita en París*.

> *Cita en París, como magacín específicamente femenino, promovía un tipo de moral muy distinta a la promovida por el franquismo. Se mostraba no sólo la vida y los éxitos de las artistas extranjeras, sino también de las mujeres francesas corrientes, nutriendo el deseo de las oyentes de seguir su ejemplo. No obstante, a diferencia de la prensa "rosa" de la época (salvando algunas dignas excepciones), la ORTF retrataba a la mujer como trabajadora que ocupaba un lugar en el espacio público, y no sólo en el doméstico y familiar. Incluso la libertad para maquillarse y para elegir vestido, era un reflejo del resto de libertades.*[144]

Malauradament aquestes anomenades "llibertats" s'emmirallen en tractaments de bellesa, ja sigui amb productes facials, vestits, sabates i maneres de fer on la dona controla el pes, la línia, les mides del cos, la talla de la roba , les calories de cada aliment...

També Lipovetsky en la seva obra es qüestiona "Quin és l'objectiu de les noves pràctiques de bellesa?" i majoritàriament bé a dir que convertir-se en amo i posseïdor

[144] La ORTF és la Office de radiodiffusion television française. Extret de la Fonoteca de la Biblioteca Universitaria de la Universidad de Alicante. Es pot consultar a http://devuelvemelavoz.ua.es (darrera consulta el 28.08.2013).

del cos, corregir l' obra de la natura, vèncer els estralls ocasionats pel pas del temps, substituir el cos rebut per un cos construït" (Lipovetsky 1997:142) [145]

Així, doncs, aquesta pretesa llibertat ja no ho és tan donada la condició d'aquest cos ideal que revistes típicament femenines han fomentat i instaurat en la "vida lliure" de tantes dones. Segons Marcelle Auclair, directora de la revista Marie Claire, ja als anys 30, s'adreçava així a les seves lectores.

> *Cada matí, abans dels tractaments de bellesa, mireu-vos al mirall, cara a cara, i doneu als ulls l'ordre de brillar, d'animar-se, d'il·luminar amb la flama que porteu a dins. És un petit exercici d'autosuggestió infal·lible... Si el practiqueu amb regularitat, el vostre jo interior adquirirà el costum d' obeir les ordres de la vostra voluntat* [146]

Aquesta voluntat canvia segons les modes i la talla de cintura o de sostenidors de les models que ens trobem als plafons publicitaris, als catàlegs o a la parada de bus en dimensió gegantina. Fins a cert punt els trastorns alimentaris com la bulímia o l'anorèxia són l'efecte del control i exigència sobre el cos i, actualment, on la dèria d'aprimar-se i tenir un cos amb bona presència està implantat en la contemporaneïtat, també podríem dir que ocupa el mateix lloc que tenia la histèria en l'època de Sigmund Freud: malalties majoritàriament femenines per a dones blanques benestants amb mitjans econòmics i que viuen en països desenvolupats i democràtics [147]. Quin paral·lelisme més esfereïdor! A més, el futur no sembla canviar massa perquè segons la BBC, la meitat de nenes de vuit a dotze anys es pensen que serien més felices si fossin més primes. En l' article de Nicky Diamond a la *Feminist Review* (March: 1985) l' autora emprava el terme FIFI com l'abreviació de Fat is a Feminist Issue on denuncia la formació de patrons de comportament femení davant formes d'alimentar-se alternant compulsió i privació, així com una particular percepció del cos. Diamond gira la truita titulant el seu article "Thin is the feminist issue"

Dóna que pensar... aprimar-se, controlar-se, embellir-se per poder ser... dona feliç?

---

[145] Referència de la versió francesa LIPOVETSKY Gilles*,(1997) La Troisième Femme,* Gallimard, p.142.

[146] Citat a VIGARELLO, Georges (2004) *Historie de la beauté. Le corps et l'art d'embellir, de la Renaissance à nos jours*, Seuill, p.216 i referenciat a HUSTON, Nancy (2013) *Reflexos en un ull d'home*.(Trad. Josep Alemany) Barcelona: Edicions 1984, p.141.

[147] Aquesta idea l'aporta Nancy Huston, p. 140.

Una altra perspectiva discrepant l'aporta Fatema Mernissi (Fez, 1940) que és una sociòloga i feminista del Marroc que explora ponts entre Orient i Occident per mitjà del seu concepte de Harem occidental[148]. En el seu llibre *de L' Harem Occidental* té un article titulat **"**El harem de les dones occidentals és la talla 38" on davant la impossibilitat de comprar a Occident una faldilla de la seva mida, qüestiona l'opressió de les occidentals per la seva talla, el seu pes i la seva aparença, veu un poder subtil i eficaç on no calen policies armats, només cal bombardejar amb imatges de dones de la talla 38. Aquesta és la nostra opressió, en les idees, en les mides i en la temporalitat del temps -el ser jove- en canvi l' opressió d' Orient és més tangible, és una qüestió d' espai, les dones no poden creuar certs espais de l'harem. Els assajos de Mernissi apropen una cultura on la bellesa femenina inclou la intel·ligència de la dona -pensem en la cultura, creativitat, memòria i racionalitat de Xahrasad - i els homes només poden ficar frontera en un espai determinat. En canvi, quan la idea de Harem és trasllada a Occident es buida de l'erotisme de la intel·ligència i emplena només d'imatges de passivitat i submissió. Mernissi empra la metàfora del vel i l' harem occidental com més gruixut, més absurd, inscrit a la carn com un ferro roent i impossible de treure's o d'escapar-se'n. Això sí, és poc visible perquè es maquilla de decisió estètica.

També hi entra en joc el concepte de la violència simbòlica (Bourdieu: 2000) que exerceix, implícitament, la dominació masculina sobre el cos de la dona com objecte, que fa que lluiti per resultar sempre atractiva i bella.

Així, doncs, la bellesa estableix una cruel relació entre la violència i el poder exercit per els homes sobre les dones i per les dones sobre elles mateixes.

I en absolut pensem que la bellesa s'ha de buscar en el reflex del mirall, com una recerca del com hauria ser per jutge extern – l'home- i el jutge intern- la mateixa dona que es mira- sinó molt més enllà, la bellesa hauria de ser anar a l'altra banda del mirall, donar-li la volta i no ser cap reflex, sinó el subjecte. Més endavant ja analitzarem en detall aquesta idea al capítol 7.1 de *La Feminitat com a màscara, mirada i autoretrat* perquè hi ha un retrat de Simone de Beauvoir mirant-se al mirall i un altre de Angélica Liddell autoretratant-se davant un mirall que suposa aquesta

[148] Per més informació sobre la recerca de la investigadora remetem a MERNISSI, Fatema, (2001) *L'Harem occidental* trad Lidia Fernàndez Torrell**.** Barcelona: Edicions 62 juntament amb MERNISSI, Fatema (1998) *Somnis de l' Harem.* trad. Dolors Udina Barcelona: Columna.

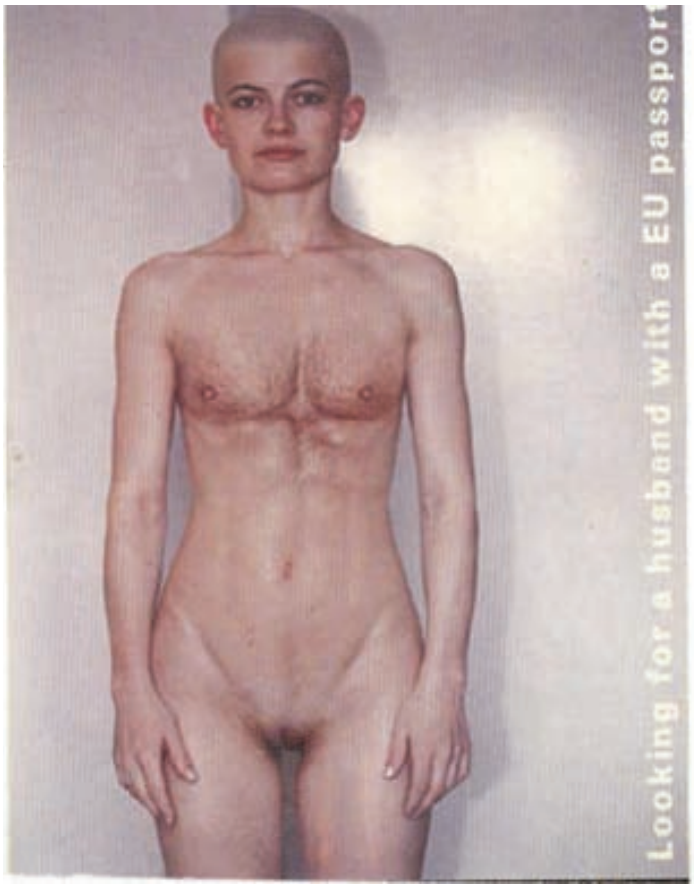
transgressió de la dona subjecte, són les protagonistes dels seu reflex, són la musa i l'artista alhora. (vegeu imatges en capítol 7.1)

En entendre que el poder és un acte de violència Liddell estableix un colpidor victimisme en el protagonista de Ricard III. La seva devastació, egoisme i fúria interna es personificada en un dels reis que Shakespeare ja va saber retratar. Liddell altre cop ens gira la truita perquè agafa l' emblema del poder –un rei cruel- i l' aïlla en la seva desesperació i tortura individual, vèncer les seves misèries, superar el seu dolor físic i emocional, significa ser més cruel i terrible amb l'abús de poder i violència enfront els altres. Però justament aquest apoderament mitjançant la violència no fa sinó mostrar un rei víctima de les seves petites misèries personals.

Ara ens interessa establir un pont artístic entre el treball de creació dramàtica de Angélica Liddell amb el de Tanja Ostojic (Beograd, 1972) una performer que empra el seu art de manera totalment polititzada[149], amb una forta càrrega de violència contra el poder governamental occidental. De manera totalment casual, en coincidir en les comunicacions del I Congrés internacional GRAE amb la investigadora de Kent Elena Marcevska on ella va fer una comunicació sobre l'artista, entre d'altres, on defensava la premissa que "*The border becomes a process rather than a fact*". Just després de la seva xerrada ens esperonava la curiositat sobre el treball d'aquesta artista que obertament afirma que es polititza a ella mateixa, i ja vam intuir molts punt confluents en la tasca de Liddell i Ostojic. Efectivament, en un treball sobre els processos -que no pas per les accions escèniques- que es pot veure en el projecte web del 2000 *Building for a Husband* encara ara rep cartes i propostes de matrimoni. Però el fet és que la seva acció performativa es focalitza en el context polític d' Europa i amb l'objectiu de tenir una nacionalitat determinada on busca marit per la web com a mitjà per aconseguir la seva fita. El resultat ha estat un Certificat de Matrimoni i un Certificat de Divorci (2005).

Aquesta és la imatge del flyer publicitari per la instal·lació on l'artista buscava marit europeu.

[149] Fonts documentals d' informació sobre l'artista http://www.culturebase.net/artist.php?4041, la seva pròpia web http://www.van.at/see/tanja/ amb els treballs recents i una interessant xerrada de Tanja Ostojic sobre Global Feminisms al Brooklyn Museum que es pot descarregar íntegrament a http://www.youtube.com/watch?v=6Z0GvRR36TU



Looking for a husband with EU passport, (2000**)**
Recuperat de http://mimoranilubil.livejournal.com (darrera consulta 7.10.2013)

Destaquem la posició del cos, del somriure, la gestualitat neutra entregada als possibles marits, per no ser una dona com cal, per no cenyir-se a l' estètica de la feminitat establerta amb mirada fal·locèntrica. Aquesta imatge es contraposa amb la que Marta Carrasco ens mostra quan, suposadament, posa pels fotògrafs, també receptiva a la mirada masculina on, a diferència de Tanja, somriu, executa posicions típicament femenines, destaca els seus pits, la bossa de mà, les sabates vermelles de taló... En canvi, Tanja Ostojic realitza un foto muntatge on els pits semblen masculins, la cabellera s'ha anul·lat, i amb ella tota possibilitat de passió, feminitat, exuberància i seducció. Mostra un cos androgin amb genitals i corbes femenines amb tors i actitud masculina. Impactant i monstruosament bella.

El treball de la artista és una llança directa contra el poder establert, el seu projecte de cos-matrimoni sobrevé contra el poder dels papers oficials davant el cos nu d'una dona que s'ofereix per ser desposada per arribar a tenir unes prioritats com a ciutadana. Aquesta és la crua realitat on el seu art es mou.

Darrerament també l' art fotogràfic ha fet ressò de la qüestió tan aleatòria de les lleis als Estats Units. La fotògrafa Olivia Locher[150] (Johnstown, Pennsylvania 1990) ha denunciat 8 lleis en forma d' imatges, per exemple com a Texas és il·legal fer talls de cabell poc apropiats als nens, a Hawaii està prohibit ficar monedes a les orelles o a Alabama és il·legal portar un gelat a la butxaca posterior[151]

Sense voler (evitar-ho?) ens preguntem si estem tan lluny de la Grècia Clàssica, amb una normativa estricta sobre qui és ciutadà i qui no ho és, sobre qui és lliure i qui esclau... potser els milers d'anys que ens separen d'una cultura androcèntrica i aparentment democràtica encara no són suficients... potser el joc de poder sobre com han de ser les normes del joc també implica discriminar qui pot jugar i qui no.

Seguint amb la metàfora, condicions atzaroses sobre el lloc de naixement d'una persona no permeten jugar a Tanja Ostojoc en una zona que no li pertoca, però amb la comprensió profunda de la normativa vigent ha optat per trobar una estratègia, del tot validada dins de les activitats artístiques i performatives, per tal de trobar el canvi que necessita per aconseguir una nova nacionalitat. A més la tecnologia actual i l'exhibició online li permeten una plataforma de difusió que en altres moments històrics no serien viables.

És important destacar que en un supòsit de joc democràtic on s'estableix tota normativa, de manera general, s' agafa com a normalitat la perspectiva de qui ostenta el poder, de qui marca les normes. El poder així normalitzat conté una violència implícita sobre tota aquella persona que és obviada, altres perspectives no hi tenen cabuda i, per tant, són violentament silenciades, violentament negades.

En aquest moment també ens venen a la ment la lectura que fa del tema Judith Butler a *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*.(2004) quan critica a tots els morts que no tenen rostre, a tots els morts que no veiem i, per tant, semblen no existir.

> *Lo que està privado de rostro o cuyo rostro se nos presenta como el símbolo del mal, nos autoriza a volvernos insensibles ante las vidas que hemos eliminado y cuyo duelo resulta indefinidamente postergado. Ciertos rostros*

[150] Vegeu http://olivialocher.com per a més informació sobre la trajectòria d'aquesta jove artista establerta a Nova York.

[151] Per veure les imatges comentades adreceu-vos a http://www.huffingtonpost.com/2013/11/12/olivia-locher_n_4256832.html (darrera consulta 21.11.2013).

> *deben ser admitidos en la vida pública, deben ser vistos y escuchados para poder captar un sentido más profundo del valor de la vida, de toda vida.*
>
> *(Butler, 2006: 21)*

Per tant, també som responsables de tot el que obviem, tot i la insensibilitat -i nosaltres ens atrevim a dir que establerta per normativa- a què aquest distanciament ens condiciona a obviar. Malauradament un fet actual (data de 3/10/2013) ens remou l'ànima sobre les normes establertes en polítiques territorials i d' immigració i estem colpits per la recent mort de centenars d' africans ofegats prop de l' illa de Lampedusa (Itàlia). Les normatives vigents no facilitaren l'ajuda d'altres vaixells abans del naufragi, ni altres vies d' europeïtzació per a persones de països amb alt nivell de pobresa.[152]

A banda d'aquesta brutal representació de violència política ens enfrontem a violències molt més subtils, i aquí fiquem l'accent en les identitats subjectives que es poden anar deslligant al llarg de la recerca, les identitats subjectives de les dones que ens proporcionen Picó, Carrasco i Liddell "*comporta investigar les maneres en què es construeixen essencialment les identitats genèriques i relacionar-les"* (Pujal, 2005: 73).

Però no podem obviar que:

> *El gènere és una manera primària de significar relacions de poder (...) la diferència sexual és una forma primària de significació de poder*
>
> (Pujal, 2005: 73 i 74)

Aquestes cites ens permet una aproximació a les relacions de poder que s' estableixen sota la diferència de gènere, les classificacions apunten a una jerarquia social on el poder s' exerceix – com ja hem justificat anteriorment- per qui dictamina les normes, per tan una cultura andromoforòrmica, aparentment democràtica , i amb nombrosos casos de corrupció, sobretot com darrerament s'observa en el panorama polític ple de diner negre, interessos personals i acusacions creuades de corrupció i tractes de favor (premsa diària fins al juliol 2013)

Munch, a tall d'exemple, va posar èmfasi en la imatgeria incondicional del rol sexual masculí del seu temps, per exemple en *La gelosia* de Munch

[152] Per informació detallada consulteu: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/10/131003_lampedusa_migrantes_cuerno_africa_cch.shtml. Així com http://www.rtve.es/noticias/20131004/italia-carga-contra-naufragio-lampedusaesta-tragedia-se-repetira/758464.shtml (darrera consulta 5/10/2013).

> *La gelosia és, evidentment, la gelosia masculina i l' obra s' ha d' interpretar com un retrat específic d' aquesta emoció tal com l'experimenten els homes.* (Faxedas 2009: 65)

Anant un pas més enllà, els homes no només han categoritzat els sentiments humans de la manera que els perceben ells, sinó que també han injectat les seves pors i els seus fantasmes en qualsevol representació, artística o no, de la dona, així descobrim també que la pornografia no deixa ser – com no- un reflex dels fantasmes masculins, amb ben poques connexions amb la dona real, tan la figurativa que apareix d'objecte pornogràfic com la dona consumidora de material pornogràfic.

Malauradament en el rerefons de tot intent per explicar la Història (història general, història de l'art, història de les civilitzacions o història de les arts de l'espectacle) hi ha el probable fet que el punt de partida sigui amb visió fal·locèntrica, obviant tota possibilitat a mirar la Història d'una altra perspectiva. Això ha produït una determinada recepció de l' obra artística i una determinada manera de mirar i veure el món que , siguem o no conscients- ens condiciona.

També resulta essencial el punt de mira que ens regala R. Fratini sobre l'evolució que la bellesa ha sofert en l'art, constituint font d' inspiració, recerca indiscutible o bé el gir antiestètic que, especialment en dansa, sembla refusar-la i maleir-la.

> *La modernitat volgué enganyar-se creient que era automàticament bell tot allò que era estudiadament veritat. La bellesa de la modernitat no només detesta confondre's amb l'embelliment; en bona mesura és filla d'una sinceritat dramàticament antiestètica, que mai no admetria haver passat més de dos minuts davant el mirall.*[153]

Fratini descobreix els viratges que la dansa ha fet amb la bellesa i les apostes més actuals cap al fàstic i la revulsió, fets contraris de la bellesa però que hi comparteixen la profunditat i la veritat tan anhelada en la modernitat.

En darrer lloc no volem cloure aquest capítol sense donar certes dades referents a la professió escènica. Segons Anne Fliotsos les dones son percebudes amb menys potencial per aconseguir professions d'autoritat i d'alt càrrec, en les seves

[153] FRATINI, Roberto "La maledicció de la bellesa" article recollit del Cicle de Conferències CENTDANSES, històries de la dansa del segle XX organitzat pel Mercat de les Flors i coordinat per Roberto Fratini. http://centdanses.mercatflors.cat/ (darrera consulta 21.10.2013).

investigacions sobre les directores americanes s'arriba a un percentatge estadístic d' un terç de dones que dirigeixen en territori americà. Aquesta mateixa dada resulta equiparable al cas del teatre català justament perquè només una tercera part de les direccions escèniques del Projecte T6 del TNC han estat executades per dones (vegeu relació detallada a l' estat de la qüestió del cap.1, nota a peu de pàgina)

La recerca de Fliotsos denuncia també una manera de fer en molts països que s' ajusta al perfil de les creadores que nosaltres hem estudiat:

> *Time and again authors contacted us to say that the women they wrote about where not just directors; they founded theatre companies, created theatre, performed, and sometimes also designed as well as directed. Some are multimedia artists. The only way for them to make art was to create their own company & venue—often working from found spaces and community centers, then moving to international festivals, where they get further exposure and reviews.*[154]

Certament Picó, Carrasco i Liddell han creat la seva pròpia companyia i aglutinen tots els rols possibles (dramatúrgia, direcció i interpretació) per tal de tirar endavant amb l'art que volen expressar, però aquest acte tan... creatiu no és tant una elecció com l' única via possible. En no formar-hi part, el poder establert ha permès, de manera violenta, una omissió en un determinat espai de treball i de finestra per la difusió d'una perspectiva diferent. Qualsevol intromissió en la normativa establerta de manera condicionada esdevé una agressió. Per tant, Carrasco, Picó I Liddell, com a creadores escèniques, trenquen una llança en contra del poder establert i es situen en el panorama de les arts escèniques sense cap servitud ni condicionament.

La recerca de la bellesa estètica dels seus espectacles, molts cops emprant el cos nu de la dona, esdevé la superació de barreres implícites i agressions subtils de la imatge de la dona representada, l'assumpció d'una bellesa maleïda que juga amb les seves controvertides polaritats d' una manera versemblant, profunda i constant. Elles com a creadores i directores d' escena també s'han situat i s'han mantingut durant dues dècades en un panorama professional complicat – i sense paritat-. El seu

[154] Apunts facilitats per Anne Fliotsos de la seva aportació al *Congrés IFTR* on va presentar la xerrada *Finding Routes: Comparing the Patheays of Women Directors Across Cultures.* Per més informació consulteu FLIOTSOS, Anne and VIEROW, Wendy (2009) *American Women Stage Directors of the Twentieth Century.*

reconeixement –aquí i a fora- també suposa un apoderament professional i una finestra oberta de la seva subjectiva perspectiva del món.

6.3 La convulsió escènica

La beuté sera convulsive ou ne será pas

André Breton (1896-1966)

La representació de la figura femenina en l'escena contemporània pot esdevenir un reflex simptomàtic del que, en realitat, és la dona actual. Convé veure quins símbols la caracteritzen, com es belluga, com parla, quins prejudicis té, quins són els seus centres d'interès i com es desenvolupa el conflicte dramàtic.

Les tres creadores analitzades, a més de compartir un discurs femení, d'art d'acció i uns condicionants culturals comuns mostren a escena uns personatges femenins bells i convulsos alhora. En les seves creacions s'observa una estètica d'allò més refinada, sobretot en tècnica de moviment, juntament amb la convulsió més monstruosa, generalment donada pel mateix moviment transformat al límit i recursos teatrals , com la màscara, el vestuari i l'atrezzo, al servei d'una interpretació carregada de crítica, de rebuig, de farsa... i de veritat.

No es pot obviar la trajectòria de la representació femenina en la cultura occidental que, en el seu moment, es va deixar palès al treball de recerca que vam presentar el setembre 2008 a l'Institut del Teatre, titulat *Figures femenines a escena: Ofèlia, Antígona i Medea*, i que es pot consultar a www.recercat.net .

Línies de recerca encetades com l'estreta vinculació entre l'amor i la mort; la masculinització de la dona i la mirada masculina sobre l'objecte escènic són la base per donar llum sobre el trencament de la figura femenina en el context actual i com les creadores escèniques fan la seva personal aportació que situa el panorama escènic en una lectura de gènere.

També és necessari fer esment a l'entorn cultural del qual sorgeixen totes tres creadores per tal de situar un marc històric i cultural de les arts escèniques on és determinant la preeminència masculina, la recerca de nous llenguatges escènics i les inquietuds individuals respecte a les interrelacions femenines. Aquests tres eixos són el fonament on situar les produccions de Carrasco, Picó i Liddell.

Les suggerents imatges plàstiques, l'experimentació amb materials diversos, les caracteritzacions grotesques, la paraula, la música, el crit permeten un mitjà viable en

la representació de la figura femenina a escena. Si bé la bellesa és present en la majoria d'escenes extretes de les peces analitzades també es dóna la mà amb un rerefons obscur més propi de la convulsió i l'abjecció que no pas de la bellesa. És en aquesta liminalitat entre bellesa i convulsió escènica on cal situar la representació femenina de totes tres creadores cosa que descobreix la força de la identificació femenina que es presenta en l'escena contemporània: trets caricaturitzadors de la dona; símbols i icones femenines; deformitats monstruositats, masculinitats, passió, dolor, denúncia, inconformisme i rebel.lió.

Hi ha curiosos vectors confluents entre el tractament femení entre Marta Carrasco i Angélica Liddell, com són personatges monstruosos, tant en la seva fisicitat com la seva psique, personatges infantils o infantilitzats i un rerafons folklòric d'ambdues més proper a les propostes de Sol Picó.

Entre Picó i Liddell també hi ha un imaginari sexual i sobre el concepte del dolor que es podria resumir en una imatge de Sol Picó quan, justament, estava enbarassada de cinc mesos.

Sol Picó. Foto: Joan Manrique. Extret de *LiquidDocs. Art. LiveArt-Internacional Bookmagazine*-

Aquesta imatge de Sol Picó aglutina en una instantània molts dels conceptes que es desenvoluparan més endavant i atorga un punt de partida comú en l'imaginari col·lectiu de totes tres artistes. Tot i tenir la presència de Picó, la imatge remet a la punció de Liddell, a la seva pell ferida, al seu patiment intern traslladat en el dolor físic. Les tiretes simbolitzen la dona apedaçada, feta amb trossos d'experiències doloroses que li han succeït: és el passat que es veu en el present. Marta Carrasco també juga amb el concepte de la dona trencada en el sentit de mostrar trossos i parts de diferent caracterització, com una mena de construcció identificativa dels personatges femenins amb el passat i present de les seves accions. Aquesta fotografia sembla extreta de les funcions de circ on un malabarista llençava els ganivets –sempre el rerefons cultural i folklòric de Sol Picó- el moment just on tornava a fer punteria per llençar-li altre cop. És per això que el passat de les suposades accions feridores, on no s'ha fet bona punteria i s'ha fet ferida en la dona es veuen en el present de la instantània. La imatge simbolitza un "sóc aquí i ara" perquè abans també va estar "aquí i aleshores", deixant-se torturar altre cop, construint-se tal i com és i sobrevivint a la por de la mort i al dolor del ganivet.

Si bé Sol Picó únicament utilitza el ganivet i les tiretes com un símbol en tant objectes que han han estat col·locats expressament per la fotogarfia en Liddell el ganivet sempre punxa i talla, sempre malmet el cos femení.

En el supòsit que Liddell hagués realitzat una foto d'aquest tipus segurament hagués estat una instantània on veritablement a sota les tiretes hi hauria ferida, on el ganivet tindria sang fresca de debò i, segurament l'objectiu no seria amagar les ferides amb tiretes, sinó deixar els talls a la vista. El que Sol Picó empra com a imatge inquietant es traslladaria en una acció autolesiva en Angèlica Liddell, però supòsits condicionals a banda, recordarem el segon manifest d' Antonin Artaud quan deia:

> *El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva*. (Artaud 1990: 139)

Segons les directrius d' Artaud les creadores analitzades mantenen aquesta concepció de la vida entre la passió i la convulsió, totes tres comparteixen el component intrínsec de bellesa convulsa, per la seva posada en escena polida, estètica i bella però amb rerefons obscur, de sofriment, d'angoixa existencial que lluita per expressar allò que es podreix dins d'un mateix si no és alliberat. Tornem a recordar aquí les paraules de Sergi Belbel sobre la reivindicació de l' anhel de llibertat que s'amaga dins de tota ment humana. Com les tres creadores saben retratar, en un espai i temps compartit i efímer,

la 'infelicitat' causada per l'absència, la privació, la limitació de la imaginació. I de la llibertat. (vegeu cap.2)

Arran de la fotografia podem extrapolar la imatge religiosa de la crucifixió de Crist, però amb un tarannà enormement subversiu perquè aquesta crucifixió és a una dona, cosa que malmet l'ideari pur del catolicisme. La dona pura i verge que alhora enalteix la maternitat és la Verge Maria però sempre es representada en actitud passiva i submisa, mai en la posició de crucifixió. Sol s´adiu a la Verge Maria en tant ha escollit la maternitat, el seu cos fèrtil esdevé un cos fecund que fa la funció que la naturalesa, la religió i la cultura fal·locèntrica ha estipulat per a ella. En aquesta imatge també s'hi extrapola la tradició artística del circ però no de manera convencional, sinó que Sol presenta un cos nu i ferit, fet que trasbalsa totalment l'arrel tradicional de la imatge. Per tant Sol Picó trenca l'esquema del catolicisme i el de l'arrel tradicional presentant una dona nua, malmesa, crucificada a la seva decissió de seguir patint i de seguir estant "allí" sota les directrius d'un home-Déu que juga amb l'atzar. El seu gest ferm i coratjós fa que, tot i el sofriment, s'engendri vida.

Aquesta barreja entre la religió i el destí atzarós; entre l'actitud victimista d'estar esperant a ser ferida i la valentia de seguir present; entre el passat (les ferides curades) i el present; entre la fortalesa de l'acció i la fragilitat del cos i entre l'opció de mort (el ganivet fatal) i l'opció de vida (la gestació) conforma un resum força inquietant sobre el que per a les creadores pot ser la convulsió escènica que mostren en els seus espectacles i la seva vinculació entre l'art i la vida.

Segons la segona edició del Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d' Estudis Catalans el terme "convulsió" es refereix a :

> *Contracció violenta, involuntària i patològica dels músculs esquelètics, que determina moviments irregulars.*

En la http://www.enciclopedia.cat es troba, a més, una altra accepció:

> *Alteració violenta que trasbalsa la tranquil·litat d'una societat.*

Si bé la primera accepció remet a tota la qüestió del moviment i de fisicitat dels muntatges escènics és la segona definició la que ajuda a entendre què tenen de bell i convuls les propostes analitzades i com poden trasbalsar el públic – i per tant, la societat- per mitjà de la producció escènica.

A més, un factor determinant de la fotografia és la informació que Sol Picó ens dóna: embarassada de cinc mesos. Aquesta informació aglutina el concepte de vida i mort;

s'està gestant una nova vida en un cos ferit amb la por de ser encara més ferit, morir i –perquè no? Amb la por de donar vida-.

Sol Picó és la única de les creadores estudiades que ha decidit ser mare (actualment de un nen preciós de 7 anys) i que està orgullosa de saber aglutinar la seva vida familiar amb la professional. Com ella mateixa ho expressa en la entrevista realitzada per aquesta tesi:

> ***Pregunta 20.-****Una fita aconseguida?*
>
> ***Resposta de Sol Picó:*** *La de tenir un fill.(Annex Entrevista Sol Picó)*

Marta Carrasco mai no s'ha pronunciat al respecte i sembla ser un tema que, almenys en les seves produccions, no li interessa massa. El que sí empra és molts tocs d'infantilisme per denunciar certes actituds adultes i personatges amb màscares infantils (per exemple a *Mira'm* un actor amb cap de nino i en un altre moment de l'espectacle es fica una màscara de nen al clatell per tancar-se dins un armari)

En Liddell, en canvi, la decisió de fertilitat sembla ser un tema absolutament incomprensible, i fa de la seva vida i de les seves obres una apologia de l'esterilitat, com ella mateixa expressa:

> *Detesto a las madres porque en cada parto reproducen la mezquindad humana. Un gilipollas más en el mundo. Me da asco el anuncio de Puleva con todas esas tipejas barrigudas cantando "nunca caminarás solo", puajjjj, las mujeres, sencillamente, me aburren. Qué empeño en tener hijos, tío, qué empeño con la puta familia de los cojones, qué aburrimiento, qué tedio, los anuncios de la tele están llenos de preñadas. Para anunciar un detergente te ponen a una preñada, joder, debe de estar de moda parir y fundar familias felices que lavan y lavan y lavan... Y ahora una cita de un tío que hizo el puto esfuerzo de pensar un poquito, para que os jodáis un rato, que sé que las citas joden mucho, pues mira a mí me gusta que los otros piensen por mí, me encanta, si alguien es capaz de decir las cosas mejor que nadie pues... yo lo cito,* "al pensamiento no le queda otra posibilidad de comprensión que el espanto ante lo incomprensible", *es de Adorno. No comprendo que la gente todavía quiera tener hijos, para mí es el espanto ante lo incomprensible*.
>
> (Angélica Liddell. Blog personal. *Las preñadas, o las fiambreras portabebés.* Blog "Mi puta perrera". URL: www.miputaperrera.blogspot.com. Entrada del 16.10.2008)

I com en el seu muntatge de *Lesiones incompatibles com la vida* explicita:

> *A los hijos que no voy a tener.*
> *No quiero tener hijos.*
> *No quiero ir más lejos.*
> *Soy una epidemia de resentimiento.*
> *No quiero tener hijos.*
> *Es mi manera de protestar.*
> *Mi cuerpo es mi protesta.*
> *Mi cuerpo es mi renuncia a la fertilidad.*
> *Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia,*
> *contra el linchamiento, contra la guerra.*
> *Mi cuerpo es la crítica y el compromiso*
> *con el dolor humano.*
> *Quiero que mi cuerpo sea estéril como mi sufrimiento.*
> *Mi cuerpo es mi protesta.*
> *Mi cuerpo es mi pesimismo. Gracias al pesimismo puedo hacerme preguntas. Alguien debe quedar en mitad de los hombres haciéndose preguntas, alguien debe quedar en mitad de la esperanza haciéndose preguntas.*
> *Alguien debe quedar como un idiota. Alguien debe quedar como excremento, alguien debe fracasar definitivamente.*

Que una dona sana, per voluntat pròpia, decideixi no tenir fills i ho demostri d'actes, de paraula i en una producció escènica és una rebel·lió directa contra el món. És una forma de *"alteració violenta que trasbalsa la tranquil·litat d'una societat",* per tant, la convulsió està servida.

CAPÍTOL 7
Feminitats plurals

7.1 La feminitat com a màscara: mirada i autoretrat

La plasmació de l'artista en una obra d'art canvia enormement segons quina sigui la disciplina a què ens referim, així, en la pictòrica destaquen autoretrats famosos. En el cas dels actors i actrius pocs han estat els qui s'atreveixen a plasmar el seu jo, ni per imatge ni per escrit. El gènere de l'autobiografia en la professió escènica és escàs, tot i cert auge:

> *Desde 1975 hasta el momento presente la autobiografía en España ha atravesado un período de auge y cierto esplendor, al menos en términos cuantitativos y en comparación con épocas anteriores.*[155]

A banda de l'autobiografia literària actualment hi ha noves maneres de mostrar-se que es podrien adjudicar com a autobiogràfiques, això són les entrevistes periodístiques:

> *Los actores generan muchos materiales autobiográficos al margen de las memorias. A lo largo de sus trayectorias y si alcanzan unas determinadas cotas de popularidad o prestigio, protagonizan una multitud de entrevistes o reportajes donde a menudo se inserta lo autobiográfico*. (Rios 2001: 69)

Però, allò que aquest capítol pretén tractar és la autobiografia en imatge, el que seria un autoretrat fotogràfic, allò que Cindy Sherman (New Jersey,1954) ha sabut treballar tan bé i relacionar-ho, per una banda amb el que intuïtivament anomenem el concepte de mirada i , per altra banda, amb la idea que Joan Rivière[156] ens va aportar sobre la feminitat com a màscara.

Intentarem demostrar com totes tres creadores analitzades s'autoretraten a escena dins una mateixa corrent d'apropiació del món que les envolta, la seva manera de mirar i la seva exemplificació escènica de la feminitat esdevé un tret distintiu força simptomàtic.

Arran de la importància que actualment tenen les imatges que bombardegen contínuament el nostre entorn,i pensant que el cinema i la fotografia ha incitat les

[155] RIOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2001) *Cómicos ante el espejo. Los actores espanyoles y la autobiografia*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, p.35.

[156] Psicoanalista anglesa (1883-1962) vinculada al treball de Sigmund Freud i de Ernest Jones.

dones a prestar molta més atenció a unes parts del cos determinades (el pit, les cames...), a donar-li especial rellevància a la manera de caminar, de mirar, de parlar... tot plegat ha condicionat enormement la pròpia percepció d'un mateix i fa estar a l'aguait de com, cadascú de nosaltres, s'emmiralla en el model que el cinema i la fotografia ens marca. Aleshores, és lícit fer una petita acotació sobre el que l'artista nord-americana Cindy Sherman proposa amb el seu art fotogràfic. En absolut això s'allunya dels criteris teatrals que esdevenen prioritat per a la recerca en arts escèniques però si cal valorar una visió amplia i de conjunció de disciplines artístiques en l´escena actual. A més, les seves fotografies impliquen un grau teatral superb – no es pot oblidar que un dels principis bàsics per a la interpretació d´actors és el procés d´imitació, identificació i transposició, procés que Sherman copsa a la perfecció- i sobretot, el que en resulta més interessant per al tema que ens ocupa: una subtil transgressió de l´ordre establert. Sherman es retrata amb mil i una situacions, amb mil i un rols preestablerts que ja no solament la retraten a ella sinó que retraten la manera de mirar que actualment té la societat.

Cindy Sherman, *Untitled Film Still #58*, 1980. http://www.guggenheim.org

Cindy Sherman, *Untitled 96,* 1981.

http://globalgrind.com/2011/07/29/cindy-sherman-moma-mac-photos/. Aquest retrat del 1981 es va convertir en 2011 en la fotografia més cara del món, en ser venuda per 3.9 milions de dòlars.

Cindy Sherman *Untitled*, 2000.
http://www.metropicturesgallery.com/exhibitions/2000-11-11-cindy-sherman/24/

Cindy Sherman *Untitled #355*. 2000
http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/8/#/2/untitled-355-2000

Cindy Sherman for MAC Limited- Edition, 2011.
http://flavorwire.com/197887/check-out-the-crazy-ads-for-cindy-shermans-mac-line/

Cindy Sherman és una artista-performer que es vincula directament amb l'art com a mitjà de transgressió. L´art com a transformació de la realitat per a fer rellevant un fotograma concret, una actitud femenina, una porció de vida. La màquina de fotografiar i la càmera constitueixen una prolongació de l'ull, d' allò que havia estat la mirada masculina. Sherman treballa amb el desdoblament femení entre el "jo" i "la meva imatge" però la càmera, l'ull, ja no és masculí, és l'ull d'una artista.

Segurament, una de les raons del seu èxit i reconeixement artístic rau en que en cap moment ha traït la credibilitat de l´espectador. Crea unes imatges i una posada en escena versemblant per a denunciar, observar o jutjar un aspecte concret de la figura femenina. El seu art ni traeix ni decep. Els seus fotogrames (*Untitled Film Stills)*juguen amb l´imaginari col·lectiu que es té a priori d´una circumstància, d´un personatge, d´una qui i quan. L´espectador ha de trobar en la seva memòria cultural d´on s´extreu aquell referent i extrapolar el que l´ull de la Sherman vol transgredir.

Sherman no fa més que heretar el bagatge històric i social dels referents fal·locèntrics que ja abans hem analitzat i plasmar-lo artísticament amb la subtilesa del mig somriure, amb una transgressió sense rebel·lió aparent, amb l´ull crític d´una càmera femenina amb una focalització masculina. Exemplifica que és la forma de mirar el que suposa crueltat, passió, repulsió o transgressió i no tant el objecte en sí mateix. En el seu cas l´objecte ja ha passat per el ull femení de l´artista i el que xoca és la forma en què ens ho presenta, fica de relleu aspectes que en un altre context no tindrien res d´artístics i només serien un reflex. Això permet enriquir la reflexió envers el poder transgressor de qualsevol art a partir de la identificació del jo.

Hi ha autors que consideren les obres de Sherman dins el gènere del *still* fotogràfic i fílmic, i que l´evolució dels seus *stills* i la seva posada en escena li han fet improvisar a la manera dels happenings[157]. L´artista provoca pertorbacions del camp social quotidià. Cal recordar que s´inscriu en un univers artístic on l´art conceptual i el happening són objecte de fortes discussions i on hi ha un buit teòric. Ella aconsegueix un estil de Happening que no és efímer i que troba certa constància històrica. També se´l podria anomenar com un teatre-document que documenta a partir del que reflecteix el seu retrat, la imatge que projecta el seu cos davant l´ull de la càmera i de l´espectador.

[157] MARTÍNEZ, Amàlia (2000) *De Andy Warhol a Cindy Sherman* Ed. Universidad politécnica de Valencia, Valencia. Consulteu especialment l´article de Artur C. Danto *Photographie et happening: Les photos de Cindy Sherman* p. 5-15.

Els seus retrats (posades en escena) troben en la convenció l´unió entre el públic potencial i un imaginari col·lectiu. De la mateixa manera que la fotografia fixa recrea tot un moviment i una acció teatral al seu darrera.

Sartre ja va anunciar que hi ha fets que transformen un "grup en sèrie" en un "grup en acció" i conscientment o no, Sherman permet que l'espectador trenqui les barreres individuals i es converteixi en un potencial "espectador en acció". Els referents col·lectius i culturals d´un mateix context, d´una mateixa imatge el lliguen indissolublement a la resta d´espectadors. L´objectiu de Sartre envers la fusió en un únic cos social de la gran massa transcorre d´una manera fluïda i subtil en l´art experimental i juganer de Cindy Sherman. Voluntàriament o no, els seus posats arrelen a l´espectador a un imaginari comú, l´uneixen a la resta d´espectadors que reconeixen.

En un anàlisi de com es realitza aquesta identificació amb l´espectador és força revelador el fet que sempre és a partir de la figura femenina. Cindy es transforma mitjançant el maquillatge, la ubicació, el vestuari, el context en cada un dels ambients que vol copsar i en resulta una atmosfera d'allò més teatral i versemblant alhora. Així explica petites històries de dones, retrata personatges femenins en un lloc i un moment concrets, podria ser una veïna, podria ser la famosa d´èxit, la prostituta del carrer, una dona anònima, l`àvia que cuinava quan era jove, la dona invisible que no compta per a ningú,... podria ser un mateix copsat en un moment de la vida... En aquest sentit Sherman es relaciona amb l' eix de la nostra tesi perquè les creadores també copsen aquests fragments de vida des de la perspectiva femenina en escena i, totes elles, elaboren un planter de personatges que tant poden teatrals com de la realitat més immediata.

La dona, en l'art de Sherman, manté la seva projecció com a figura, donat que l´espectador la identifica dins del seu rol teatralment ambientat. A més en cada instantània hi ha una Sherman/objecte, que cobra vida i crítica en el moment que l´espectador la reconeix dins del rol establert. Els símbols i les imatges de la realitat ordinària permeten establir aquell difícil vincle amb la humanitat i el seu significat profund. Cindy copsa el moment concret i l´espectador, en veure la sèrie, aglutina la superficialitat de la imatge amb la profunditat de la existència femenina. Aquí rau gran part de la seva transgressió: en la plasmació real (foto) de la projecció que hom té per a la dona (imatge femenina).

L´actriu i fotògrafa esdevé també l´objecte artístic per mitja de les analogies visuals i culturals. Les metamorfosis de Sherman a partir de l'apropiació descarada d'un determinat fragment de realitat provoquen també la transformació de la mirada de l'espectador. Ja no estem en el cànon clàssic de l'artista (home) i la model (dona), aquest cop la artista dona es retrata a ella mateixa com a model, no només estèticament sinó amb la feixuga càrrega d'apropiació d'un context social i cultural determinat. L' ull de Sherman vehicula una crítica al que ha estat una història de les dones anònimes i objectualitzades.

El propi cos femení com a objecte artístic obre tot un ventall d´artistes que "objectualitzen" el seu propi cos. Amb La Ribot també tenim nombrosos exemples de la feroç crítica que es fa de l'objectualització del cos. María José Ribot (Madrid, 1962) més coneguda com La Ribot, ha sabut traduir al registre comercial el que passa amb la percepció del cos, recordem les seves obres *Piezas distinguidas*, especialment en la la Nº 14 *Se Vende* on ella, totalment nua, es ficava el cartell de SE VENDE i s'oferia al públic enmig d'una cadira de fusta que bellugava fins quedar tombada al terra immòbil.[158]

> *Durant tot un segle, als carrers de les ciutats, a les sales de cine, als diaris i revistes, els habitants del món occidental s'han acostumat , sense adonar-se'n, a adoptar la mirada objectivant dels homes sobre el cos femení. Les dones hem interioritzat aquesta mirada. L' hem feta nostra(...) i l' hem traduïda en crítica envers nosaltres mateixes. Cadascuna de nosaltres té al seu interior un parell d'ulls inquisidors que la sotmeten sense parar a un examen despieta*t. *(Huston 2013:136,137)*

Dins del moviment en que s´inscriu Sherman hi ha treballs propers que també s´adiuen a aquesta recerca; per exemple en l´obra de Martha Wilson de 1974:

[158] Es pot visionar la peça a http://vimeo.com/36956988 (darrera consulta el 15.09.2013). Per més informació sobre La Ribot consultar http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=25

Martha Wilson. *I Make Up theImage of MyPerfection/I Make Up theImage of MyDeformity*, 1974.

Aquesta doble faceta de Wilson -sense cap aplic ni cirurgia pel mig a diferència de Orlan- testimonia la visó plural d'un mateix retrat fet amb el mateix tractament tècnic però amb resultats dispars. Fixem-nos però, en què Wilson no empra diferències ni de color, ni de llum, ni de punt de mira del retrat, és exactament igual a nivell tècnic i només canvia el maquillatge i la actitud. El maquillatge i el somriure esdevenen la màscara. Aquests dos factors són del domini femení, cada dona, cada matí, pot maquillar la imatge de la seva perfecció i de la seva deformitat amb eines properes que la publicitat i l'entorn ens fica a l'abast amb total normalitat.

Carrasco es fica la màscara quan es vesteix per a ser retratada, pintallavis vermells, actitud, somriure... això ha podem apreciar a *Aiguardent* a escena que literalment s' estampa contra el matalàs vertical, a *Blanc d' Ombra* a l'escena final quan Claudel es vesteix de vermell, als personatges de *Ga-gà* quan es maquillen directament davant del públic, entre d'altres...

Cert art i certes representacions escèniques sotraguen la nostra consciència del que arriba a ser l'assumpció del rol femení; la dona ha de vestir-se, maquillar-se i actuar talment el seu rol assignat. El seu somriure és la màscara que mostra i ve a dir, ja estic a punt per ser mirada i poder fer d' una determinada manera.

Una altra perspectiva de la fotografia és el seu caràcter instantani. Atura el temps enlloc de recordar el fet que hem de reconèixer la successió inexorable de totes les fases de la vida. En contraposició a aquesta instantaneïtat tenim un procés totalment femení : la maternitat.

> L*a maternitat ens fa sortir de totes les imatges fixes (...) Ens recorda, doncs, tant als homes com a les dones, la finitud tràgica de la nostra existència: com que hem nascut hem de morir. Per això la maternitat fa por i totes les cultures l'han tractada com una cosa perillosa: sagrada i profanada, adorada i odiada, venerada i temuda, vinculada a la mort. Algunes religions exalten el seu poder, d'altres la purifiquen i la posen sobre un pedestal.*
>
> (Huston 2013: 228)

L'art ha escamotejat el moment de la maternitat, sobretot el de donar a llum, per ser un moment on la dona no controla gens la seva imatge, és el moment més animal de la vida, bestial, no hi càmera, ni focus, ni mirall i no es pot fer cap instantània que aglutini tot l'arrelament que tenim en el temps, ja sigui des de la concepció, l' embaràs, el part i la criança. Centrats en la qüestió artística la imatge de la mare amb el fill era omnipresent en la prehistòria però s'afebleix en la Grècia antiga -possiblement pels valors fal·locèntrics- i sí que es mostra en el cristianisme amb nombroses mares de déus amb el nen Jesús. Però l'art contemporani a Occident ha exclòs obertament la maternitat. La dona fotografiada, pintada i representada és de caràcter estèril. Es prima l'estètica de la bellesa estèril.

Dins d'aquesta norma generalitzada hi ha una excepció, però. Sol Picó sí que es deixa portar pel seu sentiment maternal i, en ocasions puntuals, en els seus muntatges, ens regala imatges tan tendres com aquesta:

Foto: Albert Arcas i Ponts. Extret de LiquidDocs p.61.

Amb tot, els personatges femenins que representa normalment també tenen aquesta estètica estèril que comentem. Carrasco, per la seva banda, és la creadora que més embarassades treu a escena, però ja ha quedat demostrat que les grans panxes dels seus personatges formen part de la col·lecció de deformitats corporals anomenada *Feria de Monstruos* en el seus manuscrits inèdits. Així, podem deixar palès que un paràmetre fiable de cap a on es belluga aquest autoretrat artístic femení és la no maternitat, l' esterilitat.

Altres aportacions d'artistes performers com Esther Ferrer[159] ens fan veure trets coincidents i divergents però que el territori identificatiu que tractem són en la mateixa línia de treball, és la establir uns paràmetres la necessitat de la plasmació artística del cos per diversos mitjans, ja sigui el purament teatral com el fotogràfic, com la performance. La performance d' Ester Ferrer *Íntimo y personal* (1977) continua tenint valor actual per la seva apropiació del cos, el tractament que se'n fa com a matèria artística i d'anàlisi objectiu. Sobretot resulta molt útil la proposició textual [160]emprada per Ferrer perquè els participants duguin a terme la performance.

La identificació de les creadores com artistes passa, inevitablement, per la pròpia aprehensió d'un mateix. L'autoretrat esdevé la formula d'aprehensió d'aquesta realitat identificativa de les creadores. S'emmirallen en unes imatges, fotogràfiques, performatives i teatrals per tal de reconèixer-se com a dones creadores. En el seu afany de representació identifiquen, voluntàriament o no, uns trets propis de la feminitat.

En l'escena la metàfora de la càmera val per l'espectador. Pensem en tots els ulls de la càmera que visualitzen el mateix fet, amb algun petit canvi òptic degut a la posició de cada espectador a platea. L'espectacle teatral, en certa mesura, esdevé un seguit de fotogrames amb un punt de vista i focalització determinat però no serà fins la descodificació que sofreix per tots i cadascun dels espectadors fins que no pren la seva veritable forma i contingut. La nostra recerca no pren com a fons d'estudi el

[159] (San Sebastian 1937) Premi Nacional d'Arts Plàstiques al 2008. Vegeu arxiu visual sobre les performances d'Ester Ferrer a: http://www.macba.cat/es/video-fons-esther-ferrer-obras

[160] El Fons de la col·lecció del MACBA disposa de la performance *Intímo y personal* i inclou la proposició emprada per dur a terme la performance per part dels participants. http://www.macba.cat/es/intimo-y-personal-documentacio-de-laccio-realitzada-el-1977-a-lstudio-lerin-de-paris-fotografa-ethel-blum-1475

procés de la recepció dels espectacles però si que, en certa mesura, s'hi aboca tangencialment. Totes tres creadores donen una importància sublim als efectes òptics i visuals dels seus muntatges i fan un tractament curiós del que anomenem el mirall- en la seva vessant d´objecte i la vessant com a concepte, talment una apropiació evident de l'ull expectant. Veiem alguns exemples:

- Sol Picó plantifica un mirall enorme a *Bésame el Cactus* un dels seus primers espectacles i s'hi estampa amb força , com si volgués traspassar-lo, trencar-lo. Aquesta acció exemplifica tota una teoria que, intuïtivament, anomenem de la mirada, com mirar i com rebre la mirada, ajudats per la suggeridora lectura i relectures de John Berger.
- Carrasco a *Ga-gà* evita el mirall quan els intèrprets es maquillen de cara al públic . En *No sé si...* hi ha una escena on es pregunta repetidament si és maca i ho fa de cara al públic, talment com si el públic fos el seu mirall. Repetidament s'observa aquest recurs en les produccions de Carrasco. Amb Camile Claudel, la jove artista enamorada d' Auguste Rodin, hi ha una imbricació sublim entre una dona i la seva imatge. Claudel model, Claudel musa, Claudel amant... El Rodin amant i el Rodin escultor són un mateix, l'acariciador que fecunda. Però a Claudel li trauran el fill del ventre, ha de ser estèril, i té la vergonya i la culpa de quedar-se embarassada, quan ella destrueix voluntàriament les seves escultures- les seves creacions- és una manera de restaurar també la pèrdua del fill. Rodin, no va perdre cap fill ni cap peça artística. Rodin no és el boig.
- I Liddell ha creat un blog anomenat *solamentefotos* on penja una quantitat enorme d' autoretrats d' ella en les habitacions d'hotel on s'allotja, amb "posades en escena" a l' estil de Cindy Sherman, no tan ben acurades ni premeditades, sense tractament de la llum, maquillatge o vestuari polit però amb l' urgència evident de voler expressar amb el que tingui més a l'abast. En alguns d'aquests retrats fotogràfics hi intervé de forma activa el mirall, com a reflex i com a punt parcial on focalitzar l' atenció per part de l' observador.

Respecte a la recepció de la mirada i les percepcions seria bo recordar que Laurie Anderson (Glen Ellyn, Illinois, 1947), una de les artistes performatives més consolidades del panorama americà actual, treballa a partir de l'axioma "*la cosa només*

existeix si la sento"[161]. I al 1991 quan se li preguntà si volia canviar el món afirmà que no és la seva feina, que ella sols intenta mirar:

> *I try to look at things well, not to change them. That´s not my job* [162]

Aquesta manifestació de la observació crítica, i el sentiment, també és compartit per les tres creadores, així com, tot un referent del teatredansa com és Pina Bausch. Escoltem què li explicava a Raimond Hoghe:

> *Lo que yo hago es mirar. Sí, tal vez sea eso. Lo único que he hecho siempre es mirar a las personas. He observado siempre las relaciones humanas o, mejor dicho, he intentado observarlas y hablar de ellas. Eso es lo que a mí me interesa realmente y no conozco nada que sea más importante.*
>
> *(*Hoghe 2009: 109)

Aquesta cita dóna peu a la reflexió envers la manera de veure les coses, de la possible influència que la nostra mirada pot operar i quina és la funció de l'artista en tot plegat. Una de les lectures més colpidores sobre el tema en el tractament femení ens la proporciona John Berger (*Ways of seeing*) en 1974:

> *Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenido por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado. La presencia social de la mujer se ha desarrollado como resultado de su ingenio para vivir sometida a esa tutela y dentro de tan limitado espacio. Pero ello ha sido posible a costa de partir en dos el ser de la mujer. Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada casi constantemente por la imagen que tiene de sí misma. Cuando cruza una habitación o llora por la muerte de su padre, a duras penas evita imaginarse a sí misma caminando o llorando. Desde su más temprana infancia se le ha enseñado a examinarse continuamente.* (...) *Tiene que supervisar todo lo que es y todo lo que hace porque el modo en que aparezca ante los demás, y en último término ante los hombres, es de importancia crucial para lo que normalmente se considera para ella éxito en la vida. Su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro*. (Berger 1980:54)

[161] VALENTINI; Valentina (1991) *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 103.

[162] HUXLEY, Michael i WITTS, Noel (ed) (1996) *The Twentieth-Century Performance Reader ,* London: Routledge,(cita de l'article *TheSpeed of Change).*

Segons aquesta teoria de la mirada, establim que la recepció de la mirada de l'altre és un condicionant que funciona en sentit passiu i actiu alhora. Passiu en tant que és una acció que ve donada d'un jo que no som nosaltres i actiu perquè condiciona la manera de reaccionar sobre aquesta mirada perquè ens hem de contemplar contínuament, tal i com vam ser ensenyades. Hi ha , implícit, un sentit de acció -reacció en el fet de mirar i que condiciona la reacció -acció que produeix en la persona mirada. Malauradament aquesta interacció produeix uns condicionants en la assumpció de rol per part de l' individu, sobretot en el cas de la dona. Aquesta teoria de la mirada amb que ens il·lumina Berger sotraga la percepció de la dona, sobretot la de la dona en sí mateixa. Personalment aquestes afirmacions van produir un canvi profund en la percepció de mi mateixa i la de altres dones quan actuen, encara que no siguin observades. L' apropiació d'aquesta assumpció de rol ha calat tan fons que, majoritàriament, no som conscients del fet que ens sentim amb un supervisor observador interior,

> *Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.*
>
> (Berger 1980:55)

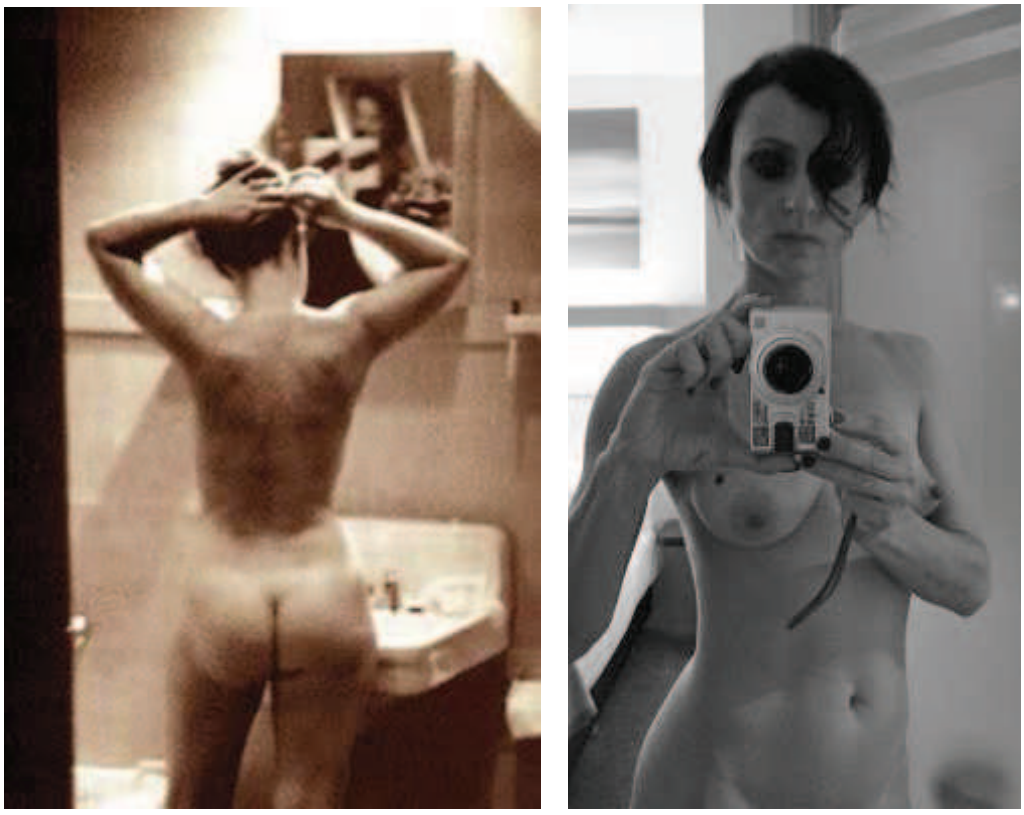
La dualitat interna amb la figura d' un jutge interior i una "víctima" supervisada que sempre serà jutjada amb la presumpció de culpabilitat fa que la dona s' avingui als paràmetres establerts, sempre amb la necessitat intrínseca d' actuar de cara als altres i amb una consegüent sentiment de culpa continu davant la manca de certesa de com actuar. Però, a banda de la teoria de Berger i de percepcions subjectives ... Hi ha proves reals d'aquesta apropiació de la realitat com a subjecte passiu per part de les creadores?

Declaracions de Liddell ens donen una rotunda resposta afirmativa a la qüestió:

> *Soy una estrella. Lo hago todo como si me estuvieran mirando. Os prometo me peino como si me estuvieran mirando, os prometo que friego como si me estuvieran mirando, eso es ser una estrella.*[163]

[163] GIMÉNEZ, Celso (2007). "Soy Angélica Liddell ". *Matador Revista de Cultura Ideas y Tendencias, volumen K:* p 43.

Com ja hem comentat amb anterioritat hi ha cert paral·lelisme en les imatges del retrat de Beauvoir i Liddell en tant que són les protagonistes del seu reflex. Si ens detenim un moment a analitzar totes dues imatges -retrat de Simone de Beauvoir mirant-se al mirall i un altre de Angélica Liddell autoretratant-se davant un mirall- ens adonem que Simone de Beauvoir es va fotografiar d'espatlles, quan estava de cara al mirall, doblement retratada, doblement mirada: pels seus propis ulls i pels ulls de la càmera. Liddell també doblement retratada, per la càmera i el mirall. Estem davant la transgressió del cos femení.



Imatge Simone de Beauvoir a l' esquerra extreta de http://avalovara.blogspot.com (darrera consulta 21.10.2013). Foto Liddell a la dreta extreta d' una entrada del 27 de noviembre 2011 del blog http://solamentefotoss.blogspot.com.es (darrera consulta 21.10.2014).

> *Esta íntima fotografía de Simone la tomó Art Shay en Chicago en 1950, cuando la escritora francesa tenía 42 años de edad. En ese entonces ella era compañera del novelista Nelson Algreen. Ese día, Simone necesitaba tomar un baño y Shay, un amigo de Algreen, la llevó al apartamento de otro amigo. «Ella acababa de ducharse», recordaría Shay muchos años después. «Fue mientras se peinaba frente al espejo cuando me sobrecogió el impulso de captar la*

imagen. Ella supo que había tomado la fotografía porque escuchó el clic de mi confiable Leica modelo F que utilicé durante la guerra. "Malvado", me dijo.[164]

A banda que es dona la casualitat que l' entrada al blog de Liddell es titula "Mi Leica"i justament aquesta és la mateixa càmera amb que Beauvoir va ser fotografiada, totes dues imatges mostren el cos nu de la dona sense recança, sense el desig d'agradar a ningú, són la imatge d'elles mateixes, amb tot, Liddell mira la càmera mentre s' autoretrata i Beauvoir coneix que serà "espiada" per l' ull masculí però això no la frena ni la condiciona en absolut. Per tant, l'ull de l' espectador copsa la força d' elles com a subjectes de la seva imatge, és la transgressió de la dona subjecte perquè Liddell i Beauvoir són les protagonistes dels seu reflex, són la musa i l'artista alhora. En paraules de Berger ja no fan "que las mujeres aparezcan y los hombres actuen" , elles apareixen i actuen alhora. Subjecte actiu i subjecte passiu van de la mà.

Per altra banda, també observem que Sherman també retrata la importància del mirall, com apreciem en aquest retrat:

Untitled Film Still #81. 1980
http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/#/0/untitled-film-still-81-1980

Però a diferència de Beauvoir i Liddell, en aquest retrat del mirall en particular, es recrea un personatge, es busca la màscara d' una determinada tipologia de dona per mitjà de la posició del cos, dels braços, la cabellera negra i el reflex tan ben enquadrat

[164] Foto i text extret de http://avalovara.blogspot.com.es entrat el 28 de maig 2008 per Jorge Ávalos i titulat Simone de Beauvoir al desnudo (darrera consulta 21.10.2013).

al mirall. També hi ha la l'artista i la musa aglutinades però ens topem el personatge que es recrea i això ja implica la màscara, que analitzarem més endavant.

> *La fase que el psicoanalista Jacques Lacan anomena "estadi del mirall" cal situar-la entre els sis i els divuit mesos: és el moment en què l' infant entén que la imatge que veu al mirall és ell. (...) L' estadi del mirall és ja una forma de desdoblament.(...) Però cap a l'edat de sis o set anys , l' escissió de les nenes és diferent de la dels nens (...) aquest s esdevenen miradors, i aquelles, mirades. (...) D' ara endavant, es mira córrer, riure, saltar... Ha esdevingut, com diu la llengua anglesa, self-conscious; hi ha un altre jo que jutja i avalua el seu jo, a vegades amablement, però ben sovint amb duresa.* (Huston 2013:42)

D' aquest mateix desdoblament produït per la mirada, l'acció de mirar i l'acció de ser mirada, el judici inconscient que fem quan ens mirem , també en parla Nelly Arcan en *Burqa de chair*[165]on ve a dir que a partir del dia del desdoblament el nostre cos ja no és un reflex divertit amb el que pots jugar, sinó que s'ha de treballar, és un cos, cara, cabells, vestits, ungles, posat... que , com a matèria bruta s' ha de treballar per a ser millorada, afaiçonada, transformada i elevada cap a una bellesa concreta.

John Berger també ens parla de com les dones es vigilen quan són mirades i va un pas més enllà perquè fica sexe a aquest desdoblament, segons ell el vigilant interior és mascle i la mirada, la vigilada és femella, segons això les dones ens fem, a nosaltres mateixes objectes, fem un espectacle en ser objecte de mirades.

Pensem que la coqueteria és un acte que, en l'espècie animal, normalment és per als mascles (el mot coqueta ve de *coq* que en francès vol dir gall), de manera que molts mascles llueixen colors, plomes i s'exhibeixen per tal de cridar l'atenció de les femelles. Però a què es deu aquest aparent capgirament de la tendència biològica? (Gudin, 2008:145).

Symons[166], segons la naturalesa de la competició reproductiva durant l'evolució de l'espècie humana, ens parla que els homes donen més importància a l'aparença física perquè el valor reproductiu de la dona es pot avaluar més fàcilment a partir de la seva aparença, en canvi les dones entren en competició amb l' estratègia seductora perquè la seducció física és el criteri apreciat pels homes i en aquest pla elles valoren, no l'empolainament, sinó la sobrietat, l'aspecte apagat, clàssic, els colors grisos o negres

[165] ARCAN, Nelly (2011*) Burqa de chair*, Editions du Seuil.

[166] SYMONS Donald (1979), *The Evolution of HumanSexuality*, Oxford, New York: Oxford University Press.

en la nostra societat occidental són un signe d'un home responsable, seriós, capaç de dedicar-se a la família.

Abans d'arribar al concepte de la feminitat com a màscara ens agradaria acotar bé la idea de màscara dins els paràmetres de feminitats plurals en que ens belluguem, per tant no podem deixar de banda el tractament del maquillatge com a màscara.

En anglès *to make up* té el sentit de maquillar-se i també el d' inventar, imaginar-se. *To make up a story* vol dir inventar una història. Aquesta doble accepció del mot aporta llum al concepte de maquillar-se com una acció on has d'inventar un personatge. En teatre resulta tremendament evident però en el dia a dia de moltes dones davant el mirall de casa seva abans d'anar a treballar o de les jovenetes amb somnis de princeses també hi rau el fet d'inventar-se, imaginar un personatge -el seu personatge- per afrontar el dia a dia amb un rol determinat. També recordem que el mot *make-up* en l'accepció cosmètica el va difondre al 1908 el senyor Max Factor, un dels grans maquilladors de Hollywood. Ell creava la màgia que les dones intocables de les pel·lícules podien ser imitables, com una pantalla, com un mirall, per les dones a casa seva. Segons Gilles Lipovetsky:

> *D' una banda el cos femení s'ha emancipat en gran part de les antigues servituds, sexuals, reproductives o de vestimenta ; de l'altra, es veu sotmès a pressions estètiques més regulars, més imperatives, més anxiògenes que abans*[167] (recollit per Huston: 138)

i continua dient:

> *que les dones imiten els models, però cada vegada més solament els que consideren idonis i adients amb la imatge que elles tenen de sí mateixes* (Lipovetsky 1997: 169)

Aquesta imitació no és més que la aprehensió que tenim de l' altre. Això s'adiu, per tant, al que José Antonio Sánchez ja ens delatava quan ens feia veure que l'adquisició de productes és un mitjà imitatiu per esdevenir com el model a seguir però ara, a més, només pels models adients a la nostra propiopercepció. En el seu article "Vivencias literarias del cine y del teatro" veu en l' acte de visionar una pel·lícula o una obra de teatre una necessitat intrínseca per experimentar les vides de l' Altre:

[167] LIPOVETSKY, Gilles (1997) *La TroisièmeFemme*, Gallimard p. 136.

> *Asistimos al teatro o al cine en busca de los otros, en busca de la vida de los otros, o al menos de sus imaginaciones, sus invenciones constructivas, incluso sus restos.* (Sánchez 2009:150)

I afegeix:

> *La necesidad de experimentar otras vidas, de vivir las vidas de los otros. Está contrarrestada por la modelización de las vidas desde la publicidad. La modelización de la vida apela al individualismo pero atenta contra el individuo, justo lo contrario de aquello que pretendían las estrategias colectivistas. La necesidad de vivir las vidas de otros se sustituye por la adquisición de los productos que supuestamente usan también los otros.*
>
> (Sánchez 2009:162)

Això fa que no només la publicitat sinó tota imatge que ens proporcionen els mitjans, en aquesta modelització de la vida, sigui l' objecte de desig, sigui que volem ser una mica els altres per mitjà de posseir el que els altres tenen, ja sigui un objecte, un status o un cos. Mirar-ho, tenir-ho, equival a ser una mica l' altre. La màscara ens permet ser una altra persona.

Centrant-nos ara amb el concepte de màscara com apropiació de la realitat per mitjà de les altres realitats que ens proporciona ser l' altre, en les espectacles de Carrasco observem que no és solament la màscara pròpiament, sinó que és també el maquillatge exagerat, la recepció falsa d'una identificació que l'home vol veure en la dona. Carrasco juga amb el que s'espera d'ella i el que realment mostra i representa d'ella com a fèmina. A tall d'exemple s'ha de tenir molt present com el personatge de *Aiguardent* quan es disfressa de dona, amb bossa de mà i sabates vermelles incloses, es tapa per pudor i vergonya però acaba posant per a l'espectador com si talment es tractés d'un fotògraf. Aquí estem davant del rol de model, la musa que inspira al creador, la imatge silenciosa de l' ull d'una càmera, talment com a objecte preparat per a esdevenir art.

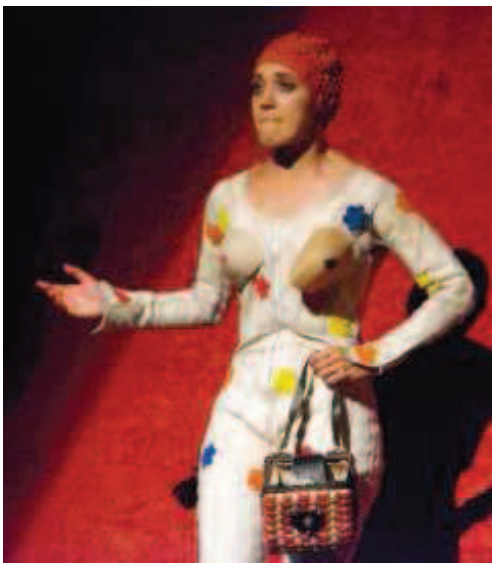


Foto de Pamela Peralta extreta de http://revistapuntocero.es.tl/Noticias-Cultura/index-3.htm. Fem l'observació que aquest és la reposició de l' espectacle i la intèrpret és Noemí Padró.

La màscara de Marta Carrasco fa un pas més enllà i despulla als seus personatges i- oh, sorpresa- també al públic. Perquè si ella és la model, nosaltres serem els artistes, si ella és la dona que es mostra nosaltres serem l' ull masculí que la mira i la forma alhora. En aquest moment de l' espectacle Carrasco copsa un dels rerefons artístic més conflictius que sempre s'han donat: la relació de l'artista amb la model. Aquesta escena va estar, pretesament o no, un preludi al que després desenvoluparà en tot un espectacle, el de *Blanc d' Ombra,* dedicat a Camile Claudel, la musa i amant de Rodin. El ventall de possibilitats amb les que juga en els muntatges van de la màscara més petita del món- el nas de pallasso- a màscares neutres exageradament pintades, petits capgrossos, màscares al clatell i cossos-màscara.

La percepció del propi cos és la interpretació que el cos fa de sí mateix arran del cos tàctil i el cos visual; el que vincula i interpel·la les sensacions tàctils amb la percepció visual. El que M. Merlau Ponty en *Fenomenologia de la percepción* explica que s'ha provat que els individus no reconeixem la nostra pròpia mà fotografiada i dubtem en saber quina és la nostra escriptura en un sèrie de lletres diverses. Per el contrari no hi ha vacil·lació alhora de reconèixer la pròpia figura enregistrada caminant d'esquenes (Merleau 2000:166).

A partir de l'estudi de Merlau Ponty podem dir que no hi ha una real percepció del propi cos sinó una interpretació d'ell per ell mateix i es fa la diferenciació, entre d'altres, del cos visual i del cos tàctil. Però on rau la causa d'aquesta separació, d'aquesta objectualització?

> *La mare no sols és la primera imatge, sinó també la primera mirada, el primer parell d' ulls que ens transforma en objecte - i , per tant, en subjecte-*.
>
> (Huston 2013:40)

La conversió de la dona en objecte i en peça artística ha estat directament abordat per Cindy Sherman i La Ribot, darrerament també podríem dir que en fa incursions frontereres Sònia Gómez però considerem que encara no se li ha atorgat prou importància ni s'han analitzat en profunditat imatges i figures femenines que les creadores que ens acompanyen han aportat a l'escena catalana. A tall d'exemple volem rememorar:

- Amb Marta Carraco la passió tendra i pulsional de Camile Claudel amb l'estàtua de Rodin que s' aprecia a *Blanc d'Ombra* contraposada amb la dona devastada per l'alcohol a *Aiguardent.*

- La fúria i el conflicte dramàtic que es pot arribar a establir amb un ball de puntes amb un cantaor i bailaor flamenc per acabar amb el sofregit abans que caigui l'arròs de la *Paella Mixta* de Sol Picó. O ara ja fa 14 anys, com els conflictes interns traspuaven amb les coreografies de *Bésame el Cactus*

- I també ens servim de les posades en escena de Carme Portaceli, directora escènica de Barcelona d' àmplia experiència professional i guanyadora del Premi Max al millor autor català 2008. La seva gosadia en encertades decisions escèniques de fer, per exemple, un Prometeu femení o les històries de dones mortes d'amor, d'estimar; dones boges i marginals perquè tenen el cor trencat en *Cants d'amor, furor i llàgrimes* que vàrem poder veure al Festival Grec 2008.

Parlar de sentiments des d'una perspectiva feminista, encara que potser elles no s'hi consideren, però sí que observem que el seu llenguatge artístic és obertament de gènere. El fet de ser dona ha marcat d'una manera específica la seva trajectòria artística i el seu treball que genera trets distintius d'una representació determinada de la percepció de la realitat per part de la dona actual. És tasca de futures recerces poder extrapolar els trets identificatius de la dona representada a escena per desgranar les inquietuds i l'empoderament de les dones reals en un context determinat.

En una xerrada arran de l'espectacle *J'arrive* de la Cia Marta Carrasco i codirecció de Carme Portaceli, la Carme explicava com els personatges són uns perdedors perquè:

> *Tots ho som una mica (de perdedors) si vivim de veritat*" i "*No hi ha pudor en l'espectacle, això és el més maco i per això t'abdueix*[168].

En el teatre contemporani sembla resultar essencial sentir les coses de veritat, viure-les de veritat, tant els creadors, els intèrprets i els espectadors. Per la Marta i la Sol no hi ha frontera interpretativa: la autoria, la creació i la direcció van de la mà. Com a directores de escena donen forma a la seva pròpia creació i a més normalment també en són intèrprets. Això les situa en una zona liminar on el jo escènic és triplement diluït i rellevant alhora. De pudor en els muntatges d'aquestes tres creadores no se'n respira, com a màxim el pudor que el reflex de la lectura masculina en podria llegir i les constitueix com a figures femenines representades, però pudor, elles per se, gens. I respecte a l'abducció... és un bé molt preuat que recerquen, ens atrevim a dir, tots els dramaturgs, directors artístics, actors i intèrprets. En el moment que s'aconsegueix abduir als individus de la platea, és que alguna cosa s'està fent bé, la maquinària escènica ha funcionat i és el primer pas per fer una nova percepció de la realitat que ens envolta i poder experimentar... altres realitats, altres vides?

Per Joan Rivière al seu article "La Femineidad como máscara" que va escriure al 1929 proposava la idea, a partir de les directrius psicoanalítiques d' Ernst Jones, un nou i suggeridor concepte que aboca molta llum a la present recerca: la feminitat entesa com una màscara, una disfressa amb què la dona juga els seus rols. Arran de l' estudi psicoanalític d'una pacient heterosexual estableix aquesta idea i assegura:

> *El lector puede preguntarse cómo distingo la femineidad verdadera y el disfraz. De hecho, no sostengo que tal diferencia exista. La femineidad ya sea fundamental o superficial, es siempre lo mismo.*[169]

Al llarg de la descripció que fa d' aquest cas establim que una dona, aparentment d´`èxit professional, amb efectives presentacions en públic i una vida matrimonial estable, té unes mancances afectives per part dels homes a qui prèviament ha impressionat professionalment que la porten a una necessitat de ser afalagada pels seus atributs femenins, d' índole sexual, i fa servir obertament la coqueteria.

Una altra percepció sobre el fet que la dona és "robada" per la imatge i com és subjecte d' una nova apropiació artística ens la aporten les conclusions a les que

[168] MONTAÑÉS, Carlos (2006, 23 de juny) El Periòdico. Recuperat de http://arxiu.elperiodico.cat/ed/20060623/pag_086.html (darrera consulta 18.10.2013)

[169] RIVIÈRE, Joan(1979) *La femineidad como màscara (*trad.Roig, Alícia*)* Barcelona: Tusquets Editores, p. 15 i 16.

arriba Isis Saz Tejero en la seva tesi doctoral *Videofronteras: entre el cuerpo y la cámara* (2009). Ella conclou que el cos ha estat cosificat en el moment que ha estat capturat per una imatge, i la seva recerca pràctica amb l' audiovisual desestabilitza els models patriarcals heretats:

> *El cuerpo también ha sido susceptible de ser cosificado mediante la fotografía y el audiovisual. El cuerpo es el centro del mundo interior personal y de sus percepciones internas, pero las huellas del cuerpo son un objeto. Por tanto, desde el instante en el que el cuerpo es capturado, éste es fácilmente cosificable. Se observaba que el cuerpo más cosificado ha sido el cuerpo de la mujer. De este modo, la mayor crítica contra la objetualización del cuerpo ha partido contra esa visión de los cuerpos basada en modelos patriarcales. Con el audiovisual se lograba mostrar con las mismas herramientas nuevas imágenes que desestabilizaban estos modelos y los nuevos cuerpos, provocando desplazamientos en las formas de comprender este tipo de mensajes. Prácticas estéticas pero con un fuerte componente político.* [170]

Amb aquest criteri qualsevol pràctica estètica que desestabilitza els models patriarcals conté un fort component polític, això traslladat a les creadores escèniques analitzades fa que justifiquem les seves pràctiques escèniques sota paràmetres polítics. Saz també aporta llum al concepte de l'autorretrat com una mena d' autorobatori de la següent manera :

> *Se apuntaba al concepto de "autorrobo" como forma de autorretrato audiovisual. La posibilidad de grabarse y autorretratarse se expandió con el vídeo, como ocurrió con la fotografía. Al no existir una segunda persona que activase el mecanismo, la creación se pudo producir en la más absoluta soledad, aproximándose a una forma de crear similar a la que pudieradarse en la pintura o en la escritura. El cuerpo ya no padecía la mirada del otro, sino que se encontraba sólo con la cámara, y la mirada de la cámara, era la suya propia. Se dejaba atrás así la teoría sobre la pérdida del cuerpo en la fotografía o el audiovisual. Ahora era el propio cuerpo el que se "robaba" a sí mismo, de tal modo que no había ninguna pérdida.*

[170] SAZ TEJERO, Isis (2009) *Videofronteras: entre el cuerpo y la cámara* Tesi doctoral dirigida per José Antonio Sánchez. Facultad de Bellas Artes de Cuenca. UCLM. p.346 i 347. Recuperat de http://hdl.handle.net/10578/2777 Actualment aquest enllaç no es troba, adreceu-vos a http://www.tdx.cat/handle/10803/87139.

> *El cuerpo, al no estar sujeto a la "mirada del otro" en la grabación, se comportaba de un modo completamente diferente. Pasaba de ser un cuerpo "teatral" o un cuerpo que fingía ser otro, a un cuerpo que podía ser performativo. Un cuerpo que no necesitaba fingir, que podía desprenderse de la máscara que lo protegía de las miradas ajenas. Un cuerpo que Rosalind Krauss definió como narcisista. Un cuerpo que encontraba en el vídeo su propio reflejo y quedaba absorto en su contemplación. Pero en ocasiones no se trataba solamente de un cuerpo narcisista, sino de un cuerpo que buscaba una observación para completar su percepción. Un cuerpo que descubría en el vídeo una herramienta para poder ampliar su propia mirada y relacionarse con ella en soledad.* (Saz 2009: 347)

La investigadora deixa palès el diferent comportament de l' individu si hi ha la "mirada de l' altre" i com aquest cos teatral o de fingiment es pot desprendre de la màscara quan no se sent observat. Aquestes ratlles puntualitzen que, en el cas de la dona, la càrrega subjectiva de la mirada de l'altre condiciona també la manera de fer encara que no hi hagi cap mena d' observació externa real.

Fins i tot hi ha recerques que ens puntualitzen el fet mateix d' enfrontar-se al mirall, com és el cas de Meri Torras[171] que amb motiu de la seva anàlisi de *Melalcor* de Flavia Company ens aproxima a la recerca de coneixement per mitjà del cos i ens regala sentències que podem extrapolar al tema que ens ocupa:

> *La función del espejo es fundamental porque no sólo vehicula esta posible búsqueda existencial sino que la lleva más allá en tanto que le brinda la clave: no es la imagen del espejo lo que importa en definitiva, sino su magia o su don.* (...) *Enfrentarse al espejo implica desdoblamiento, la incursión de la alteridad (para sí). Por ello, el espejo es la pregunta y el descubrimiento de la importancia de la interrogación.* (Torras, 2008: 223)

El mirall és la pregunta. La pressió social, familiar i cultural ens imposa qüestionar el propi jo innat, fer el desdoblament de convertir-nos en una altra persona, que ens força a viure segons la conveniència, la prescripció i allò que creiem que és el nostre deure per mitjà de la metàfora del mirall.

[171] (Badalona, 1966).Professora titular de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada del Dept. de Filología Española UAB i investigadora principal del Grup de Recerca Consolidat Cos i Textualitat.

Per tant, en aglutinar els conceptes sobre la mirada de Berger, amb el concepte de la feminitat com a màscara de Rivière i exemplificar-ho amb percepcions diverses i declaracions de les artistes observem que efectivament la feminitat esdevé una assumpció de rol talment un maquillatge autoimposat i una màscara d'allò que la nostra jutge interior diu que hem de fer, condicionades per el que els altres veuen en nosaltres. La feminitat actua com una màscara i la seva denúncia és l'autoretrat. La nova apropiació del retrat funciona, com apunta Isis Sanz com un auto robatori, i la màscara és associada a les arts escèniques en tant que proporciona diverses tipologies de personatges, quan aquesta màscara evidencia que el que la porta no és un personatge sinó un subjecte real que la utilitza en els diversos àmbits de la seva vida estem davant un conflicte de paràmetres. Realitat i teatralitat, maquillatge o màscara.

L'autoretrat no només s'evidencia en el blog de Liddell (http://solamentefotoss.blogspot.com.es/), sinó que escènicament tenim una immensa mostra dels autoretrats de les creadores en una àmplia tipologia de personatges femenins. Molts cops aquest retrat escènic de la dona es realitza a partir de la liquació de la personalitat de les artistes, de la seva aprehensió del món, de la seva realitat i de la seva creativitat. El ventall que en sorgeix és plural, dispar i riquíssim, i esdevé una font de recerca que en un futur ens hi volem aventurar, però, ara per ara, ens interessa destacar que totes tres creadores han fet sorgir en aquest imaginari escènic a la dona JO, els seu autoretrat escènic que per mitjà del solo[172] i del monòleg s'evidencia.

Segons R. Fratini:

> *El solo del segle XX posa en escena una identitat decididament femenina, basada en la creença duncaniana en la nova dansa com una oportunitat per a la dona d'alliberar-se del seu destí històricament biològic (una condemna incondicional a coincidir amb el propi cos com a objecte sexual, instrumental i reproductiu)*[173]

[172] BALLESPÍ, Mercè (2014) "La necessitat de crear, ballar, interpretar i dirigir: Sol Picó i Marta Carrasco" per al *III Simposi Internacional d' Arts Escèniques* de la Universitat d' Alacant (pendent de publicació) on hi ha un subcapítol titulat *Del solo a l'autogestió de muntatges*, i on es justifica que el solo esdevé el primer esglaó en l'autogestió de muntatges de S. Picó i M. Carrasco. El format de solo es manté en tota la producció artística d' ambdues creadores.

[173] FRATINI, Roberto **"**La dansa de "solo": la dialèctica entre el Món i el Jo. De La Mort del Cigne a La Ribot" article recollit del *Cicle de Conferències CENTDANSES, històries de la dansa del segle XX*

De manera que alguns dels solos de Carrasco i Picó i en monòlegs de Liddell quan empra el seu subjecte queixós supuren aquest alliberament dels referents fal·locèntrics heretats, fan un autoretrat subjectiu i una aposta ferma cap a un retrat transgressor de la feminitat on hi tenen cabuda feminitats diverses i plurals.

organitzat pel Mercat de les Flors i coordinat per Roberto Fratini. http://centdanses.mercatflors.cat/ (darrera consulta 21.10.2013).

7.2 L'estetització[174] del dolor en l'escena contemporània femenina: Taló-punta-sang

Abans d'entrar pròpiament en aquest capítol seria convenient fer una revisió del terme estètica i com resulta indispensable establir el concepte de 'estetització" tot i que no és acceptat ni en la llengua catalana ni en la castellana. Si es fa una revisió del que diu la Real Academia únicament s'empra com a nom femení en la seva accepció de ciència, aparença o conjunt d'elements estilístics i la resta d'accepcions només contempla la funció d'adjectiu. En el cas del català el comportament del terme funciona, més o menys, de la mateixa manera però dóna peu a la interpretació del sentiment i de la sensibilitat, -conceptes obviats en la versió castellana tot i que es fa explícit l'origen grec *αἰσθητικός* que és traduït com a sensible.

estético, ca. (Segons la Real Academia de la Lengua, Vigésima Segunda Edición).

(Del gr. αἰσθητικός, sensible).

1. adj. Perteneciente o relativo a la **estética.**

2. adj. Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. *Placer estético*

3. adj. Artístico, de aspecto bello y elegante.

4. f. Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.

5. f. Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico. *La estética del modernismo*

6. f. Armonía y apariencia agradable a la vista, que tiene alguien o algo desde el punto de vista de la belleza. *Da más importancia a la estética que a la comodidad*

7. f. Conjunto de técnicas y tratamientos utilizados para el embellecimiento del cuerpo. *Centro de estética.*

[174] Arran de la xerrada del Dr. Gerard Vilar realitzada al Centre d'Art La Panera de Lleida el 29 d'octubre de 2009 *titulada L'estetització de la violència en l'art contemporani* empraré el concepte i els seus derivats amb plena confiança, tot i que el terme no és acceptat en la llengua catalana.

estètic -a (*Segons el DIEC2, Diccionari de la Llengua Catalana de Institut d'Estudis Catalans. Segona edició)*

> **1** *1 adj.* [LC] [FS] Relatiu al sentiment del bell, especialment en l'art.
> **1** *2 f.* [FS] Disciplina filosòfica que tracta de la bellesa, especialment en l'art, i la sensibilitat, especialment artística.
>
> **2** *f.* [LC] [ED] Tècnica que té per objecte d'embellir el cos i, particularment, la pell.

estetitzant

> *adj.* [LC] Que es basa o fonamenta principalment en raons o valors estètiques. *El realisme de Sarsanedes fou més aviat estetitzant, no crític o documental.*

En primer lloc el terme en català es vincula a la bellesa artística arran de la seva percepció, del "sentiment del bell" i de la sensibilitat artística, cosa que el relaciona amb la percepció dels sentits per tal d'establir els paràmetres de bellesa i d'art.

En segon lloc l'acceptació del terme estetitzant implica el seu valor com a adjectiu i dóna peu a entrende'l com a gerundi d'un possible verb que seria *estetitzar* com l'acció de fer estètic/a alguna cosa. Malauradament encara sorgeix una altra paradoxa: en el cas que fos acceptat el verb *estetitzar* el consegüent derivat nominal seria la paraula *estetització* com a significant del procés actiu d'estetitzar.

Per tant, la paraula normalitzada de estètic només contempla una denominació acabada i finita i en cap cas el que aquestes línies pretenen, que és posar de relleu el procés perceptiu que fa a alguna cosa estètica. Sorgirien nous enfrontaments morals si aquest capítol es titulés "L'estètica del dolor" perquè, implícitament, es donaria peu a atorgar al concepte de dolor la característica de bell. Resulta més fidel a l'estudi denominar "l'estetització del dolor" en el seu valor d'acció en procés i d'influència estètica que no pas un significat tancat.

Fet aquest aclariment filològic, d'ara en endavant s'emprarà l'estetització com l'acció de fer estètica alguna cosa.

Hom entén que els grans temes de la humanitat són recollits en el teatre en forma de conflictes universals que fan present les angoixes, preocupacions i il·lusions dels homes i dones d'una manera tangible que cap altra art pot reproduir de la mateixa manera. No qüestionem l'ètica en el fet de presentar el dolor d'Antígona davant el cadàver del seu germà mort en batalla, d'Ofèlia bojament enamorada, el sofriment i el coratge de Medea matant als seus propis fills… escenes teatrals de gran poder dramàtic que aboquen, inexorablement cap a la mort. Amor i mort íntimament units en la Història del Teatre Occidental i els personatges femenins que en resulten. Ara bé, si no qüestionem, de cap manera, la representació extrema del dolor psicològic, per què som tan crítics en la representació del dolor físic real?

Marta Carrasco a l'inici de la seva trajectòria s'inscriu a la corrent més tradicional de mostrar el dolor psicològic en els seus personatges femenins: la dona d'*Aiguardent* que dóna tombs a les seves pròpies pors i beu un i altre cop i una Claudel enfollida de passió. La representació posterior en figures monstruoses (fira de monstres de *J'arrive*) significa una transposició del dolor psicològic a la fisicitat del cos femení. Les deformacions sofertes responen a una evolució sobre l'imaginari col·lectiu de la dona ja que empra nombrosos símbols-tipus del rol femení, barrejant-los i creant nous personatges disfressats amb els símbols externs. En aquest sentit fa una burla, una paròdia a la visualització externa que es té de la representació femenina en general i la representació del dolor psicològic en particular. El to burlesc i rialler no abandona mai el component de dolor i el transforma en paròdia i aparent superficialitat. El riure significa una defensa psicològica davant l'adversitat, la por o la histèria i per Carrasco és un recurs summament utilitzat al llarg dels seus muntatges i té el seu punt àlgid en *Mira'm, Eterno? Això sí que no* i *J'arrive*. Les deformacions externes del cos femení responen a aquesta mateixa paròdia i converteixen la dona representada en farsa. Així doncs, cal veure en la creadora una estetització del dolor per mitjà de la farsa.

En Sol Picó l'estetització del dolor ha estat una constant puntual representada no només en la interpretació actoral sinó que la ha traslladat al joc de l'experimentació física com s'exemplifica en *Bésame el Cactus.*

Bésame el cactus (2000) de Sol Picó
http://www.solpico.com (darrera consulta 21.12.2011).

Angélica Liddell gira la truita en la representació del dolor dels seus personatges. El dolor psicològic pren forma real en el dolor físic. A banda de la càrrega autobiogràfica que es mostra explícitament i que situa en l'espectador en un context d'incertesa i inquietud davant l'acte escènic on es desconeix on comença el personatge i on acaba l'actriu.

El jo escènic no només mostra el seu dolor real -o no- sinó que en fa un homenatge per mitjà de la corporalitat real de les actrius.

És important destacar que l'execució física del dolor en l'evolució de la dramatúrgia de la creadora ha passat d'estar focalitzada en una primera persona (Liddell com a intèrpret) a generalitzar-se amb les altres actrius, com és el cas *de Perro muerto en Tintoreria* on el personatge de Getsemaní s'enguixa els peus talment ho va experimentar Liddell en la performance anterior *Yo no soy bonita*. També en el penúltim muntatge (*La casa de la fuerza*) la formalització física del dolor es sofert en la seva pròpia pell per les dues actrius que l'acompanyen, de manera que, entre les tres, belluguen una quantitat descomunal de carbó, sofàs, fan corredisses maratonianes bevent cervesa sense parar i els hi realitzen una extracció de sang en directe. Tot plegat demostra una maduresa en el treball de l'experiència del dolor de la creadora que ultrapassa la seva pròpia persona, implica el cos real i tangible també de la resta d'actrius –per ara sempre dones- i suposa nous límits d'interpretació actoral on es fica en perill la salut dels intèrprets.

Liddell ha creuat el llindar de la seva pròpia pell i l'extrapola a les intèrprets. Aquest fet és susceptible d'obrir un debat sobre fins a quin punt resulta lícita la representació del dolor real a escena. En els contractes actorals hi ha la lletra petita que, si vols treballar amb certes companyies... el marge de perillositat es relativitza i, potser, tot s'hi val?

La Fura dels Baus en un curs formatiu realitzat a l'Aula Municipal de Teatre de Lleida als volts del 1994 van mostrar la preocupació dels seus metges. En concret el metge d'en Jürgen li va prohibir fer una actuació més de l'espectacle *Suz o Suz* (1985) perquè s'estava penjat a l'inrevés molta més estona de la permesa en criteris de salut. La Fura també feia esment a la fortalesa física que havien de tenir els seus actors i que alguns d'ells havien d'abandonar per motius de salut relacionats amb la interpretació actoral. Aquest tema pot obrir un debat sobre la conveniència d'uns límits en els riscos laborals dels intèrprets i com normatives genèriques poden influir -o no- en la representació escènica. Actualment el debat es centra en la conveniència de fumar realment a escena o no. A banda d'aquest darrer punt, gairebé còmic, la pregunta recau en fins a quin punt és lícit representar el dolor a escena de manera tangible en el cos dels intèrprets. Hi hauria d'haver un límit o no és necessari? Podem mantenir-nos impassibles davant una actriu exhausta? I de la seva extracció sanguínia? Liddell en l'espectacle *La casa de la fuerza* fa un pas més enllà de la seva evolució escènica en fer partícips directes a les altres dues actrius de les seves accions estètiques amb sang pròpia, en el cansament extrem arrossegant sofàs i kilograms i kilograms de carbó, en beure cervesa i fumar desmesuradament. La seva autodestrucció ja no només és seva, sinó també de les actrius que treballen amb Altra Bilis.

Aquest fet ens remet a la qüestió extrema de la representativitat de la mort a escena. És material susceptible de representació la mort? Ens qüestionem alguna cosa a partir que Marina Abramovic gairebé deixa la vida en un dels seus espectacles[175] o bé la ataràxia ja forma part del rol d'un espectador a qui cada cop costa més de sorprendre? Per ser actor o actriu en certes companyies t'hi has de deixar literalment la pell –i la sang?

A mode de metàfora visual de les tres creadores podem establir el vincle vermell de les sabates de taló tan recurrents als espectacles de Carrasco; les puntes vermelles característiques de Picó i la abjecció estètica de la sang de Liddell. **Taló-punta-sang**

[175] En l'espectacle *Rhythm 5* (1974) la performer estava tombada en una estrella feta de fusta a la qual va prendre foc. Un dels espectadors va donar el crit d'alerta en veure-la inconscient a causa de la manca d'oxigen produïda per la benzina i el foc.. Després d'aquesta peça Abramovic s'expressava així:

> "realized the subject of my work should be the *limits* of the body. I would use performance to push my mental and physical limits beyond consciousness"

http://www.theartstory.org/artist-abramovic-marina.htm (darrera consulta el 23.01.2012).

Vegeu més informació sobre Marina Abramovic a RICHARDS, Mary (2010) *Marina Abramovic*, New York: Routledge Performance Practitioners.

és una mena de trilogia en l'evolució de la convulsió femenina a escena. Esdevé una trilogia de l'estètica del dolor de gènere femení a escena.

	TALÓ	**PUNTA**	**SANG**
Creadora	Marta Carrasco	Sol Picó	Angélica Liddell
Acció escènica	Caracterització personatge	Coreografia	Autolesió
Símbol	Dona	Dansa	Vida
Bellesa	Estètica femenina	Estètica del moviment	Art abjecte (impregna llenç)
Dolor	Aparença hipòcrita	Técnica de puntes	Vida i Mort

7.2.1 Taló

Les sabates vermelles de taló emprades majoritàriament en els espectacles de Marta Carrasco simbolitzen la figura de la fèmina sota la mirada implacable de l'home; la seva bellesa rau en el fetitxisme masculí , en l'estètica de fragilitat, de poder sexual, de tot allò del més pur estil femení en el món dels homes. Normalment Carrasco les empra en la presentació i mostra de personatges que es caracteritzen com a dones, ho siguin o no, com per exemple en el noi de *Gagà*, en l'home-dona altíssim/a amb vestit de núvia, en el posat tipus "foto" del personatge d'*Aiguarden*t, etc... El dolor que se'n desprèn és el dels peus adolorits en sacrifici al mostrar-se com a dona; en la quotidianitat del dolor de peus a sobre d'uns talons alts i de punta que fan la figura més esvelta. Durant molts anys el fetitxisme de les sabates de taló vermelles s'ha associat a la representació femenina de la prostitució, de la feminitat més revelada, de l'exposició pública de la dona. Dins els paràmetres socials és una caracterització d'insultant provocació, molts cops s'ha emprat per fer referència al prototip femení i al transvestisme.

Però, a banda de la seva simbologia, resulta interessant tenir present quina és l'emoció que les sabates de taló vermelles condicionen en el cos femení: l'estetitza i l'oprimeix, és una cotilla que debilita el físic de la representació femenina d'una manera real en qui el porta- faig l'observació que molts cops no són exclusivament dones qui porten les sabates de taló i punta vermelles, sinó que molts homes quan es

disfressen, transvestits i *queens* l'utilitzen com a símbol per a ser representats i identificats com a dona-. Aquesta cotilla que es calça estetitza el cos de la persona que el porta perquè immobilitza el peu de tal manera que la mobilitat, la rapidesa i la seguretat de moviments es minimitza alhora que permet la codificació de moviments molt més semblants a l'ideal de figuració de les nines –sempre amb els peus petits, cames primes i esveltes, sense moviment-. Resulta curiós que un objecte que empresona el moviment del peu i condiciona la col·locació corporal sigui tan emprat en dansa. L'estetització funciona en doble via: per una banda la debilitat real de possibilitat de moviments segurs i per l'altra per l'elevació del peu, com estar de puntetes, com la representació d'un ésser fràgil, volàtil, que únicament toca el terra amb el mínim de superfície possible.

Si resseguim els orígens de la icona i simbologia d'aquest tipus de calçat en particular ens trobem que al 1533 Catalina de Médicis es va casar amb el rei Enric II de França amb unes sabates de taló però la primera referència tangible d'una dona lluint una sabata vermella de taló la trobem en Madame Pompadour, famosa cortesana retratada en nombroses ocasions per diversos artistes. Dos d'ells, Maurice-Quentin de la Tour en 1755 i François Boucher en 1758 van copsar la seva "pomposa" indumentària juntament amb les sabates vermelles que hom va denominar sabates de "taló pompadour" que segons l'article de Carolyn McDowall[176], uva ser una figura en extrem rellevant per la història i la cultura de la França del s.XVIII i de renombrada influència com amant de Louis XV.

No ens detindrem en la trajectòria històrica d'aquest tipus de calçat però sí que cal destacar que l'ús des de la primera proba gràfica per part de Madame Pompadur, una dona tan elegant, culta i de tant poder que va saber fer d'ella mateixa un personatge el qual ens ha pervingut al llarg dels segles, en certa mesura ha condicionat el símbol de l'objecte en si mateix.

[176] Mc DOWALL, Carolyn (2010) "Women of Influence, Marquise de Pompadur".The Culture Concept Circle. Recuperat el 15.01.2012 de http://www.thecultureconcept.com/circle/women-of-influence-2

Francois Boucher. *Marquise de Pompadour*. Foto de http://thecultureconcept.com/

La sabata de taló prim vermella enalteix la cultura de les *pin-up* , la imatge publictària de la la dona i el referent femení de la cultura occidental. Actuals dissenyadors de moda empren el referent de la sabata vermella de taló amb nous models i dissenys. Actualment està estipulat que menys de 6 centímetres és un taló baix i més de 8.5 cm és un taló alt, independentment que sigui *Stilette* (taló d'agulla) o no. Sobre la relació amb la publicitat ens servim de l'anàlisi de Castañer i Camerino:

> *Un ejemplo publicitario (ver Figura 1) es el de una empresa de ruedas de automóvil, que causó expectación y paradoja al mostrar a Carl Lewis en la posición de salida de velocidad con unos zapatos de mujer de tacón finísimo y muy alto con el slogan "Power is nothing without control".*
>
> *Con relación a las imágenes analizadas (Figura 3) la tendencia a mostrar dinamismo está en un 60% y busca dar idea de movimiento corporal o actividad física específica. El 40% es relativo a imágenes de cuerpos en postura estática. Cabe remarcar que existe una cierta simbiosis entre dinamismo y género puesto que la mayoría de imágenes en dinamismo suelen asociarse al género masculino.* (Castañer i Camerino 2012:149)

Aquest exemple és simptomàtic de la definició de poder en el llenguatge publicitari en cos d'atleta masculí que té, com a forma de control, les sabates vermelles de taló

d'agulla. Les sabates esdevenen el símbol de control sobre la força per aconseguir el poder. A més, també hem de contemplar el só que provoca una sabata de taló revelador d'un volum corporal, però també d`un ànim i d' una identitat, de un moment i d'una circumstància , remetem a la frase... "*yo soy yo y mis zapatos*" (González Aktories 2011:436)

L'evolució de l'objecte no s'allunya massa dels seus orígens d'exaltació de la feminitat, i actualment quan una dona utilitza les sabates de taló alt, sobretot en ocasions especials, ja siguin públiques com privades és una manera de mostrar el seu poder, el seu control. Certs col·lectius, com anteriorment s'han anomenat, les empren com un tret identificador del sexe femení, no de gènere femení entès com un *constructo* social i polític, en absolut, sinó que l'exhibició de sabates vermelles de taló d'agulla és una representació identificativa de marcades connotacions sexuals, és l'ésser sexuat amb poder.

7.2.2 Punta

Les sabatilles de puntes pròpies de Sol Picó són el símbol pur de la dansa, a més, donar-li el toc del vermell s'adiu a la força que desprèn la creadora, el potencial sexual talment sabates de taló vermelles però en moviment tècnic. L'acció escènica que les acompanya sempre és una escena coreogràfica on Picó entra en conflicte amb la seva pròpia tècnica confrontada al flamenc (el *tablao* de *La Dona Manca o Barbi-superstar,* de *Paella Mixta i de El Llac de les Mosques*) o bé l'experimentació al límit de les possibilitats físiques de la tècnica de puntes. L'objectiu de Sol Picó en relació a les puntes no sembla tant la recerca estètica dels salts i els moviments volàtils que elles aporten, tot el contrari, Sol Picó utilitza les puntes de manera molt brusca, molt arrelada a la terra, de com el salt finalitza en l'impacte de les puntes contra el terra, el so i la força que se'n desprèn, no pas les possibilitats clàssiques de les puntes sinó les noves aportacions i contrastos que suposen.

El dolor sorgeix en aquest impacte més en el terra de l'escenari i no tan en la lleugeresa d'un salt. És evident la fortalesa física de la intèrpret i la ràbia i convulsió en els preceptes de la dansa.
La idea romàntica de la ballarina com un ésser irreal, efímer, que levita suament per mitjà dels seus peus és copsada -i fomentada- en nombroses litografies del s.XIX i enaltida pel Romanticisme, com recull de manera brillant el Dr Roberto Frattini:

Maria Taglioni i després Carlotta Grisi van ser gairebé les úniques ballarines europees amb capacitat de dominar la tècnica de les puntes amb desimboltura i durant tot un ballet.

Per aquest motiu, les primeres sabatilles eren forca lleugeres (la Taglioni ballava literalment de puntes, és a dir alçant-se sobre els polzes —una operació que per a qualsevol altra performer hauria resultat dolorosa i precària). La punta clàssica a la qual ens ha habituat la practica neix, per tant, de l'exigència d'estendre a la majoria de solistes, i a tot cos de ball, un privilegi que les pioneres del romanticisme posseïen a forca de virtuts naturals extraordinàries.

La sabatilla de puntes, quan se'n va fer el prototipus rígid cap als anys quaranta, era en definitiva la pròtesi que feia de totes les ballarines futures una copia homologada de Maria Taglioni[177]

El tret propi d'una ballarina amb "virtuts naturals extraordinàries" com era Maria Taglioni esdevingué el símbol de la dansa a partir del s.XIX. La generalització de la seva tècnica en l'imaginari col·lectiu de tot espectador/a davant qualsevol ballet va ser per mitjà de les pròtesis de les puntes. En el moment que es vol fer una "còpia homologada" de Taglioni estem parlant de la *figura* de ballarina. Es dóna l'analogia entre la intèrpret real i la figura de ballarina que interpretarà qualsevol personatge sota els cànons i les figures de ball establertes per cada personatge.

Un altre input a tenir present davant la imitació tècnica i formal exercit sobre el cos de la ballarina és l'estricta jerarquia que s' estableix en les companyies de ballets, per exemple en el segle XIX el ballet de la òpera parisina tenia aquestes categories d'artistes:

- estrelles (dues o tres) contractades per temporada

- *premiers sujets* (màxim deu)

- *seconds sujets* (una vintena)

- les *coryphées*

- les *marcheuses* i les *rats* [178]

[177] FRATTINI, Roberto (2009) Somnis d'artista. El paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica a les litografies del segle XIX. Barcelona: Quaderns de dansa. *Estudis escènics 35*, Barcelona p. 225.

Aquesta jerarquia gairebé militar provoca una desconsideració social perquè marca un estatus social, econòmic i artistic de les intèrprtes -del divisme excepcional a l'anonimat més mediocre- en un àmbit que, ja de per si, és de fèrrea disciplina. La dominació del cos femení es fa del tot evident. A més, la ficció escènica feia d'aquest cossos tan virtuosament manipulats siguin l' objecte i el mitjà per a mostrar la fragilitat i vicisituts del destí, la dependència sentimental i, sobretot la determinant recerca de poder del sistema fal·locèntric amb objectualització del cos femení. Ja ens ho afirma Foucault quan diu:

> *Ha habido en el curso de la edad clásica, todo un descubriemiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas multiplican.* (Foucault 1976: 140)

La figura de la ballarina és un camp idoni com objecte i recerca de poder en tant la fèrrea preparació física amb nombroses i elaborades figures juntament amb una representació escènica on es destaca la lleugeresa i fragilitat. El domini sota paràmetres patriarcals és d'allò més palès.

Les exigències físiques i conceptuals d'aquesta ballarina ideal heretades pel ballet clàssic s'han mantingut en les escoles de dansa i en les Companyies de Dansa Clàssica. La marcada formació clàssica de Sol Picó no s'adiu, ni físicament ni conceptualment, a la tradició. Les seves coreografies giren la truita a les expectatives de la dansa heretada i la seva rabiosa interpretació l'allunya de la *figura* de ballarina.

> *Perquè limitant a un punt únic la superfície de contacte entre el cos i el terra, representava la ballarina al moment precís que abandonava la terra, retardant ad infinitum el seu vol impossible, però imaginable (desplegant en resum en el cos que dansa la tensió mateixa de tot el romanticisme, la seva frustració fonamental); o també perquè aquesta ascensió del cos femení, pintat com una*

[178] Classificació comentada per PASCUAL, Itziar. Cuerpos femeninos en movimiento: poéticas y discursos en la danza de los siglos XIX i XX, p. 189-190. Dins BARRIOS, Olga (2010) *La mujer en las artes visuales y escènicas. Transgresión pluralidad y compromiso social.* Madrid: Editorial Fundamentos i també comentat per SALAZAR, Adolfo (2003) *La danza y el ballet*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.p 208-209.

> *transfiguració efectiva, constituïa també l'instant crític, l'objectivació en que el cos "qualsevol" de la ballarina es convertia, per sublimació, en la figura d'ell mateix i de totes les possibles "figures del cos" (el fantasma, l'ombra, la il·lusió, l'espectre, el simulacre, la nimfa o la deessa)* (Fratini 2009: 225)

En Sol Picó el "vol impossible, però imaginable" no és tal, els seus salts s'arrapen al terra en l'impuls i s'esclafen en el terra a la caiguda, talment es volgués foradar el terra, talment un ball flamenc que perfora, destacant la fortalesa dels peus – i les puntes- de la coreògrafa. Picó no s'adiu a cap idea romàntica ni tampoc la frustració és el seu lema, en ella trobem l'apropiació de la modernitat rebel, que critica i denuncia, res de dona oprimida, la dona que s'enfronta i lluita. La seva plasmació del sofriment és generalment d'un debat intern, individual i femení. Les coreografia de puntes a ulls clucs entre cactus i pues de *Bésame el Cactus*, per exemple, uneix el dolor intern de la tècnica i l'extern que tot espectador pot apreciar. De la mateixa manera, en la resta de coreografies amb puntes de Picó la funció i la figuració "ideal" de la dansa clàssica deixa de tenir raó en les accions i situacions que la creadora ens planteja: discussions de parella, confrontació home-dona, lluites i pors internes Però la seva força rau en el trencament d'allò implícit en la idea clàssica de dansa. Cap de les seves interpretacions ens remet a les "figures del cos" de fantasma, ombra, il·lusió, espectre, simulacre, nimfa ni deessa, en absolut. Picó planteja les seves coreografies identificant-se en la dona real i lluitadora, o bé en metàfores animalitzades, no en cap idea figurativa del que la tradició marca per la tècnica que empra.

A més, en moltes de les litografies on es representen les ballarines clàssiques la volatilitat i la lleugeresa de les figures representades, s'acompanyen de complements com ales o vels subtils propis de les nimfes. Picó quan porta ales són unes ales assassines (en la *Prima de Chita* talment una Amantis Religiosa amb un ganivet a la mà) i els vels sinuosos no apareixen enlloc.

A més, en moltes de les litografies on es representen les ballarines clàssiques la volatilitat i la lleugeresa de les figures representades, s'acompanyen de complements com ales o vels subtils propis de les nimfes. Picó quan porta ales són unes ales assassines (En la *Prima de Chita* talment una Amantis Religiosa amb un ganivet a la mà) i els vels sinuosos no apareixen enlloc.

Maria Taglioni *dans Flore et Zephyr, lit. a col., Londres 183-?(Col. Sowell, Nova York).*

> *Los cuerpos de estas bailarinas, estilizados hasta la extenuación, habitados de un vestuario que enfatiza las nociones de ingravidez y ligereza-pensemos en la cromática dominante, tonos claros, colores pasteles, en el uso de materiales de ejecución de cada figura la falsa apariencia de la facilidad. No hay esfuerzo, no hay sudor-queda ocultado obviamente- no hay dolor*[179]
>
> *Així, si ja la fisonomia de les ballarines havia passat a segon pla en favor d'una obsessió iconogràfica per la repetició d'una certa idea de ballarina, la fisiologia realista va anar lligada a la doble exigència d'una imatge hiperdinàmica del propi dinamisme i d'una imatge extrema i fantasmal del cos involucrat en aquell dinamisme*. (Fratini 2009: 222)

Sense dolor, sense suor, amb una estilització extrema sorgeix la imatge extrema i fantasmal que Frattini ens apunta. No estem davant de dones reals de carn i óssos que suen, estem davant d´una representació estètica d'allò que ha de ser la figura de la ballarina. Anecdòticament en xerrades informals amb Sol Picó, ella empra habitualment la frases - no hay dolor- en llengua castellana, fent referència a aquest estoïcisme clàssic de les tècniques corporals.

[179] PASCUAL, Itziar (2010) Cuerpos femeninos en movimiento: poéticas y discursos en la danza de los siglos XIX i XX" pàg. 191 en BARRIOS, Olga *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos.

La obsessió estètica apuntada sobre la imatge fantasmal de les ballarines dels segles anteriors responen a les referències de les dones dèbils, de caràcter melancòlic, de pal·lidesa etèria i de bellesa romàntica. Aquest concepte de bellesa es vincula a la vellesa. Tant les "figures del cos" com la "imatge extrema i fantasmal del cos" que Fratini explicita són el pas anterior a la mort, són el procés constructiu del concepte de la dona abocada a la mort. El deixar de tocar dempeus, la levitació és el preludi de la tercera classificació que aquesta tesi fonamenta, la sang com a vincle amb la mort.

7.2.3 Sang

El sonet de Víctor Hugo de 1871, dedicat a Judith Gautier, mostra el paral·lelisme entre la bellesa i la mort tan enaltit durant el moviment romàntic que s'ha tractat en l'apartat anterior:

> *La Muerte i la Belleza son dos cosas profundas*
> *que tienen tanto de sombra y de azul que se diría que son*
> *dos hermanas igualmente terribles y fecundas*
> *poseídas por el mismo enigma y el mismo secreto.*
> *(...)*
> *Los dos estamos cerca del cielo, señora,*
> *Porque vos sois bella y porque yo soy viejo*

La vinculació inexorable entre Bellesa i Mort; Amor i Mort sempre han d´estar separats i lligats alhora i cap dels dos ha de deixar de fer la seva funció. Històricament ja trobem arrels d'aquest fort vincle en el mite de les bessones Ishtar i Ereshkigal[180].
Tornar als orígens és tornar al cicle de la vida i la mort. En el cas de la dansa el morir és el ja no ballar, l' ausència de moviment és ausència de vida, el que en la literatura seria l'ausència de mort i en les arts plàstiques l'absència de llum, de color. Pocs cops es pot apreciar sang i dolor físic en la dansa. Roger Garaudy, tal i com resenya Itziar Pascual en el seu article, empra la metàfora del trànsit del primer al segon acte de *Giselle* per explicar com:

[180] L'explicació detallada de tot el mite es recull a: ESCOHOTADO, Antonio *Historias de familia Cuatro mitos sobre sexo y deber*. Barcelona: Anagrama, 1978. I l'anàlisi de la relació Eros-Tanatos; Amor i Mort també es desenvolupa a la tesina base d'aquesta tesi al llarg de les pàgines 98- 101.
http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072_10080/Treball+de+recerca.pdf (darrera consulta 15.01.2012).

> *La hermosa joven, reina de la vendimia, ya no puede bailar, pierde el equilibrio, apenas se sostiene en pie. El desequilibrio es la mejor expresión del desequilibrio interno, la locura.Y como en los personajes de la dramaturgia clásica, que albergan la muerte cuando pierden la palabra, el personaje del ballet pierde la vida cuando no puede moverses. Giselle ya no bailará entre los vivos*. (Pascual 2010)

Per Marta Carrasco, com hem vist anteriorment amb la tipologia de la dona boja (vegeu capítol 3.3.1) el desequilibri intern es mostra com a forma de locura, talment Garaudy i Pascual afirmen, però també amb una multiplicitat de moviments -enlairades i sotragades convulses- per tal de caracteritzar en el cos físic el desequilibri intern. Carrasco mai empra sang, ni aparença de sang en els seus espectacles, però si que mostra el dolor, tant físic com psicològic dels seus personatges, la suor, les respiracions ràpides, la brusquedat i la immobilitat- gairebé sempre produïda per factors externs, mai per la pròpia intèrpret.

En centrar-nos amb el peculiar discurs i formalització dramatúrgica, escènica i interpretativa d' Angélica Liddell ens trobem amb una maduresa que va molt més enllà de l'esperit romàntic, hi ha un coqueteig evident amb el suïcidi, amb la violència, la sexualitat obsessiva -molts cops incestuosa -, el sadomasoquisme, la immundícia humana, l'abjecció. El seu no ballar és una mena de mort, ens ensenya el seu dolor i el seu desequilibri intern per mitjà de l'estatisme- recordem obres en les que les accions són minúscules durant llargues estones (*Te haré invencible con mi derrota* i *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*) i de cop i volta hi ha frenètiques accions de moviment *(El año de Ricardo* i *La casa de la fuerza*).

Com Pedro Villora diu en referència a una de les primeres obres de la autora:

> *Por ejemplo en el caso de La cuarta rosa (1992), se corresponden a las cuatro sangres –cuatro rosas- que determinan la historia de su protagonista, y aun la de cualquier mujer: la primera menstruación, la pérdida de la virginidad, el alumbramiento del hijo – o el aborto del mismo- y la muerte, que dentro de esta pieza se corresponde con el suicidio, ya que en el mundo poético de la autora*

> *la muerte más natural es la que viene precedida o acompanyada de violencia.*[181]

Les quatre sangs és un manifest d'intencions en l'evolució dramàtica d'Angélica Liddell pel que fa al que físicament i social s'espera del desenvolupament femení. En trastocar totes les manifestacions de les quatre sangs del perfil ideal de dona per mitjà dels cruents continguts dels temes de les seves obres i la forma i abjecció amb que els empra destrossa la figura femenina instaurada pel *constructo* social. A més, la violència no només acompanya a Liddell en la representació de la mort, tal i com diu Pedro Villora, sinó que Liddell s'acompanya de la violència en totes les manifestacions pròpies de les quatre sangs. Per exemple la virginitat violentada i ensanguinada en *El Matrimonio Palavrakis* (2000) i en *Y como no se pudrió: Blancanieves* (2004); la metàfora histriònica del fill a *Hysterica Passio* (2002) ; i la constant idea de la mort fins i tot quan parla amb una morta a *Te haré invencible con mi derrota, Jackie* (2009) on es fa nombroses accions auto lesives.

Liddell, al llarg de la seva trajectòria, s'ha servit de sabates vermelles de taló, així com puntes clàssiques de dansa en diversos espectacles, però el seu tret més significatiu és com capgira el dolor intern i el deixa aflorar a l'exterior per mitjà de la seva pròpia sang. La barreja entre dolor intern i extern es materialitza quan impregna llenços mentre escriu "MAMÁ, TE ODIO" (*Anfaegetse*) i la seva expressió de ràbia i angoixa és aclaparadorament real amb la sang que brolla dels genolls.Vegeu aquest enllaç que permet veure el moment de acció rabiosa que es comenta:*Anfaegtelse* (2008) de Angélica Liddell. Penjat per La Fundición de Bilbao
http://www.youtube.com/watch?v=EimaFW87xDc (darrera consulta 20/06/2011).

Aquestes accions de violència evident a escena situen en una paradoxa extrema a l'espectador. Sembla ser que dins la convenció teatral el públic està avesat a la significació del dolor físic, en canvi, no té eines emocionals per tal de descodificar el dolor psicofísic que es presenta.

En mostrar a sobre d'un escenari paraules, lletres escrites i accions punitives que, arran del discurs, responen a l'odi visceral d'una filla contra la seva mare en especial i

[181] VILLORA, Pedro (2004) El dolor de ser Angélica. *Acotaciones Revista de Investigación teatral.* Madrid: Editorial Fundamentos, núm. 12.
http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones12/12villora.pdf (darrera consulta 15.01.2012).

contra la humanitat en general, el públic entén la línia creuada per la creadora i com l'acte comunicatiu del Teatre pren significació. L'exemple concret i particular es metaforitza en un genèric odi contra la família, les figures paternals i contra tota situació relacional que demostri cert poder. Escenificar les misèries de l'ànima humana i traslladar-ho en diversos contextos on la situació i l'acció esdevenen en un nou paràmetre de representativitat.

Ens servirem del concepte *revolting women* emprat per Elanie Aston en la seva tesi doctoral[182] per aquells personatges femenins que a escena rebutgen la domesticitat i tracten de fer la seva vida sense lligams. La traducció literal seria considerar una *dona repugnant* a Liddell en tant el seu vol –sense retorn- alliberador dels paràmetres femenins. A més, són nombrosos els cops que Liddell expressa directament la constant recerca de bellesa en les accions abjectes.

A continuació es relaciona un fragment de la conversa via xat que Angélica manté amb un dels desconeguts avesats a aquest tipus d'interrelació. Han mantingut alguna altra xerrada anterior on l'individu (pressuposem que és un home, però no hi ha cap certesa) reconeix el seu desig de ser humiliat. Les rèpliques de Liddell (A) -en minúscula- reiteren obertament la recerca de la bellesa i la desesperança sembla apoderada de la autora.

EL DIA QUE TE LO MEREZCAS

L [14:46]:

ME FOLLARE EL CULO PARA TI...

L [14:46]:

QUERRAS...?

A[14:46]:

eso espero

L [14:46]:

TE DIO ASCO LO QUE TE DIJE…?

A [14:47]:

[182] ASTON, Elaine (1987) *Outside the doll's house : a study in images of women in English and French theatre, 1848-1914.* (tesi doctoral), University of Warwick.

no me produjo asco

A [14:47]:

tampoco me excitó

A [14:47]:

ya te dije que me excita la belleza

L [14:47]:

ME LO HARAS CUANDO NOS VEAMOS...?

A [14:48]:

depende del odio que lleve dentro

A[14:48]:

depende de las ganas de morirme que tenga, a veces pienso que mi cuerpo ya solo sirve para eso[183]

La barreja entre Amor-Sexe-Odi-Mort resulta evident. L'individu pregunta si la conversa anterior va suscitar fàstic i Liddell respon que no, ni fàstic ni excitació. Aquesta resposta demostra que altre cop ens topem amb el vincle d'allò fastigós, amb allò objecte de desig; abjecció i excitació van de la mà. Liddell reitera la idea que només l'excita la bellesa i que podrà fer quelcom només si té prou odi. La darrera frase "*depende de las ganas de morirme que tenga*" promulga el reiterat coqueteig amb el suïcidi, amb el dolor profundíssim d'allò que ella en altres entrades al blog i en l'espectacle de *San Jerónimo* (2011) anomena com "*hundimiento*" moral i físic que l'emmalalteix de manera que ni surt de casa, ni menja, ni vol relacionar-se amb ningú.

Pensar que el cos només serveix per a morir-se fa palesa la metàfora de la figura de la ballarina que només té la utilitat de ser reflex d'allò per el qual és figurada. A més, el cos, en la anàlisi sintàctica de la frase té la funció de complement directe, és l'objecte. La autora no diu "pienso que sólo sirvo para eso", no, la diferència rau en el subjecte , el jo reflexiona sobre el seu cos "*pienso que mi cuerpo ya sólo sirve para eso*" –morir-

[183] Fragment penjat a http://solamentefotoss.blogspot.com/ amb data del 25 de gener 2012 titulat *"las cosas que sí se pueden decir en alto" (conversación de hoy)*. Darrera consulta 02.01.2014)

se-. Ens trobem davant la visió distanciada del propi cos, com si la mort s'emportés el cos però no al subjecte d'aquest cos.

En conclusió, la trilogia evolutiva de taló-punta-sang és una estetització del dolor de la representació femenina escènica en referència als espectacles de Carrasco, Picó i Liddell.

Com anteriorment hem vist, en un primer estadi, la sabata d'agulla vermella esdevé una cotilla que identifica sexualment, i estètica, la dona però alhora també la debilita en tant que empresona el seu moviment d'elevació; és volàtil, efímera, i per tant, feble. Durant el romanticisme la dona pàl·lida, fràgil i dèbil era molt més bella per la seva proximitat amb la mort, establint un paral·lelisme entre la bellesa estètica i la mort.

En un segon esglaó de l'abstracció de la representació femenina com a gènere ens topem amb el personatge de la ballarina clàssica de puntes, on cada intèrpret esdevé una imitació de Maria Taglione, un estereotip femení consolidat per la dansa com a figura de la identificació femenina.

I finalment ens estavellem amb un realisme revulsiu que ens allibera per fi de la terra (la sang i la mort) i ens hi esclafa alhora. La ballarina ja no té cap punt d'unió amb el sòl, la figura femenina ja s'ha enlairat suficientment com per volar, el seu vol sense retorn significa la mort de la dona, la mort és la sang, sang com a orígen de vida, la seva sang és la seva fertilitat, la seva realitat, la sang com a símbol de vida i mort al servei d'una constant recerca de la bellesa.

Quan es demostrable l' estetització del dolor a escena?

1.- Quan Carrasco vesteix les sabates de taló, estetitza l'opressió social i cultural de la caracterització dels seus personatges, ja siguin masculins com femenins. És el poder estètic de la dona sexuada.

2.- Quan Picó "pataleja" a sobre les puntes vermelles demostra l'aferrada al terra que està la ballarina que vola *ad finitum.* El seu dinamisme, la seva vida furiosa, les arrels ancestrals d' un flamenc sexuat i modern.

3.- Quan Liddell fa un acte d'abjecció escènica cada cop que es talla les cames per signar amb la seva sang l'odi a la procreació. Sota els paràmetres de recerca de bellesa i judicis estètics fa brollar el seu dolor, fet que l'apropa més a la mort i a la bellesa estètica.

7.3 Línies tangents de Taló-punta-sang

Taló-punta-sang esdevé una trilogia de símbols recurrents i emblemàtics en els espectacles de totes tres creadores, però aquests símbols característics també disposen de curioses línies tangents. En el capítol anterior sobre l'estetització del dolor s'ha tractat com cadascun d'aquests símbols caracteritzen, determinen i identifiquen cadascuna de les artistes. Ara bé, també és molt enriquidor veure quines incursions fa cada creadora en la resta de símbols que no li són tant definitoris, veiem uns exemples:

Figura 1
http://www.angelicaliddell.com/blancanieves.html

Figura 2

En el muntatge *Y como no se pudrió: Blancanieves* (2004) la imatge copsa de quina manera Angélica Liddell empra les clàssiques sabatilles de punta, acompanyades d' un tutú i uns pantalons força masculins (Figura 1). No hi veiem ni enaltiment tècnic, ni esveltesa, ni recerca de cap bellesa corporal. Les puntes s'han emprat com una metàfora de la ballarina, de la dona verge, de la representació femenina clàssica i els altres components fan xocar amb la bruta i cruel realitat.

La següent imatge (Figura 2) és del mateix espectacle i copsa les puntes penjades al coll de Sindo qui maquilla els llavis gairebé a la manera que ho fa Marta Carrasco en espectacles seus. Un tret distintiu de Carrasco és maquillar els seus intèrprets directament a escena, frontals a l'espectador (*Aiguardent*, *Blanc d' Ombra*, *Ga-gà*, ...) amb vermells estridents i on preponderen els llavis. La figura 2 exemplifica en Liddell un símbol propi de Picó –les puntes- i un recurs propi de Carrasco –el maquillatge de llavis vermells davant del públic-. Així hem vist trets definitoris de Carrasco en Liddell.

En el cas de Sol Picó en el espectacle interdisciplinar *Las Doñas* (2007) usa les sabates vermelles (tan pròpies de Marta Carrasco) amb una violència expressiva i energètica singular. Picó ha canviat, puntualment, la força de les puntes per la força del taló.

Las Doñas (2007) http://www.solpico.com (darrera consulta 31.12.2011).

Si continuem amb Sol Picó veiem que a *Matar al bicho* (2010) trinxa un pollastre i un conill. Aquesta acció seria molt més pròpia d'una Liddell o de la bestialitat amb que Carrasco tracta el menjar. Picó fa un pas endavant en el tractament dels aliments. Si bé en *Paella Mixta* es podia apreciar el respecte que es tenia per la distribució de la instal·lació del muntatge on s'havien col·locat curosament llagostes, gambes i arròs. Amb *Matar al bicho* destrossa, talment Carrasco i Liddell, al sanguinolent conill.

Matar al bicho
http://www.solpico.com (darrera consulta 31.12.2011).

Per tant, es donen nombrosos paral·lelismes i línies tangents en l'evolució de les tres creadores a partir de l'anàlisi de les imatges estètiques i la simbologia dels seus muntatges.

A banda que totes tres creadores fan incursions en tots tres símbols de Taló-punta-sang no convé aturar en aquest punt la recerca i qüestionar com la identificació femenina que s'en desprèn resulta molt més complexa i completa. A més, hi ha una sèrie d'altres símbols i objectes que empren en els seus espectacles que proporcionen una visió molt més plural i condicionant de la dona representada a escena, hereva d'una tradició cultural i social comuna de la qual no se'n desprenen, ans al contrari, potencia una percepció de la dona en relació al món, als altres i amb ella mateixa amb apropaments sorprenents i crítiques comunes.

Comencem amb el tractament que es fa de la màscara**,** per exemple en Carrasco

Ga-gà Extret de http://www.martacarrasco.com/ (darrera consulta 31.12.2011).

La màscara és un mitjà amb el qual jugar, fa que el cos prengui una nova rellevància, i Carrasco ho aprofita per mostrar la bellesa de la deformitat, l' originalitat tergiversada. En la imatge de *Ga-gà* veiem els intèrprets asseguts d' esquenes al públic amb una màscara inquietant frontal, el color blanc i la pell nua; la gestualitat seca i contundent; imatges fixes i amb energia.

Liddell en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*: *un projet d'alphabetisation* (2011) també juga amb unes grans màscares, talment petits capgrossos, en un record dolorós de la infantesa. Empra la màscara només molt puntualment en un moment de

profunditat de contingut en què la màscara aporta una informació externa, permetent a l' espectador crear un nexe entre el contingut dramàtic i un referent complementari.

Cabellera

Recordem com Pina Bausch revoluciona l'escena alliberant les llargues cabelleres de les ballarines, com un dels trets distintius de la feminitat. "Bausch's tireless reiteration of long hair as the primary signifier of femininity" (Heathfield 2006, 196). Influenciada o no per aquest significat, Marta Carrasco gairebé sempre s'ha mostrat, dins i fora de l'escena, com el prototip de ballarina estilitzada amb cabells llargs i llisos i empra les teles per allargassar els cabells. Les imatges dels seus Manuscrits també ens fan veure figures de dones amb cabelleres llargues i morenes que representen un tipus de dona molt característic.

Picó i Liddell, en canvi, empren molt més les perruques llargues. En Liddell també s'han aportat imatges del seu blog amb la caracterització que Carrasco protagonitza, així com perruques rosses amb cabellera curta (molt més pròpia de la identificació física a què Picó acostuma). En el *Llac de les Mosques* Sol Picó també ennegreix la seva perruca i l'allarga al mode que Carrasco ens té acostumats.

Foto de David Ruano extreta de Liquids docs. Sol Picó.

A *Dies Irae* de Marta Carrasco podem apreciar una mena de perruca amb llarguíssimes extensions que lliguen, talment cordes, a la intèrpret a mode de cordes a la religió catòlica (vegeu clip a: http://www.eldebat.cat/cat/notices/2010/07/_dies_irae__ira_humana_contra_l_esglesia_del_poder_72265.php).

En un dels blogs de Liddell es penja una sèrie d'autoretrats on es caracteritza de la mateixa manera que les suggerents imatges de Carrasco en el seus Manuscrits (vegeu imatges cap.2). Totes dues es veuen com dones morenes, de llargues cabelleres llises.

Així que, altre cop els punts comuns en l'imaginari col·lectiu de la fèmina floreixen: cabellera llarga per la representació de la dona de les tres creadores.

En aquesta imatge veiem a Picó amb un espectacular salt i caracteritzada amb cabellera llarga i rossa, com una mena de super-feminitat potencial que està, literalment, donant-se de cap a la paret – en aquest cas de cap al mirall, o sigui a tota la representació que els mirall copsa de la seva identificació física .

Vestit blanc de núvia

Durant tota la recerca s'ha aportat força testimonis de l'ús que les creadores en fan (vegeu cap 1.2 i cap. 6.1) Sobretot en el tractament que Carrasco en fa en els seus espectacles. Amb tot, cal establir que ha estat un símbol constant en la trajectòria, no només de Carrasco, sinó de totes tres creadores i que en nombrosos espectacles, performances o vídeos l'utilitzen. La núvia, en el sentit de la religió catòlica que Carrasco, Picó i Liddell comparteixen és la dona verge a la qual el pare entrega al futur espòs per tal d' esdevenir *wife, wife ol man*, per tant, *woman* completa. Evidentment elles rebutgen aquest imaginari col·lectiu per a la dona. Trobem aclaridores les imatges de video on Picó fuig al mig del bosc vestida de núvia, fugint... del llop? del futur espòs? de ser esposada pel seu marit i de la societat? I, com no, els personatges vestits de núvia d' *Spitbrides* (Picó 2010).

Nines

El Matrimonio Palavrakis de A. Liddell

http://www.angelicaliddell.com/elmatrimoniopalavrakis.html (darrera consulta 31.12.2011).

J' arrive de M. Carrasco

Imatge extreta de http://www.martacarrasco.com/ (darrera consulta 31.12.2011).

Mira'm, se dicen tantas cosas de M. Carrasco.

Imatge extreta de http://www.teatreromea.com (darrera consulta 31.12.2011).

L'us de la simbologia infantil no s' empra només com un recurs estètic, sinó que també, conceptualment, evoca a la tragèdia, massacre i crueltat de la infantesa. Carrasco i Liddell denoten aspectes certament negatius en aquesta etapa de creixement. Normalment les nines es presenten trencades, decapitades, torturades, amb personatges amb dobles intencions, doble moral, dualitats com innocència i crueltat, tranquil·litat i ràbia aclaparadora. Creen una atmosfera terrible, Liddell fins i tot les empra com tractament escenogràfic del terra, són quelcom per trepitjar, per esclafir.

En la peça de Cindy Sherman *Untitled, 1992* es visualitza el tors d' una nina amb els pits i el pubis al descobert, oferint els fragments sexuats del seu cos.

Untitled 1992 . Reproducció extreta de http://www.cindysherman.com/art.shtml

Sherman aglutina la idea de Carrasco i Liddell sobre la vulnerabilitat de les nines trencades i fica els suposats genitals de les nines a la vista de l' espectador, una nina desmembrada on només li resten els atributs sexuals dels genitals i els pits, amb un fons també de nines sotragades al terra. Aquest aspecte però, no es vincula amb el treball de Sol Picó on les referències a la infantesa són més positives.

La rentadora

Aquest electrodomèstic va suposar la revolució per moltes dones en el seu rol de mestresses de casa, una eina al seu favor per gestionar el seu temps - i el seu esforç- de manera positiva en les tasques domèstiques. Però aquest és un element comú en Picó i Liddell que s' empra en totes dues creadores de manera coincident. Elles l' utilitzen com una mena d' úter d' on renéixer - nèixer neta altre cop; retornar a l' origen.

Picó ens sorprèn amb impactants imatges a *El llac de les mosques* on sorgeix de dins, talment una peça de roba netejada, un ventre matern d'on renéixer. Justament la idea del renaixement s' agafa també a *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Liddell, però aquest renéixer per mitjà de les rentadores és un retorn al ventre matern/patern, perquè Liddell situa l'acció d'estar mig dins, mig fora de la rentadora en la situació de la creu de Crist, i a més, amb la bandera espanyola. Liddell sexua, cristianitza i polititza la rentadora.

Foto Marta Vidanes *El llac de les mosques* de S. Picó.
http://www.solpico.com (darrera consulta 31.12.2011).

Y los peces salieron a combatir contra los hombres de A. Liddell
http://www.angelicaliddell.com/lospeces.html

Amb l' objecte de la rentadora que és compartit en Sol Picó i Angélica Liddell, aquesta darrera dóna una volta més en escenografiar-la talment una crucifixió, Liddell ha de sacrificar-se, purificar-se, néixer d' una altra manera per aconseguir la redempció.

Creus

La simbologia religiosa també ha estat una constant en totes tres creadores. Si bé hem observat en la imatge anterior la creu de rentadores de Liddell com una metàfora de Crist cruxificat, ara ho compararem amb la representació de les creus que es fiquen a Mèxic com a símbol de la matança de dones a Ciudad Juárez i que la artista va recollir a l'espectacle de *La casa de la fuerza*. Liddell elabora una ritualització de l'escena, amb les creus simbolitza la mort i la visualització dels assassinats que les mexicanes propugnen i ho trasllada a escena d'una manera ritual.

La casa de la fuerza de A. Liddell Extret de http://cosasnuestras.es/2009/11/10/la-casa-de-la-fuerza-angelica-liddell (darrera consulta 31.12.2011).

Marta Carrasco també elabora una escenografia molt similar en *Dies Irae*, on tot el conjunt escenogràfic es tractat amb elements cristians, on predominen les creus. Totes dues creadores empren la simbologia cristiana amb els materials, els colors, les textures i la composició de l' escenografia. Sol Picó utilitza el referent no de les creus, però si el de la crucifixió en l'escena final de *El llac de les mosques* quan es dona al públic, enguixada. La creu com a símbol d'immobilitat (vegeu imatge a l'apartat de tiretes i guix).

La música

Marta Carrasco a partir de *J' arrive* inicia una etapa on la barreja musical de contundència poètica es contraposada amb cançons, majoritariament infantils o bé vinculades amb el repertori de les pel·lícules de Walt Disney, o del folklore popular. Massip comentava a la seva crítica de l' espectacle *B. Flowers* la fondària poètica esquitxada per cançons florides com la del Capullito der Alhelí. Fem notar que aquesta barreja de profunditat de contingut contraposat amb músiques pròpies del folklore popular també es troba en produccions d' Angélica Liddell, com són *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* o *La Casa de la Fuerza* on sorprén el repertori musical de Bach a Jeanette o La Oreja de Van Gogh. Ja hem analitzat l'entesa de Picó amb la música en directe (vegeu cap.4.1) però també hem d' esmentar que Liddell també hi fa incursions, per exemple a l' acció *San Jerónimo* on s'empareda amb un violoncel·lista o les col·laboracions de música en directe de Pau de Nut.

El tractament de l'odi

La creació artística suposa un fet inqüestionable, de mil i una motivacions i amb mil i un resultats. Tanmateix no deixa de sorprendre que el leitmotiv d'enfrontar una artista davant d'un públic sigui l'odi. Obertament Angélica Liddell i Marta Carrasco han parlat sobre el tema i justificat la seva decisió. Amb motiu d' una entrevista personal que vam realitzar per la recerca, Carrasco responia així:

> Ballespí: Què t'aporta crear i interpretar?
>
> Carrasco*: Amor/odi*
>
> *Van junt?*

Sí, en aquest cas sí. (...) Em genera molt d'amor per les persones que estan treballant per mi, les cuido molt.

Ballespí: Pots crear a partir de l'odi?

Carrasco*: Sí, l'odi, teatralment, és interessant. Tot és interessant però jo no tinc cap tabú en les coses més fosques, també les toco. És l'animal, no les nego. A vegades em diuen mira que és dur això que fas... Però què diu, senyora! Posi la tele, posi la tele, si us plau! I miri què és dur!*[184]

I de Liddell trobem declaracions com aquestes:

Cuando lo ves muy claro, pues decides trabajar con el odio. Me da la impresión que ahora mismo no tengo nada más que odio y ira y no puedo trabajar con otra cosa. (...)

Cuando te encuentras con una sociedad egoísta, cobarde, mediocre y tus mejores sentimientos son masacrados y el amor que quieres dar es masacrado y a cambio de eso recibes daño, pues a partir de ahora prefiero trabajar con el odio no quiero negar mi capacidad para el odio. Tengo una capacidad de odio inmensa, tengo una capacidad de odio, infinita"[185]

"¿Reconoces en tus obras una línea identitaria, una manera de estructurar, unos temas, un uso del lenguaje, unas obsesiones, algo que sea característico de tu escritura?
Pues el odio. La ira. No sé, cuando uno tiene ganas de morirse tantas veces es que no tiene ganas de estar en ningún sitio, es que ves solamente la parte podrida y nefasta de las cosas y eso no es nada agradable y hay que trabajar con la angustia que te provoca todo esto."[186]

Tant Carrasco com Liddell fan de la antítesi amor/odi el punt de partida per la creació escènica, en anomenar un concepte immediatament sorgeix la seva antítesi. A més, durant el procés d'assaig tant una com l'altra reconeixen que estableixen vincles molt forts i afectuosos amb les persones del seu equip. Totes dues realment estan

[184] Transcripció de M. Ballespí de l'entrevista penjada el 15/07/2010 a Citemor 31è Festival de Montemor-o-Velho per Claudia Galhós.

[185] http://www.intensidez.com/ (darrera consulta 18/01/2012).
http://www.revistadeteatro.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm (darrera consulta 30.08.2012).

[186] http://www.revistadeteatro.com/artez/artez134/EntevistaLiddell.htm (darrera consulta 30.08.2012).

pendents en extrem del grup de treball i aquest component social d'elles respecte als i les intèrprets sempre va lligat al concepte d'amor. En canvi, el que sorgeix gràcies a l'amor de l'equip és odi.
L'amor envers els i les intèrprets dels seus muntatges és el mitjà de creació però la força interna creativa individual de Carrasco i Liddell és l'odi.

En l'entrevista que Marta Carrasco va fer per la TV de Sant Cugat amb motiu de la representació de *Dies Irae* va realitzar aquestes declaracions:

> *La ira, la ràbia... ha d'anar a favor meu El dia de la ira de Déu jo l'he transformat en la meva, en la ira de les dones*.[187]

Per Carrasco aquest odi es genera per les coses més fosques, per l'animal que no es negat. En Liddell, en canvi, el generador de l'odi és el punt de no poder més després d'haver estimat, de mostrar el millor d'ella i ser "massacrada", després de ser danyada. Però Liddell madura molt més aquest odi i no el focalitza en un únic individu, o en l'animal genèric que tots portem dins del qual ens parla Marta Carrasco, en absolut, Liddell extrapola el seu sentiment a la col·lectivitat, a la part social, a tota la humanitat.
El moment precís de creuar el llindar, el seu " a partir de ahora" és l'espectacle *Te haré invencible con mi derrota* (2009)

Les tiretes, el guix

Símbol de la dona apedaçada, les cuirasses, els postissos, el guix amb què les creadores guareixen els seus esquinços, per poder continuar endavant. El guix que martiritza i cura, el dolor que es tapa amb una tireta per seguir endavant.

[187] Recollit a http://tv.cugat.cat/TVRVideo/TVRCugat.html?ir=1794#

Cartell publicitari B.Flowers

Extret de www.facebook.com/martacarrasco.dancetheatre (darrera consulta 7.11.2013)

Fins i tot la dona florida d' aquest muntatge de Carrasco porta una tireta al pòmul i a l' ull... l' han maltractat?... ha de "curar-se" la cara i la mirada?... la bellesa és feridora? Si ho comparem amb la imatge de Sol Picó al cap.6.3 observem que no difereixen massa a nivell conceptual, les dues mostren l'objecte de la seva ferida, Picó els ganivets afilats que assajen punteria amb el seu cos i Carrasco el ser considerada una flor, això és allò que les amenaça.

Aquesta imatge ofereix un bon exponent de la dona trencada, encotillada amb les tortures femenines, amb collarí terapèutic, l' armadura d' unes enagües inexistents, també amb tocs de follia i sempre amb l'objectiu de mostrar la bellesa. Una coreografia arítmica, gestualitat caòtica i expressivitat teatral complementen la identificació d' aquesta dona víctima.

Espectacle *B. Flowers,* 2013 extret de martacarrasco.com (darrera consulta 7.11.2013).

Establim certes concordances amb el personatge femení que Sol Picó mostra a *El Llac de les Mosques* quan en l' escena final també és encotillada amb guix tot el tors, cames i braços amb una posició vertical que recorda la crucifixió, i com no, la Liddell quan s' enguixa els peus. Totes tres conflueixen en el concepte del suplici, de la dona víctima i de l'obvietat final de la immobilitat, o sigui, de la mort. A més, en Sol Picó i en Angélica Liddell hi ha el punt confluent afegit de qüestionar al públic i deixar-li escriure tot allò que desitgi en el guix de l'escaiola.

A. Liddell extret de http://www.genius-online.it/2012/07/06/omissis-2012-novae-experientiae-riflessioni/

S. Picó a *El Llac de les mosques*, extret de Liquiddocs p.113.

7.4 Eix diacrònic

Ens resulta molt simptomàtic com totes tres creadores demostren una maduresa artística semblant en el tall temporal del seu 40è aniversari, recordem el seu naixement:

Marta Carrasco (Barcelona, 1963)

Sol Picó (Alcoi, 1967)

Angélica Liddell (Figueres, 1966)

Hi ha un punt àlgid de descoberta dels seus treballs quan totes tres artistes estan als volts dels 33 anys, de manera que:

- *Aiguardent* (1995) es produeix quan Carrasco tenia 32 anys

- *Bésame el Cactus* (2000) quan Picó tenia 33 anys

- *Matrimonio Palavrakis* (2000)quan Liddell tenia 34 anys

Aquestes tres peces esdevenen el símbol característic amb què cadascuna d' elles es dóna a conèixer al gran públic. Però si en l'inci hi ha aquesta coincidència, també observem un canvi en l'evolució artística de totes tres just quan les creadores han superat les 40 primaveres.

Liddell als 40 anys comença la seva *Trilogia de los desechables*, amb *El año de Ricardo* (2005) com a màxim exponent, i quan té 42 anys - amb les accions que realitza al 2008 i 2009- hi ha un abans i un després d'un trencament emocional arran del qual s'autolesiona dins i fora l'escena. Justament l'any 2008 fins a l'actualitat és quan comença la tercera etapa definida com la "d'una persona enlloc d'un personatge" (Topolska 2014).

Carrasco als 40 anys es distancia de la interpretació per assumir més el rol de directora escènica, realitza *Eterno? Això sí que no* (2003) i *Gagà* (2005) on ella no actua, per tornar a engrescar-se amb el *J'arrive*(2006) i fer 10 anys de companyia.

Picó torna als seus orígens , amb 10 anys de trajectòria en solitari, al 2009 amb *El llac de les mosques*, té 42 anys i realitza un eixit muntatge multidisciplinari de gran format.

> *Sol Picó ha recordado que es «un canto a la vida» que construyó a partir de la «excusa» de una reflexión que quiso hacer al encontrarse en la barrera de los 40 años, ante la cual consideró oportuno hacer un repaso de lo que había sido su existencia hasta entonces. Por eso, en «El llac de les mosques» hay «guiños» a anteriores coreografías de la bailarina (Diari ABC. 5.11.2011)*

Resulta summament rellevant que totes trets creadores, dins de la seva evolució artística, volen representar l'absència de moviment, que ja hem comentat que en dansa el moviment és vida, la seva absència, la mort. Perquè en l'escena final d'aquest muntatge denominat com "canto a la vida" també hi ha implícita la mort i el pas del temps ja que clama la darrera acceptació de la "obvietat" que tots acabarem sense poder bellugar-nos tal i com Picó comentava[188]. Marta Carrasco una i altra vegada mostra personatges femenins que lluiten per sortir de teles, de rols establerts, de rols caricaturitzats, dones atrapades per cordes, per plàstics, acollades al terra, que fan equilibris impossibles per tal de continuar l'acció... en constant conflicte, sobretot físic, per evidenciar el psíquic. Per la seva banda, ja hem observat la imatge on Liddell s'enguixa els peus (performance *Lesiones incompatibles con la vida*, 2003 - darreres imatges impreses-) i també els enguixa a una actriu (*Perro muerto en tintoreria, escrit al 1999* però adaptat i presentat al 2007) per tal d'aferrar-se al concepte de la immobilitat real de les seves accions i els seus principis., i , en certa mesura és la dona amb cotilles ortopèdiques de Carrasco que només pot fer gestualitats trencades (2013) o ja la dona immobilitzada per mitjà del plàstic a *Dies Irae* (2009). Per tant, totes tres han representat la mort, de la persona i de l'artista, en un moment determinat de la seva trajectòria amb una peculiar aprehensió del món a escena.

El paral·lelisme d'unes propostes escèniques plenes d'acció i de moviment continu, amb força i intensitat contagiosa de les tres artistes continua palès quan pretenen representar la no-acció, i es serveixen de símbols i icones molt semblants que donen als significants escènics un comú significat obvi: les conseqüències del pas del temps, la idea de la mort com immobilitat del cos que tan indispensable és en el seu treball

---

[188] Transcripció de l' entrevista a Sol Picó penjada pel Mercat de les Flors el 23/05/2009. http://www.youtube.com/watch?v=Z1XbKR6RicY

> *Estar enguixada al final, per mi, és arribar a la obvietat, no?. Després de totes les transformacions possibles, després de les acceptacions, les adaptacions, al final, acabarem sense poder-nos moure. Taüt, tomba...*

d'acció. Creuar la línia social, cultural i física dels 40 anys s'ha reflectit de manera significativa en els muntatges, però cada creadora amb la seva personal visió.
Marta Carrasco, quan tenia 43 anys, proposa amb *J'arrive* (2006) una repassada per la seva trajectòria amb l'objectiu de dir que és aquí i que tot continua, però que ella és una altra. Amb motiu de l'estrena de *J'arrive* va fer les següents declaracions.

> *J'arrive en francés, quiere decir ya voy, ya estoy llegando, no ya he llegado. Y yo tengo la sensación de llevar diez años corriendo.(...) Quien nos haya seguido reconocerá nomentos esenciales de todos nuestro espectáculos, pero no hay nada igual porque yo soy otra tras estos diez años.*
>
> (M. Carrasco. *La Vanguardia,* 23 de juny 2006)

Sol Picó quan va estrenar *El llac de les mosques* (2009) tenia 42 anys i en el reportatge de El Mercat de les Flors anteriorment transcrit fa un obert aclariment, , la inspiració en el pas del temps, en fer-se gran, "*en un moment personal on ja em faig grandeta, comences a replantejar-te coses, a donar-te compte de tot ".* I Angélica Liddell, amb 43 anys durant l'espectacle *La casa de la fuerza* (2009) escridassa als espectadors que ja no té ni els pits ni el cul al seu lloc, que la seva carn, el seu físic, no és el mateix i que, fins i tot, es modernitza ficant música pop al seu muntatge –fa una corredissa frenètica durant dues cançons "pops" de La Oreja de Van Gogh-

Totes aquestes referències, ja siguin pròpiament a l'escena com fora d'ella, permeten veure un dels temes que preocupen a totes tres creadores: el pas del temps en el seu cos, l' envelliment. El tractament de com assumir la seva edat, ara que tant Sol Picó, com Carrasco, com Liddell passen dels 40 anys esdevé un tret identificatiu que considerem rellevant. No podem establir una identificació femenina veritable sinó la vinculem a l'edat de les artistes i per la seva evolució professional. La seva producció escènica està fortament lligada a com elles entenen el pas del temps en el seu cos. Aquest fet denota un estret lligam entre el cos, el pas del temps i la bellesa. En un reportatge en el suplement de El País, Liddell s' expressava així entre posats fotogràfics amb roba de dissenyadors:

> ***¿Le preocupa el paso del tiempo?***
>
> *Me aterroriza. Es mi mayor temor. La decrepitud del cuerpo me da pavor porque está por encima de tu voluntad y se impone el agotamiento. No tengo ninguna fe en eso del abuelito feliz. No me lo trago. Cuando tu padre está en el hospital y ves la gente con la que comparte planta, te vuelves incrédulo. Llegas*

> *a un tope de decepción en el que te cuesta hacer un ejercicio de compasión. El sentimiento de piedad por los ancianos me trastorna. Me resulta insoportable ver la vejez en los demás y en el propio cuerpo.*
>
> (A. Liddell. *El País.* 27 de juliol 2013)

Així l'eix diacrònic en l' evolució artística té un punt àlgid amb la creació de les companyies respectives amb la crisi de les Olimpíades a Barcelona'92, seguidament amb la presentació al gran públic dels treballs característics de les creadores als volts dels 33 anys i aquesta evolució es torna a trastocar, sobretot en termes qualitatius quan les artistes tenen 40 anys, Liddell amb la producció de trilogies, Carrasco assumint la direcció a altres intèrprets i Sol amb la creació de muntatges de gran format que hibriden la dansa, el teatre i el concert en directe. Dins de la la triple evolució artística hi entreveiem cert retorn als orígens, a peces de format no tan gran, a una experimentació en les disciplines que elles es belluguen més còmodament i a una internacionalització de les creadores -segurament aquests factors també estan condicionats per la negativa situació econòmica d' Espanya-. Recordem que Liddell ha fet un procés d' externalització enorme a partir del 2012, on gairebé la totalitat de les actuacions són per Europa, Amèrica i Àsia (les bones crítiques al Festival d' Avinyó han propiciat l' expansió). Seguirem pendents de com es desenvolupen les trajectòries de la creació en femení, preveiem que Liddell s'enfrontarà a l' entrada de la cinquantena amb una nova etapa, encara amb més renom internacional, per mitjà del cicle de les resurreccions[189].

Per totes tres afrontar, personalment i creativament parlant, els 50 anys amb una trajectòria professional que mai s'ha aturat esdevé tot un repte.

[189] Segons les recents entrades a la seva web, el calendari d'actuacions contempla nous muntatges. Resurrección 1 i Resurrección 2 a banda dels bolos d'accions com *Yo no soy bonita* i *El año de Ricardo.*

CAPÍTOL 8
La identificació no feminista

8.1. Sobre monstres, nueses i dones no feministes

Un factor rellevant en el posicionament de les tres artistes és el fet que obertament neguin els objectius feministes del seu treball, com s'ha recollit en les entrevistes realitzades arran de la tesi:

> **Et consideres una dona feminista?**
>
> SOL PICÓ *Alguna cosa de feminista sí que tinc, sí. No estic al "frente de los frentes" perquè les postures radicals tampoc m'interessen gaire però sí que tinc una part molt feminista i reivindico molt tot el que significa ser dona.*
>
> MARTA CARRASCO *Jo em considero una dona molt femenina. El feminisme de "panfleto" m'avorreix una mica, també t'ho dic. (riu) Però és veritat que en els meus espectacles el protagonista és sempre una dona. Jo sóc una dona, és el primer que em surt.*
>
> ANGÉLICA LIDDELL *Soy consciente que soy mujer gracias a la vida y esto es bastante duro pero a la hora de trabajar no es algo que tenga en cuenta, intento hablar de la condición humana pero no desde un punto de vista feminista como se podría pensar sino ensuciándome en mí misma y a través de eso que los demás puedan ensuciarse también. Pero dentro de la condición humana las relaciones de abuso y amor están presentes de una manera…natural-natural porque nos pertenecen- sin necesidad de ser feminista todos pertenecemos a la condición humana, inevitablemente.*[190]

La no identificació en preceptes feministes s'adiu a la corrent de moltes altres artistes visuals i plàstiques contemporànies que fan de la percepció del treball amb el seu cos un codi feminista tot i que neguen rotundament la corrent. Davant aquesta realitat s'haurien d'analitzar les causes que originen la no acceptació del feminisme com un moviment propi i de quina manera el discurs del seu treball sí que té característiques coincidents. En un primer apropament es pot establir un paràmetre de prejudici, més o menys generalitzat, a corrents *–istes,* que ja, per se, es tenyeixen de radicalitats i

[190] Debat realitzat l'11de juliol 2011 a Avignon amb l'equip de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*.Document sonor recollit a http://www.festival-avignon.com/en/Renc/850 (darrera consulta el 24/08/2011).

conceptes pejoratius. Si entenem que el moviment feminista s'ha guanyat adeptes i detractors pel seu discurs també és comprensible que s'ha donat un abús mediàtic de postures radicals que no han fet sinó minvar la força de directrius feministes que són properes a moltes artistes i societat en general de manera tangible en fets i accions, però no en discurs social ni polític. Per aquesta "mala premsa" i manca de judici objectiu són moltes les expressions artístiques que no es senten inscrites en el corrent feminista tot i que, objectivament, sí que s'hi adiuen per com es tractat el material i objecte artístic -el cos femení- i com hi ha un canvi en la percepció de l'espectador davant la mostra expressiva de la identificació femenina.

Segons Griselda Pollock a *Feminism and Modernism*[191] una obra es pot definir com feminista:

> *De acuerdo con la manera en que actúa, plantea exigencias, y produce posiciones para sus espectadores. Es feminista a causa de la manera en que funciona como un texto dentro de un espacio social específico en relación con códigos dominantes, convenciones del arte, y de las ideologías de feminidad dominantes. Es feminista cuando subvierte las maneras normales en que vemos el arte y normalmente somos seducidos en complicidad con los significadores de la cultura dominante y opresiva.* (Nead 1998: 102)

Segons aquesta definició els treballs produïts per Carrasco, Picó i Liddell s'inscriuen en el moviment. Elles tenen la capacitat de seduir i fer-nos còmplices de la cultura i convenció dominant i mostrar un nou significant revelador del seu posicionament crític.

En una comparativa amb altres identificacions femenines per mitjà de l'art s'extreu la idea de la acceptació del cos femení, amb les seves característiques úniques, en una recreació artística que implica directament a l'espectador. Sota aquest criteri ens servim de l'obra de la dona barbuda Jennifer Miller i tot el seu treball del circ queer neoyorkí, sobretot ens resulta molt exemplificatiu la imatge pin-up que Zoe Leonard va recrear d'ella a mode de Marilyn Monroe. Aquesta imatge permet la recreació d'un ideal eròtic i sensual de la dona en l'acceptació, també eròtica i sensual de dones com Jennifer Miller que han optat a no entrar en els paràmetres que la societat titlla de "normalitat" i fer un acte de resistència amb el seu propi cos; permetre que creixi la

[191] PARKER, Roszika i POLLOCK, Griselda (eds*), Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985,* Londres/Nova York: Pandora, 1987, p. 93.

barba i la vellositat del cos de manera natural i no per aquest motiu deixar de ser dona bella.

La fotògrafa ha sabut copsar com Jennifer Miller, amb el seu somriure, convida a l'espectador a gaudir del seu cos, a ser una dona -amb barba- desitjable. El referent del prototip Marilyn funciona com a metàfora ideal i prepara per un percepció idealitzada en el sentit genèric d'acceptació de la diferència per mitjà d'un model femení fàcilment catalogat.

Zoe Leonard Pin up 1 *Jennifer Miller does Marilyn Monroe,* 1995. Cortesia de Paula Cooper Gallery, New York. Foto extreta de *Erotic ambiguities: the female nude in art* , p. 48.

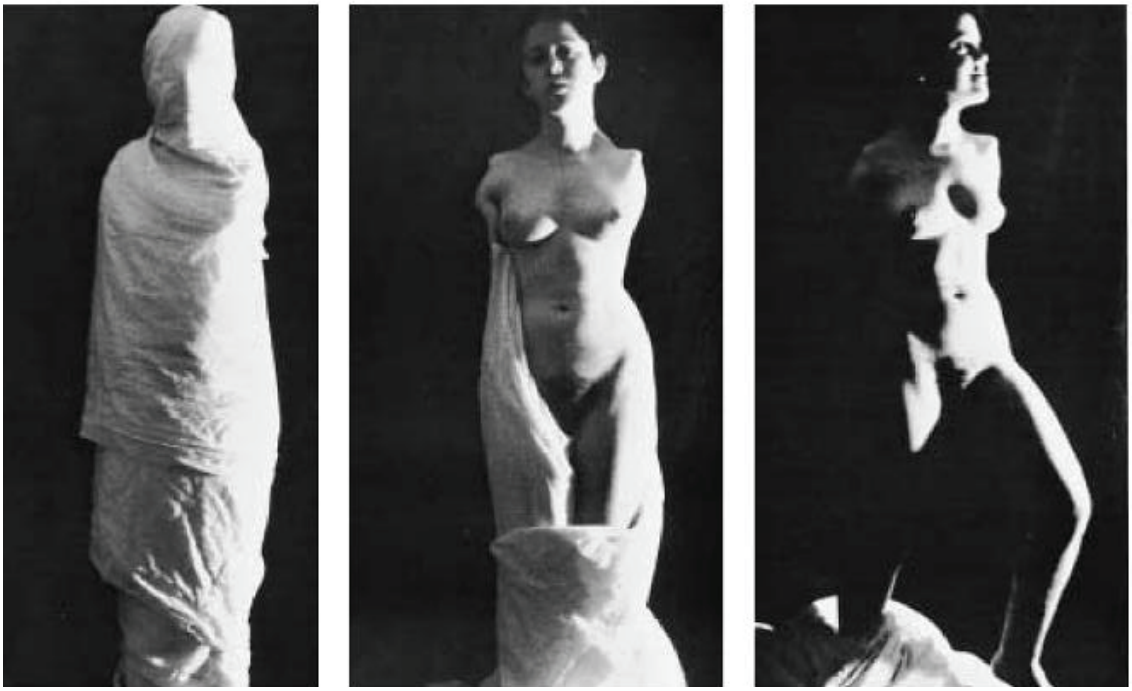
La reflexió que Pilar Pedraza[192] fa al respecte condueix a qüestionar si la monstruositat de la dona contemporània no recau més en l'espectador que no pas en els mal anomenats "monstres". Segons ella a partir del segle XX la societat ha creat monstres on no n'hi havia i fica exemples d'altres dones barbudes anteriors a Miller que han

[192] Xerrada "La monstruositat com alterització" impartida per Pilar Pedraza el 22/10/2010 al MACBA dins el *Seminari PEI D'animals i monstres* a cura de Xavier Antich i Manuel Asensi.
A l'enllaç http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=29639 es pot baixar la font sonora de la ponència. (darrera consulta 4/8/2011).

pogut gaudir amb, més o menys normalitat, de la seva vellositat amb relacions professionals, maritals i filials d'allò més "normals". Com són el cas de Madame Clofullia, Olga Roderic o Clementine Delait, entre d'altres.

Els anys d'estudis que Pedraza ha invertit al voltant de la monstruositat fan qüestionar-li la perspectiva del monstre des de l'altra cara del mirall i veure'n l'alteritat que comporta el concepte en sí. Els monstres som nosaltres, tothom qui mira.

Miller és una *queer* entre la frontera de la masculinitat i la feminitat i la seva opció artística, a banda dels seus sermons sobre la llibertat de les dones, ha estat la creació d'un circ transsexual, més aviat un contra circ neoyorkí, on molta de la gent del carrer i barris baixos americans ataquen, o sigui que són els espectadors qui es converteixen en monstres violents que rebutgen manifestacions artístiques d'aquest tipus. L'opció de Miller *és "no me voy a pelar como un pollo, yo tengo barba, soy una mujer barbuda*" i a partir d'aquesta resistència individual cal considerar que són els altres que l'haurien d'acceptar i respectar tal com és. No per tenir barba és un home, és una dona amb barba.



Mary Duffy *Cutting the ties that Bind*, 1987. Photographic series with text Arts Council of Ireland

En l'estudi de Helen McDonald *Erotic ambiguities: the female nude in art* [193] es fa una repàs d'allò més inspirador sobre la visió crítica de certes dones artistes. Pel tema que

[193] McDONALD, Helen.(2001) *Erotic ambiguities: the female nude in art*. London: Routledge.

ens ocupa resulta rellevant el treball visual de Mary Duffy amb la identificació femenina de la diferència i com modela el seu cos per crear diverses lectures crítiques en l'espectador. La seva visió integradora de la diferència en deixa palesa en la seva obra, així com el procés que comporta poder mostrar-se tal i com és, dona.

En aquesta gairebé performance fotogràfica es manifesta obertament el desig de ser percebuda en la seva totalitat, de manera que s'integri també el que no hi és. La discapacitat de néixer sense braços no atura a l'artista en la sèrie fotogràfica on enalteix l'erotisme del seu cos, empra la llum, el gest i les teles a semblança de l'ideal clàssic de la nuesa de Venus, en un estil grecoromà que permet una apreciació de la bellesa del seu cos. La sèrie comença amb el cos de l'artista totalment tapat, rostre inclòs, fet que ens evoca directament a moltes imatges carrasquianes, continua amb l'exhibició subtil i les teles a l'altura de maluc i pubis, molt sensual i suggeridor i finalment mostra tota la seva nuesa de manera poderosa i sexual. El títol de la peça *Cutting the ties that bind* – tallant els lligams que uneixen- també obre un ventall interpretatiu on cal destacar en primer lloc el verb *cut*, en el seu mode en gerundi, amb funció de substantiu, que atorga sensació d'acció i rotunditat. En segon lloc *the ties that bind* suposa un aparador metafòric d'aspecte crític i feminista amb les reminiscències d'ideal clàssic de bellesa femenina que comporta i que es podria lligar amb la idea que el món Occidental ha seguit cànons de bellesa pervinguts per estàtues ideals però- tot i apuntant aquestes consideracions crítiques- convindria deixar oberta la interpretació de l'observador/espectador. Com la mateixa Duffy va dir:

> *My identity as a woman with a disability is one that is strong, sensual, sexual, fluid, flexible and politics.* (Nead 1992: 77 i McDonald 2001:47)

Amb aquestes dues pinzellades sobre el que, cada cop més, resulta difícil definir com "monstruositats femenines" creades al segle XXI, sobta enormement la certa "normalitat" d'obres artístiques creades amb anterioritat que no varen tenir cap ressò especial pel seu contingut. Ens servim del quadre de José de Ribera on es retrata una família italiana -pare, mare i nen lactant- on la dona és barbuda. Certament a Magdalena Ventura li va començar a sortir una forta barba als 37 anys. L'actitud desafiant i de fort posicionament al mig del quadre, mirant directament a l'espectador, denota la fortalesa de la dona, el suport que el seu marit li concedeix, en un segon terme i més de perfil, i sobretot el pit turgent i ple de llet de la mare. Aquesta nuesa parcial, totalment adulterada –cal notar que el pit no hauria d'estar tan centrat, sinó més lateral al cos de la mare i ni el gest ni l'actitud és el d'una mare alletant el seu fill-

serveix a l'autor per mostrar una falsa normalitat familiar i un reafirmació de la dona barbuda com a dona amb característiques reproductives, per tant, dona.

José de Ribera *Magdalena Ventura con su marido*, 1631. Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
Foto extreta de *Erotic ambiguities: the female nude in art* p. 49.

En aquest sentit les monstruositats i deformacions físiques i psicològiques que sorgeixen en l'obra de Carrasco, Picó i Liddell responen a un tret distintiu d'acceptació de l'individu, a la identificació femenina crítica amb els rols i codis establerts i a una recreació de la monstruositat per mitjà del fet escènic que transcendeix a l'espectador de manera impactant, contribuint de manera directa a la normalització de la diferència, un dels objectius prioritaris en els preceptes feministes.

Aquesta contribució, voluntària o no, a la normalització de la diferència per mitjà dels personatges representats a l'escena contemporània també dóna resposta a l'obsessiva recerca del "jo" en la tendència artística actual. Com més divers i detallat és el ventall d'opcions estètiques, mitjans expressius i representacions sorgides més s'amplia i més proper a la realitat es fa el que es recrea a escena.

Una altra tendència contemporània que s'empra abusivament i vàcua és la representació de la nuesa. Ens servim de l'article recollit per Rubén Ramos en referència a la crítica de Sebastiao Milaré "O nudismo visto em Gijón" a la Revista

Electrónica Teatral Antaprofana titulat *Del "destape" al "coño" expuesto de Angelica Liddell, un proceso social*[194]*:*

> *En casi todas las otras presentaciones, además del vídeo y de la ausencia de técnica vocal, como si la voz no fuese un elemento estético importante, y de la obsesión por el "yo" hay una insistencia en la práctica de la nudez, que se aproxima a la neurosis. Repudiar a la desnudez, en los días de hoy, es un despropósito, pues ya nadie se espanta con el cuerpo desnudo de nadie, sea bello o feo. El problema es que sacarse la ropa en escena porque sí, sin que nada justifique la exhibición del cuerpo desnudo, tiene aún menos sentido. ¿Por qué se desnudó? En un caso, unas señoras de cuerpecitos un tanto pasados se desvisten, dan algunos pasos por el escenario desnuditas, vuelven a vestirse para poco después sacárselo todo nuevamente. ¿Para qué? No se sabe.*
>
> *En un único caso la desnudez se reveló materia dramática imponente y desafiadora. Esto ocurrió en el espectáculo de Angélica Liddell "La Desobediencia: 3 Acciones". Al ponerse en posición ginecológica, exhibiendo su vagina al público, ejecutando a lo largo del espectáculo acciones de franco sadomasoquismo, la actriz dio un significado simbólico, metafísico, a la desnudez, convirtiendo aún en más carentes de significado los innúmeros otros nudismos de la muestra.*
>
> *(…)*
>
> *Por cierto que la mayoría de los actores y actrices participantes en el II Encuentro eran niños o estaban naciendo en la época áurea del destape. Quizá por ello esos artistas traigan en el subconsciente el valor simbólico del nudismo como instrumento libertador. ¿Quién sabe? Puede ser… Pero, si así es, ¿por qué convierten ese instrumento en cosa banal, destituida de valores significativos?*
>
> *Angélica Liddell, por su lado, recupera el sentido histórico del nudismo afirmando: "Mi cuerpo es mi forma de protesta". En la primera de las tres acciones que componen el espectáculo, escenificadas en diferentes ambientes,*

[194] http://www.tea-tron.com/rubenramos/blog/2008/09/08/el-nudismo-visto-en-gijon-version-en-castellano/ (consultat el 15.02.11).

> *la exposición de la vagina no contiene el menor trazo de provocación erótica, pues es un libelo contra la maternidad. He ahí la mujer, que no quiere tener hijos, introduciendo piedras en la vagina. Golpea con una piedra en la otra, a la puerta del órgano genital, mientras el texto en audio deja clara la postura anti-maternal. En la segunda acción, buscando "relativizar las consecuencias de la inteligencia", a través del vídeo habla de cuatro grandes dramaturgos españoles contemporáneos y después pone deficientes mentales para representar a cada uno de ellos. La iconoclastia y el sadomasoquismo son herramientas expresivas para Angélica en su discurso francamente escatológico, como se verá en la tercera acción. La nave de la iglesia se convirtió en establo, dominado por un bello caballo blanco y muchos fardos de heno. Los espectadores se sientan sobre el heno para oír a Angélica relatar el acto de violencia sexual sufrido cuando tenía nueve años, que por vergüenza se calló y negó. Y cómo fue el proceso de superación de la vergüenza. En un nuevo acto masoquista, hace incisiones con estilete por debajo de las rodillas, dejando la sangre correr por los cortes. Recupera un verso de la conocida canción infantil que afirma "yo no soy bonita", dándole una connotación erótica y un tono de desafío a la hipocresía que hace de la niña bonita víctima potencial.* http://davidfernandez.org/2010/09/12/2204/

El tractament de la nuesa, no ja eròtica ni alliberadora, sinó la nuesa com una protesta individual esdevé el gran poder transformador de Liddell. Mostrar en posició ginecològica la vagina perd tot sentit estètic, sensual, femení… és un crit escatològic contra la base històrica de la nuesa femenina, és anar en contra del prototip i la figura femenina. L'acció trasbalsadora de introduir-se pedres dins la vagina confronta la possibilitat de la fertilitat i obre el discurs de la individualitat del "jo" que es rebel·la, amb el propi cos, de la condició social, cultural i històrica.

Resulta evident la diferència i la força que implica un posicionament tan radical, a escena i fora d'ella, sobre la protesta amb el propi cos. Per comparació moltes altres nueses massa abusives en el teatre i la dansa contemporània es rebel·len vàcues i sense sentit, de pur valor estètic però sense necessitat real.

La llengua anglesa distingeix entre dues formes de nuesa: el *nude* implica distanciament, la mirada que enquadra i se situa en perspectiva, i *naked* implica a la persona, la vulnerabilitat d'un cos despullat, desprotegit, intimidat. Malauradament no tenim cap paraula per designar aquesta nova força que Liddell dona a la seva nuesa. Estem davant d'un *nude* agressiu, que confronta la mirada, un *naked* que intimida al

públic. Liddell ultrapassa la línia del *nude* i del *naked*, el seu despullar-se provoca la vulnerabilitat i la intimidació de qui mira.

En l'apartat sobre mirada i autoretrat hem tractat el tema de la bellesa femenina com agressió doncs en aquest moment del discurs liddel·lià el seu cos esdevé una agressió.

En Marta Carrasco el tractament que fa del seu cos, respecte el tema de la nuesa, és fronterer a l'estètica però aconsegueix carregar-lo de sentit monstruós. De manera que, així que es despulla- mai de manera integral ni massa obertament frontal al públic- és envaïda per condicionants externs que la fan lluitar, contra els altres o contra ella mateixa. Cal recordar el seu cos nu al darrera del plàstic de pintor a *Aiguardent*, o les esquenes nues i trasbalsadores de *Ga-gà*, els canvis de vestuari de *Blanc d'Ombra*. Carrasco tracta el seu cos com una font de seducció però és una seducció que aboca a qui observa a l'abisme de veure més enllà d'un cos de dona desitjable. És una mena de sirena que atrapa a qui mira per fer-li veure quelcom molt més trasbalsador. En aquest sentit Carrasco empra el seu cos com un mitjà fascinador per extreure el monstre que tots portem dins.

Quan en l'entrevista realitzada arran d'aquesta tesi se li preguntà:

> ***Per què les deformitats femenines en els teus espectacles? Allargament, duplicitats....***
>
> *I la masculina.*
>
> *Sí, i tant. Bé, perquè el món surrealista i impressionista em perd, m'agrada molt i perquè parlem de més enllà de la persona física: de les ànimes, de les emocions, dels errors, i dels defectes, és clar, per això som humans! i això ho trobo molts cops en les imatges, però no de la dona sinó de l'ésser humà, l'ésser humà és un animal molt deformat. El més defectuós que conec.*

La puntualització de Marta Carrasco amb " i la masculina" ja ens situa que en aquest terreny no hi ha diferències, altre cop es nega directament el posicionament masculí/femení. I a l'igual que Liddell opta per parlar de l'ésser humà i de la condició humana en general, sense dualitats ni –*ismes* diferenciadors. En aquest sentit Sol Picó també comparteix aquesta característica de no determinació per gènere. Picó repetidament vesteix als intèrprets masculins de dona (*Paella mixta*; *Petra, la mujer araña y el putón de la abeja maya*) i ensenya, sobretot dels personatges masculins, les

seves majors pors i monstruositats, els fa dèbils, covards, violents i infantils justament per evidenciar una gran diferència: la fortalesa femenina davant el mascle. Liddell també caracteritza personatges femenins en intèrprets masculins , i mostra impactants perfils psicològics d'homes terribles que ens aboquen a la immundícia humana (el pare de *El Matrimonio Palavrakis*; el psiquiatra de *Upon West Asphixia*, els homes de *Monólogo para la extinción de Nubila*, els soldats de *Y cómo no se pudrió Blancanieves*, *El año de Ricardo*) però aquest terreny de crueltat humana també es compartit per dones no menys terribles: la dona de *El Matrimonio Palavrakis* que consent els abusos sexuals a la filla; les dues protagonistes de *Upon West Asphixia; Nubila;Y cómo no se pudrió Blancanieves*, etc... A més, les produccions d'Altra Bilis mai s'han condicionat pel gènere en l'assumpció de rols, de manera que les dues "germanetes" d' *Upon West Asphixia* eren Liddell i Sindo i en *El año de Ricardo* el Ricardo és Liddell.

Kiki Smith - "Wolf Girl", 1999
Etching on paper, 20 x 16 inches
Edition of 20 - Published by
Thirteen Moons - Courtesy
Pace Editions, New York

Imatge extreta de http://www.artknowledgenews.com/Kiki_Smith.html (30.08.2012).

A l'inici de la recerca es va establir el vincle referencial femení amb la primera dona, la que era creada a partir de la mateixa pols que l'home, la Lilith, la dona monstruosa que manté atemorits els referents misògins i estableix l'altre pol de la figura femenina. En aquell moment es va plasmar una imatge de l'artista Kiki Smith sobre la seva representació escultòrica, amb detall inclòs, sobre la seva peculiar mirada. En aquest moment de la recerca es torna a agafar la representació de la mateixa artista però en

referència a una dona llop. En la seva comparativa s'aprecia una dona amb hirsutisme però la seva actitud ens torna a parlar del desafiament cap a la mirada fal·locèntrica, amb una representació femenina peculiar i lliure.

També cal tenir present les veus de dones que clamen no tenir sexe, ser dones sense un model de gènere en el qual emmirallar-se. L'exemple clàssic teatral que més a l'abast tenim són els pensaments maliciosos de Lady Macbeth quan renega de la seva condició de dona amb el crit al cel:

> *Come, you spirits*
> *that tend on mortal thoughts, unsex me here*
> *and fill me, from the crown to the toe, top full*
> *of direst cruelty*[195]

En el cas macbetià hi ha la la dependència del seu marit per assolir la seva ambició de regnar Escòcia, però les paraules de Shakespeare han estat tot un referent per a altres personatges femenins descontents amb el seu gènere, per citar un exemple la Tristana de Benito Pérez Galdós:

> *¡Ay, hijo, aquella exclamación de la señá Macbeth, cuando grita al cielo con toda su alma unsex me here, me hace estremecer y despierta no sé qué terribles emociones en lo más profundo de mi naturaleza!*[196]

I com ja al 1970 Luïs Buñuel copsa també amb el personatge de Tristana el desarrelament i malaltia femenina en la gran pantalla. I és possible visionar la totalitat de la pel:lícula a Youtube[197]

L'exemple d' Olga Diego (Alacant, 1969) també està a l' extrem de la corda i tensa la relació amb la sexualitat i el gènere. Els seus treballs amb video, dibuix, fotografia i escultura subverteixen els rols i les identitats estereotipades de masculinitat/feminitat. En especial els seus treballs amb foc *Fuego* (2005-2007) resulten molt colpidors.

---

[195] Tant la cita com l' exemple de dona que renega del seu sexe està exposada a l'article de Manuel ASENSI PÉREZ, (2008). Unsex me here: Tristana y la pasión. Dins Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), *Scriptura. Mujer y género en las letras hispánicas* (p.111-113). Lleida: Universitat de Lleida, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánca, Sección de Literatura Española.

[196] Cita de la edició de Raquel ARIAS CAREAGA(2003). Madrid: Akal, p. 231.

[197] Vegeu Saulo Tadeu (2012, setembre). *Tristana (Luis Buñuel) - 1970 - Completo* (vídeo) . Recuperat 2. 01.2014, des de http://www.youtube.com/watch?v=p8oC1mYxchQ

Imatges extretes de http://olgadiego.blogspot.com.es/ (darrera consulta 07.02.2014).

Els seus experiments artístics amb el foc denuncien l' estereotip de dona de casa amb el fet de cremar-se els cabells. També certes reminiscències de les antropometries amb foc d' Yves Klein en els dibuixos cremats i en la darrera imatge apreciem part d'una altra sèrie on es crema la seva pròpia barba. És distant el posicionament de les creadores analitzades amb aquest extrem d' identitat femenina que qüestiona la seva sexualitat i el seu gènere, ni Carrasco, ni Picó ni Liddell s'inscriuen en cap moment en el discurs tan rotund d' Olga Diego ni tampoc en *el unsex me here* de Lady Macbeth.

En conclusió, els jocs escènics de transformació del cos, tant el femení per masculí, com a l'inversa- el que hem anomenat anteriorment inversió de gèneres- juntament amb la no determinació de gènere en les tres creadores conforma una identificació femenina on es nega rotundament, per part d'elles, una definició feminista, però molt fronterera a postulats que han estat, al llarg de la història molt defensats pel moviment feminista: la no diferenciació home/dona. El cos esdevé un mitjà per aconseguir l'apreciació de les monstruositats humanes, les físiques i les psicològiques, en Liddell des d'un posicionament radical i de protesta violenta, en Carrasco com un mitjà subtil i arrabassador i en Picó com una demostració d'energia i fortalesa.

8.2. De les conceptualistes a les creadores escèniques

Hi ha indicis d' una Transició[198] silenciada realitzada per artistes pròxims a la sensibilitat femenina i *queer* que no es poden obviar, específicament encara ens cal una aproximació acurada al treball fet pel que s'anomena el conceptualisme català de la mà de joves creadors que a partir dels anys setanta experimentaven amb l' accionisme, el Land Art, la performance i propostes d'arrel neodadaista de fort enraigament amb el cos i la terra que van tenir força impacte a nivell internacional però gairebé van passar desapercebuts en el seu propi territori. Molts pocs historiadors han valorat la reflexió sobre gènere i identitat que van dur a terme creadores catalanes. Veiem algunes mostres:

- Eulàlia Grau (Terrassa, 1946) presenta una sèrie de 5 serigrafies amb imatges de homes i dones en diversos entorns laborals segons la divisió sexual titulat *Discriminació de la dona* (1977) que demostra el baix càrrec de responsabilitat de la dona en la cadena productiva i professional.

- El mateix any Eugènia Balcells presenta *Ré-prise* on reconstrueix "*una película entera a partir de ínfimos recortes, (...) una película que serían muchas y a la vez siempre la misma*" [199] ja que retalla centenars de fotogrames de pel·lícules per crear-ne una de nova on noi busca noia amb final feliç. És un argument típic del cinema comercial amb patrons romàntics estereotipats que determinen definicions normatives de l' imaginari mediatitzat que ens estableixen l' identificació de gènere i com aprenem a ser homes i dones. Amb *Boys Meets Girl* (1978) crea una pel·lícula d'animació a partir de la filmació de les imatges de revistes i anuncis publicitaris, a l' esquerra es veuen les imatges femenines i a la dreta les masculines. Però la crítica de Álvarez Basso[200] ens fa adonar que les imatges de les dones eren totalment artificials, gest

[198] Històricament la Transició a Espanya és entre el 20 de novembre de 1975, la mort de Francisco Franco, fins desembre del 1978 on es va aprovar La Constitució. De la transició silenciada en parla MAYAYO, Patricia " La transición silenciada: Arte y políticas feministas en la España de los setenta" en BARRIOS, Olga (2010) *La mujer en las artes visuales y escènicas. Transgresión pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos, p. 63-76.

[199] Cita pàg. 78 de BONET, Eugeni (1993) " Y sólo hay la danza" en *Eugènia Balcells. En Trànsit*. Barcelona: Paulau de la Virreina p. 76-82.

[200] ÁLVAREZ BASSO, Carlota " Una conversación con Eugènia Balcells" en *Eugènia Balcells. Sincronías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. p. 79-94. p. 86.

estereotipat de noies anònimes, totes diferents i totes iguals alhora, en canvi en els homes eren subjectes concrets, coneguts. Per tant la diferència resulta evident, en el cas femení no hi ha subjecte individual hi ha únicament representació de la dona. També aporta una bona –i nova! – perspectiva sobre el plaer de mirar l'article de Laura Mulvey publcat a la Revista *Screen*[201].

Com ja s'havia apuntat en el capítol 5.3 dedicat a Angélica Liddell establim un nexe d'unió entre les primeres conceptualistes i les creadores escèniques que estem investigant perquè totes elles, en certa mesura, es neguen a seguir la pauta familiar i cultural. Emprem com a exemple les paraules de Liddell:

> *No quiero ser una mujer como me enseñaron que debía ser, ni como el resto de mujeres de mi familia*[202]
>
> (Entrevista amb Antonio Lucas. Diari *El Mundo*. 03/02/2008)

Amb aquest lema pretenem donar veu i trencar una llança a favor de les primeres performers catalanes que ja van treballar a partir d'aquest concepte. Cal que ens remetem a les obres d' Àngels Ribé (Barcelona, 1943) i Fina Miralles (Sabadell, 1950) que van treballar l'art d'acció des d'una vessant crítica que no poden passar per alt. Ens aturem, especialment amb Fina Miralles, amb qui en el seu moment, vam tenir l'oportunitat d' indagar en els seus treballs, consultar la seva obra i arxiu personal que actualment custodia el Museu d'Art de Sabadell i conèixer-la personalment en la calidesa de la seva casa de Cadaqués. Hi ha una peça performativa en concret que dona un feix de llum i una perspectiva directa sobre el tema que tracta Liddell, en concret la seva obra *Standard*, 1978 és una acció on Fina Miralles s´asseia en una cadira de rodes, la lligaven i li tapaven la boca amb una mantellina, submisa, sense cap possibilitat de reacció. Davant seu, la Radio i la TV encesa i projeccions de com

[201] MULVEY, Laura (1975) Placer visual y cine narrativo Screen. Vol. 16 núm. 3. Es pot descarregar íntegrament a http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf (darrera consulta 24.10.2013).

[202] Reproduïm la cita en el context que Liddell es va expressar que aglutina el leitmotiv de la creadora: "Me niego a formar una familia. No me apetece ser una barriga portabebés. No quiero ser una mujer como me enseñaron que debía ser, ni como el resto de mujeres de mi familia... El cuerpo se ha cosificado. Y una forma de rebelión es lo que hacemos algunas creadoras, trabajar con el cuerpo y la sexualidad como nos da la gana. Cuando una mujer expone su desnudez ante el público lo hace redoblando toda la agresividad contra la sociedad que la ha reducido a un objeto de placer. Y hasta de lo más horrendo el arte crea algo hermoso. Es el gran misterio."

una mare vesteix una nena per anar a escola juntament amb imatges de fotos de família projectades.

Amb la peça d'*Standard* hi ha molts paral·lelismes amb certes imatges que ens proposa Liddell, per exemple l'inici de la seva web ens mostra un plat amb restes de menjar i la foto de família de la creadora i els seus pares, tots correctament vestits i posats per l'ocasió. Però sobretot recorda la proposta de *Lesiones incompatibles con la vida* on exposa les raons per no tenir fills enguixada en uns blocs als peus. Aquesta acció es feia amb la projecció de certes imatges de la realitat quotidiana a la ciutat mentre ella duia la seva foto de família (Cornago 2005). Óscar Cornago fa referència al caràcter polític de la peça expressat mitjançant el cos. Per tant, els referents de Fina Miralles i d'Angèlica Liddell, en aquest punt, són comuns. Totes dues artistes critiquen el seguir les regles, el restar impassibles i lligades a un estàndard comú, Miralles lligada de mans a una cadira impassible davant les imatges que la "havien d'educar" i Liddell lligada de peus als blocs de guix que no la fan avançar.

Fina Miralles. Standard, 1976

Imatge extreta de http://www20.gencat.cat/portal/site/icdones/menuitem (darrera consulta 24.10.2013).

John Stuart Mill, filòsof i primer defensor del vot femení al Parlament, ja va observar a *The subjection of women* (1869) que:

> *Se educa a las mujeres desde la edad más temprana en la creencia de que su personalidad ideal es la opuesta a la del hombre; no voluntad propia y dirección a través del autocontrol, sino sumisión, y aceptación del control de los demás*.
>
> (citat a O'Connor 1997:16)

Però aquesta subjecció social i moral, evidentment i sense dubtes, domina també el territori dels barons perquè "el sistema patriarcal resulta opresor tanto para mujeres como para hombres" (Clúa, 2008: 154). Aquest fet, òbviament, no és fictici, sinó real, l' art és un reflex de la construcció de personatges amb base real.

Cal tenir en compte que Fina Miralles va exposar la seva obra a Barcelona, Madrid, Paris i Nova York i que, tot i que actualment viu retirada a Cadaqués, darrerament ha participat al FEM 12, Trobada Internacional de dones artistes d' Art D'acció i Performance, en 2012, en la seva 9ª edició, on ha proposat un treball performatiu anomenat *Pregària*[203], així com un taller pràctic al CCD Francesca Bonnemaison. Respecte al Festival FEM cal aturar-nos un moment també en la seva directora, Denys Blaker[204] (Londres, 1961) qui des del seu treball d'art d'acció coordina Corpologia , un grup d'artistes independents, l'associació Gresol art i és membre de grups de performance internacionals.

Recuperem un fragment de la entrevista inèdita[205] que li vam realitzar a Fina Miralles:

> ***A propòsit de Standard, 1976 amb posterioritat vas dir que referent a les nenes quan les van vestint, també estan vestint les seves ments "a medida que te van vistiendo también van vistiendo la mente... el casamiento.... hasta que la niña ya está vestida del todo" com veus la identitat femenina... creus que ara també ens van vestint?***
>
> *Veig la identitat femenina com la masculina, si jo fos un home Standard seria un home assegut a la cadira de rodes, enlloc d'una dona. La societat als homes*

[203] Es pot trobar més informació i la sèrie d'imatges que recullen la performance a www.liveartarchive.eu/archive/works/fina-miralles-fem-corpologia-2012.

[204] Vegeu http://www.liveartarchive.eu/cat/archive/artist/denys-blacker (darrera consulta 8.02.2014) per a entrevista amb l'artista.

[205] Entrevista realitzada a Fina Miralles a Cadaqués, 14 de maig de 2010, per Mercè Ballespí. Vegeu Annex 3.

els encasellen igual. Es pot sortir de estàndard ... ui si... però... ja t'espavilaràs! I no has d'emprenyar.

Jo vaig fer una nena i una dona estàndard perquè era el que jo coneixia, però als nens i a l'home li passa el mateix: els homes han de ser pares de família, han de ser responsables, han de guanyar diners,... És molt difícil trobar homes sols que fan la seva vida.

Creus que l´art , en aquell moment podia ajudar, i oposar-se a la construcció d´una determinada identitat femenina?

No en tinc ni idea. La meva intenció, en aquell moment era la de dir-ho. En francès hi ha una paraula que ho expressa molt bé "être engagé" fer prendre consciència de les coses i estar-ne compromès... per exemple en Jean Ferrat, en George Brassens... És denunciar una realitat.

En el mateix moment creatiu de Fina Miralles quan al 1976 vol denunciar una realitat i una manera determinada estandarditzar a la població es troben les propostes teatrals de Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell. A totes quatre les mou el desig de fer palesa una realitat, oposar-s'hi de manera artística i denunciar un model prototip que no funciona. En el cas de Liddell el compromís "d'être engagé" es traslladat també fora dels escenaris, com es veurà al capítol de la estratègia extraescènica, així com la idea que no importa tant si el subjecte és masculí o femení perquè als homes també els eduquen dins del seu rol i "han de ser pares de família, responsables, guanyar diners", per tant també apunta a una identificació no feminista.

Ángels Ribé (Barcelona, 1943) també va treballar amb la percepció del cos, la natura i l'acció humana . Per més informació http://www.macba.cat/ca/ribe-angels. Trenquem una llança a favor de la recerca en aquest cap de la primera etapa d´art d'acció que es va dur a terme a Catalunya i que encara està pendent de rebre reconeixement de manera efectiva i justa. Som coneixedors que s'han fet aproximacions de recerca en aquest sentit però encara no han vist la llum[206] de la manera que creiem que es mereix.

[206] Per exemple ELAA (European Live Art Archive), dirigit per Imma Prieto i amb Denis Blacker com a cofundadora, disposa d' un arxiu amb enterevistes i treballs inèdits d'artistes europees força interessants http://www.liveartarchive.eu/archive/ (darrera consulta el 11-08-2013) on també hi ha performers catalanes de la primera generació (Àngels Ribé i Fina Miralles). També destaquem la recerca a nivell acadèmic de

A més, quan artistes com Grau, Balcells i Miralles silencien el seu discurs veiem que no hi ha hagut cap repercussió social ni política a partir de les seves obres. El desencís després de la aprovació de La Constitució al 1978 va fer que al 1979 Eugènia Balcells es traslladi a Nova York per centrar-se en poesia visual i sonora; Fina Miralles abandoni les pràctiques conceptuals i torni a la pintura tradicional; Ester Ferrer s'instal·la a Paris. Ni tan sols quan a partir dels voltants del 1992.

> *Cuando más de diez años después, en torno a 1992, surja una nueva generación de* artistas feministas y queer, artistas como Cramen Navarete, Narina Núñez, Jesús Martínex Oliva, Cabello/Carceller, etc., volverán la mirada hacia la obra de las creadoras feministas *anglosajonas de los años setenta y ochenta, pero rara vez tomarán como referencia aquello que tenían más cerca: el legado silenciado de esos hombres y mujeres que en la España difícil de la primera Transición habían contribuido al debate feminista con una serie de obras de rara contundencia política*. (Barrios 2010: 74)

El cas de Ester Ferrer (San Sebastián, 1937) amb la performance *Intimo y personal: una proposición* (1971) des de la perspectiva de gènere vinculem la seva obra amb el que uns anys després farà Marta Rossler amb el vídeo *Vital Statistics of a Citizen, Simple Obtained* (1977) [207] i, especialment, també amb la proposta de Tanja Ostojoc que ja hem pogut veure en l' apartat 6.2 sobre Bellesa, violència i poder. Condicions atzaroses sobre el lloc de naixement d'una persona no permeten jugar a Tanja Ostojoc en una zona que no li pertoca, però amb la comprensió profunda de la normativa vigent ha optat per trobar una estratègia, del tot validada dins de les activitats artistico-performatives, per tal de trobar el canvi que necessita. A més la tecnologia actual i l'exhibició on line li permeten una plataforma de difusió que en altres moment històrics no serien viables.

Totes elles qüestionen, des d'una perspectiva política i cultural la percepció del cos de la dona en cada un dels entorns en què s'han vist immerses. Les dates, els referents territorials i els contextos son dispars però aglutinen una mateixa crítica global contra l'objectualització del cos per part de la societat. En aquest discurs comú i invisible

Marta POL (2012). *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: L'arbre com a reflex de la seva cosmologia* (Tesi doctoral) Departament d' Art i Musicologia UAB Direcció: Teresa Camps http://hdl.handle.net/10803/107944 (darrera consulta 30.01.2014).

[207] Es pot consultar a l'arxiu Electronic Arts Intermix http://www.eai.org/title.htm?id=2599

inserim la nostra recerca amb l'afany de descobrir els mecanismes pels quals la visió del cos femení que es mostra a escena és el territori permeable d'un reflex de la societat.

Panorama i anàlisi de la dona en escena

A nivell de creació entenem que s'aglutina tant la dramatúrgia textual com no textual . I amb la interpretació entenem la interpretació coreogràfica, el ball, la dansa

Segons O'Connor el fet que les tasques domèstiques a les que s'ha relegat a les dones no siguin valorades ha propiciat que no hi hagi autores teatrals al llarg de la història. [208]. Pensem que en tant la dona invaia l'espai públic, era això mateix, una dona pública, i per tant, de moral qüestionable. La dona podia ser admesa com actriu i empresària teatral però no com autora teatral.

L'art teatral des dels seus inicis ha associat al poeta-dramaturg amb les divinitats religioses i mitològiques, projectant la imatge semi-divina, heroica, i, evidentment, masculina.

> *Las mujeres, por otro lado, han vivido desde la antiguedad siempre recluidas. Incluso cuando iban al teatro en la España de los siglos XVI y XVII eran relegadas y colocadas en la cazuela del piso superior, alejadas del escenario y del patio en el que los hombres se movían con toda libertad. (...) en la época en que los musulmanes habitaban España, había una ley árabe que prohibía que las mujeres fueran al teatro; e incluso se multaba a las que salían de sus casas*[209]

Segons l'autora hi ha una continuïtat en els paràmetres establerts:

> *Las mujeres han temido y siguen temiendo el desprecio de los críticos-varones, por supuesto- ya que los hombres han establecido sus intereses y su retórica como la norma (...) los cánones literatios valorativos han sido establecidos por hombres basándose en obras escritas por hombres que perpetúan los gustos masculinos*. (Barrios 2010:83)

[208] O´CONNOR, Patricia (1997*)Dramaturgas españolas de hoy: Una introducción*. Madrid: Espiral/Fundamentos, p.12

[209] (Barrios 2010: 82) en referència a O´CONNOR, Patricia (1997*) Dramaturgas españolas de hoy: Una introducción*. Madrid: Espiral/Fundamentos, p. 17-18.

Les circumstàncies històriques han privat a la dona de participar en l'àmbit públic, i de reconèixer el valor que tenen per elles mateixes, han sentit la necessitat de dependre dels altres per tal de considerar-se individu amb personalitat pròpia. Aquesta dependència identificativa ha condicionat enormement la seva posició enfront la relació amb els altres.

Segons Ma José Ragué-Arias (1999):

> *la teoría y crítica del teatro feminista parte del feminismo para plantearse la perspectiva desde la cual contemplar el teatro que hacen las mujeres*

i divideix la creació teatral femenina en tres etapes:

1.- la de la imitació

2.- la de reivindicació

3.- i la recerca d' identitat pròpia.

Conclou la seva divisió amb l' objectiu final de fer un teatre a partir de nosaltres mateixes, amb independència del gènere, i que el gènere només sigui un factor més dels molts que configuren la nostra personalitat com autores, directores, coreògrafes o escenògrafes. Però aquest objectiu només està parcialment assolit, segons les seves pròpies declaracions, [210] Vam poder conèixer personalment a la investigadora en les *IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català. Dona i teatre*[211], realitzat en l'' Institut del Teatre de Barcelona durant novembre 2012 .

Amb tot, considerem que aquesta recerca no s'inscriu en el feminisme, sinó que investiga les arts escèniques fet per dones que no tenen perquè ser feministes ni adscriure's al moviment de manera conscient. Veurem els límits i els llindars comuns però sense etiquetar en cap moment a cap artista en contra d' allò que hagi expressat directament.

---

[210] RAGUÉ-ARIAS, Maria José " La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teorís feminista" en BORRÁS CASTANYER, Laura (1999) Utopías del relato escénico. Madrid: Fundación Autor. p. 227-236.

[211] Les actes de les jornades estan recollides a LLADÓ, Jordi; VILARÓ,Jordi (eds) (2013) *Dona i Teatre al Segle XXI. Jornades de debat sobre el reprertori teatral català.* Ed Punctum & Grup de Recerca en Arts Escèniques UAB.

Ana Diosdado rebutja el qualificatiu de feminista i evita temes considerats femenins , prefereix "reflejar un equilibrio humanístico"[212]. Per la seva banda, la dramaturga colombiana Fanny Buitrago considera que no hi ha literatura femenina o masculina, sinó només literatura bona o dolenta (Andrade i Cramsie 1991: 113).

El cas de Laurie Anderson no s'allunya gaire del sentiment de superar els límits del gènere:

> *En los personajes tipo que presenta, Anderson se burla de las categorizaciones sexista y comenta: Mi punto de vista se expresa como artista, primero; como ciudadana de New York, en segundo lugar; y como mujer , en tercer lugar"(...) por lo que ha elegido aparecer en escena como un ser asexual, una figura que no tiene un rostro específico y cuya voz cambia con el uso de sintetizadores* (p.103)

La Asociación de Dramaturgas Españolas es va inaugurar al 1987 i Carmen Resino, com a presidenta, va declarar que els seus objectius eren reivindicar l'activitat teatral femenina, sense tints ideològics ni feministes. [213]

Observem les 4 etapes del progrés de la dramatúrgia espanyola que ens proposa O'Connor

> *- 1940-1950 una limitación general de las dramaturgas al mundo supuestamente femenino y la idealización de las mujeres virtuosas y sumisas.*
>
> *- 1960-70 un salir del mundo femenino literario al equilibrar los roles masculinos y femeninos y atreverse a opinar y afirmar*
>
> *- Finales de los 70 y principios de los 80: imitación de los dramaturgos masculinos evitando temas asociados con los gustos femeninos y la adopción de un discurso masculino percibido como neutro.*

[212] O'CONNOR, Patricia (1998) *Mujeres sobre mujeres: Teatro breve español (Paloma Pedrero, Concha Romero, Lidia Falcón, María José Ragué-Arias, Companyia T de Teatre y Sergi Belbel*) Edición bilingüe. Madrid: Espiral/Fundamentos. p.13.

[213] citat a BARRIOS, Olga (2010) *La mujer en las artes visuales y escènicas. Transgresión pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos p.85.

> *- Desde 1980 a la actualidad: un nuevo orgullo en la identidad femenina reflejado en obras centradas otra vez en la mujer, pero rechazando las visiones y límites del pasado para dar paso a un discurso auténticamente femenino*. (O' Connor 1997: 40)

També resulta simptomàtic que aquesta divisió observada tampoc fa constar el concepte feminista. Segons l' estudi d'Olga Barrios el fet que artistes africanes, negres nord-americanes i llatinoamericanes percebin la lluita social amb el feminisme, l'art feminista esdevé un compromís social en el que el treball en col·lectivitat i per la comunitat està íntimament lligat. Amb aquest fet però, discrepa el feminisme de Caryl Churchill que veu molta diferència entre el compromís social anglès i Nord-americà. [214]

Segons Lizbeth Goodman els anys 60 i 70 amb la proliferació de nombrosos moviments de drets civils, de les arts, racials, gais i feministes, sobretot en Estats Units va permetre que arreu hi hagués implicacions socials i polítiques per la creació del Moviment Feminista i el creixement de teatres alternatius. Els grups de conscienciació social van pemetre treball teatral col·lectiu durant els anys 60 i 70 on el compromís social del teatre escrit i fet per i per a les dones és un fet. [215]

> "*En España no puede decirse que hayan proliferado los grupos colectivos teatrales integrados exclusivamente por mujeres, aunque podemos encontrar algunos ejemplos como Las Sorámbulas (de Alicante, Dirigido por Margarita Borja), Q Teatro (creado en 1994 y dirigido por Sara Molina) , y T de Teatre.*" [216]

---

[214] *"Cuando fuí a Estados Unidos en 1979, hable con algunas mujeres que comentaban lo bien que iban las cosas para las mujeres norteamericanas ahora que podían encontrarse más mujeres ejecutivas, y me sorprendió la diferencia entre aquello y el feminismo al que yo estaba acostumbrada en Inglaterra, que está mucho más íntimamente ligado al socialismo. Y esa era precisamente la idea que subyacía en mi obra Top Girls, que conseguir cosas no es necesariamente bueno, lo que importa es qué se consigue."*
Citat a BARRIOS, Olga (2010) *La mujer en las artes visuales y escènicas. Transgresión pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos p. 97.

[215] Per a més informació remeto a: GOODMAN, Lizbeth (1994) *Contemporary Feminist Theatres: To each Her Own*. London i New York: Routledge. p. 26-27 i MALPEDE, karen (ed.)(1983) *Women in Theatre: Compassion and Hope*. New York: Drama Book Publishers. p. 259.

[216] BARRIOS, Olga (2010) *La mujer en las artes visuales y escènicas. Transgresión pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos p.100.

Compartim l'opinió justificada de Barrios i afegim que no s'han donat ni grups de conscienciació ni grups de teatre col·lectiu sota aquesta premissa. En el cas de les 3 creadores analitzades, les seves obres no mantenen el compromís social que tan definitori va estar per la tasca de les dones en les arts escèniques a nivell internacional cap els anys 70 - per exemple amb el col:lectiu de dones *Women's Experimental Theatre* amb Clare Cos, Sondra Segal i Roberta Sklar com a fundadores i directores artístiques des del 1977 o bé el *Women's Theatre Council* de Nova York que al 1972 van fundar les dramaturgues Maria Irene Fornés, Rosalyn Drexler, Julie Bovasso, Adrienne Kennedy, Rochelle Owens i Megan Terry- sinó que en el nostre territori es treballa a partir de la individualitat, tant des de les primeres conceptualistes com en les creadores actuals. La única excepció al respecte seria la Associació Projecte Vaca que aglutina diverses dones que puntualment treballen conjuntament en propostes comunes de marcat caràcter feminista.

Per tant, passarem a fer un intent de comparació del llenguatge escènic de les creadores analitzades en un context més global on advertim determinants diferències respecte a l' estil, les tècniques i la temàtica d' elles tres respecte a la corrent generalitzada que ens aporta Goodman, O'Connor i Barrios.

Segons Olga Barrios en referència als estudis de O'Connor:

> "(las dramaturgas) *enfatizan las relaciones humanas, los sentimientos, la cooperación, la comunicación y su sentido de la justicia*" en canvi els dramaturgs "suelen mostrar más acción competición y agresión en sus obras" p. 106.

Però en el cas que ens ocupa Liddell, Picó i Carrasco sempre mostren acció, competició i agressió en les seves peces, també molt sentiment però en cap cas no s'avenen a la definició genèrica del que es considerat típic per a les dramaturgues. Estem més d'acord amb les paraules de Megan Terry (dramaturga i directora nord-americana) quan diu:

> *Sólo podría existir una estética femenina si la próxima generación de mujeres crecieran juntas en una isla desierta ¡Hemos sido enseñadas por los hombres*!
>
> (Betsko i Koening 1987:393)

8.3. Comparatives i resultats.

La dona té problemes molt més grans (que l' home) per arribar a ser artista perquè té problemes molt més grans per arribar a ser persona.

Erica Jong (*Fear of Flying)*

Davant trets coincidents sobre la situació i el discurs en l'obra de les creadores en aquest moment ens venen a la ment certes bases definitòries sobre el moviment feminista:

> *El motiu principal pel qual un moviment vol transformar la realitat és la voluntat d' eliminar o reduir a un grau raonable el malestar i el patiment. En el cas del moviment feminista, el propòsit és reduir i arribar a eliminar el sofriment generat per la desigualtat, la dominació i la violència provocades pels processos d' institucionalització basats en la construcció d' identitats sexuals dicotòmiques*.
>
> (Pujal 2005:38)

Passarem doncs a establir paràmetres i resultats sobre la incidència del moviment feminista en les creadores objecte de recerca:

Paràmetres que sí s'adiuen a la corrent generalitzada per creadores escèniques feministes:

1.- Recerca de diversos estils avantguardistes, amb la tendència a l'ús del llenguatge poètic, del text combinat amb dansa i música, monòlegs i interpretació de diversos personatges masculins i femenins per una mateixa intèrpret.

Aquest factor s'aprecia en totes tres creadores, en major o menor mesura segons l'espectacle però conforma un treball experimental comú. El text combinat amb dansa i música sobretot ho utilitza Sol Picó (*El llac de les mosques*, 2010)

2.- Participació activa del públic.

Com fa Ariane Mnouchkine[217] amb l' obra *1789* o Maria Irene Fornés[218] *amb Fefu and her Friends* (1977) amb 8 actrius en 5 llocs diferents i els públic ha de moure's i ser part activa durant l' espectacle. O la darrera producció de *Subterrànies* que hem pogut gaudir a la programació del GREC 2013 Festival de Barcelona, amb el suport de PROJECTE VACA, Associació de creadores escèniques i la col·laboració del MUHBA. on hi ha 4 actrius en 4 espais diferents[219].

3.- La inversió de gèneres, és a dir, dones que interpreten a homes i homes que interpreten a dones. Com passa a obres de Megan Terry i Caryll Churchill.

Ens qüestionem si aquest recurs que s' empra amb fermesa no respon a una preocupant visió que en té Caryll Churchill quan va comentar en relació a la seva obra *Babe in the Bighouse* (1974)

> *Al vestir a un hombre con un vestido de mujer, constreñidos de igual manera que los personajes femeninos en la obra, a los hombres del público les resultaba fácil comprender contra qué luchaban las mujeres. Desde la infancia , habíamos aprendido que(...) los chicos en el público solo prestaban atención a lo que decían los personajes masculinos de la obra. Los hombres han aprendido a responder a la voz o al cuerpo masculino; desde edad muy temprana parecen estar entrenados para rechazar lo que dicen las mujeres. Había momentos muy graciosos en los parlamentos de los personajes femeninos, pero el público solo se reía cuando un personaje masculino decía algo gracioso. Así es como hemos descubierto que los hombres no prestan atención a lo que dicen las mujeres. Al tener personajes femeninos interpretados por hombres en Babes, hemos conseguido que los hombres presten atención a lo que la obra tiene que decir.*
>
> *(Betsko i Koening 1987: 394 i referenciat per Barrios 2010)*

[217] Ariane Mnouchkine(Boulogne-Billancourt 1936) Directora escènica que en el 1968 va fundar el Théâtre du Soleil.

[218] Maria Irene Fornés (Havana 1930) Dramaturga que tracta majoritàriament temes vinculats al feminisme.

[219] Aquesta producció del Projecte Vaca té com autores, directores i actrius a: Montse Alcoverro, Itziar Castro, Mamen Conte i Carme Poll i també música en directe.

Aquesta concepció del públic masculí malauradament l' hem sentit en un entorn personal de docència. En el cas de molts docents d' Educació Secundària Obligatòria (ESO) hi ha la convicció que els alumnes nois -sobretot els nouvinguts de països de religió islàmica- que reben ensenyament per part de professores no tenen cap mena ni de respecte ni d' interès talment com si la dona que imparteix la matèria no fos presa amb respecte, això no passa de la mateixa manera si el docent és un professor o bé si l'alumne és de menor edat perquè està més lligat emocionalment a la seva mare. En tant que el jove musulmà ostenta la condició d'home i s'insereix en el rol social que la seva religió i cultura li marca li es difícil seguir les directrius d'una docent. Aquest paral·lelisme ens fa qüestionar si l'apreciació de Churchill s'extrapola a certs homes del nostre públic occidental contemporani , més de 35 anys després.

La inversió de gèneres és típica en les tres creadores, de manera que en Liddell veiem aquest tret en *Matrimonio Palavrakis* (2000) on Gumersindo Puche interpreta durant tota l'obra a una nena; a *El año de Ricardo* (2005) on Liddell fa de Ricardo. En Sol Picó a *Paella Mixta* els nois van amb faldilles, *en Petra, la mujer araña y el putón de la abeja Maya* un actor vesteix de manera femenina i en *La Prima Chita* també. Carrasco inverteix els gèneres menys però barreja personatges -deformant-los- amb el gènere, per exemple mig cos de dona i mig de noi a l 'espectacle *Mira'm*

4.- Temàtiques: la relació mare-filla[220], l' incest, la violació, l'abús infantil, desordres digestius, revisió de la imatge de la dona per tal de destruir estereotips i l'autoafirmació femenina.

D'aquestes temàtiques Liddell ha treballat directament l'abús infantil, la violació i l' incest a *Matrimonio Palavrakis*, *Y cómo no se pudrió blancanieves* .Els desordres digestius en l' obra *Mi relación con la comida* i l'autoafirmació en *Te haré invencible con mi derrota, La casa de la fuerza, Maldito sea el hombre que confia en el hombre*. Del tema mare-filla al *Matrimonio Palavrakis* i *Anfaegtels*e -on recordem que cus una tela tacada de la seva pròpia sang amb les lletres TE ODIO MAMÁ.

Picó i Carrasco no s´han centrat en aquest tipus de temàtiques però sí que la relació mare-filla és indirectament molt rellevant en els seus muntatges tot i que no hi apreciem personatges caracteritzats com a tal.

Sobre els desordres digestius veiem menjar de manera descontrolada als personatges de Marta Carrasco a *Mira'm,* beure un i altre cop a *Aiguardent* i moltes referències al

[220] Aquesta temàtica no es troba en les dramaturgues espanyoles però si en el panorama internacional de les arts escèniques feministes.

beure i al menjar en, sobretot, els espectacles de Sol Picó però no com a desordre digestiu (vegeu capítol 1.3 sobre el beure i el menjar)

El que sí aglutinen temàticament les tres creadores és l' Autoafirmació femenina, i ho fan d'una manera força singular: arran de la lluita contra elles mateixes. Davant de Dudoso Valor artístic de Sol Picó, *Aiguarden*t de Marta Carrasco o *Yo no soy bonita* de Liddell estem davant d'una lluita aferrissada del temperament i manera de fer de cada una de les artistes per poder seguir endavant amb la seva vida, en la seva carrera artística i en la seva identificació femenina. Sembla que no hi ha personatge, són creadores amb lluita interna que s' expressa i en resulta una autoafirmació força productiva escènicament.

Paràmetres en què Picó, Liddell i Carrasco discrepen de la corrent feminista:

1.- La més important és que cap d'elles es considera dins el corrent feminista i totes tres prefereixen parlar sempre de *persones* més que no pas sobre la diferència home/dona. Així ho han deixat palès en les entrevistes que hem realitzat personalment i altres articles en premsa.

2.-Temàtiques vinculades a l' amistat, les demandes de mares solteres i mares lesbianes, les relacions sexuals entre lesbianes, la pobresa, l'escolarització infantil, la importància de la maternitat, la relació nèta-àvia o mare-filla, la identitat racial.

Cap d'aquestes temàtiques es donen. A més Liddell elabora un ferm discurs en contra de la maternitat tal i com s'ha explicat en l'apartat de ....

3.- Final optimista, sobretot per transmetre conscienciació feminista al públic o bé com a mètode redemptor. En absolut.

4.-Muntatges sense humor.

També discrepem d'aquest tret perquè, a excepció de Liddell, Carrasco i Picó oferten grans dosis humorístiques en els seus espectacles.

Segons Virginia Imaz[221], directora del taller de clown Oihulari Klown Antzerki Taldea:

[221] Mestra que des de 1988 va deixar la docència per ser clown professional. Per a més informació vegeu el seu blog http://oihulariklown.wordpress.com/page/2/ (darrera consulta 8.02.2014).

> *Las mujeres se encuentran atrapadas en una construcción masculina de la belleza que las obliga a ser estéticamente rígidas y exageradamente serias. En general, la diversión, el humor , la risa y el placer son transgresores ya que juegan con las normas y por ello pueden inquietar al poder mucho más incluso que una resistencia armada*.[222]

En el cas de Carrasco i Picó el tractament de l' humor és un factor clau dels seus espectacles. La ironia, el sarcasme i l' humor formen part de la majoria dels muntatges i en són un tret distintiu amb el que saben bellugar-s'hi amb total comoditat. El seu humor denota la superació de situacions que creuen importants i que volen focalitzar amb la complicitat de la rialla del públic. Imaz ens exposa que quan una dona fa humor fa una triple transgressió: ocupa l'espai públic, l'espai simbòlic i l'espai poètic de l' humor i que, sobretot en l'espai públic ha estat ensenyada només a "riure quan toca" i a gaudir de les preocupacions perquè en la mesura que no se senten preuades ni importants desenvolupen un estat de sofriment i tensió permanents que es justifiquen en el major nombre de depressions.[223] Tot i l'exposició d' Imaz no podem menysprear la forta càrrega humorística de Liddell i Carrasco i entreveure que elles han superat les transgressions i que dominen els tres espais de l' humor.

Allò que trobem interessant és que la única coincidència en una apropiació i experimentació del cos com a punt de partida i punt de performativitat que sí es va donar amb les artistes conceptuals als inicis dels anys 70 però que no hi ha indicis d'una influència directa sobre les artistes analitzades. Amb tot, entreveiem un *continuum* en el discurs i en l'experimentació del propi cos. Liddell, Picó i Carrasco amb el llenguatge escènic i Miralles, Grau i Balcells en el plàstic però amb un rerefons comú de crítica de l'entorn, recerca, retorn a un mateix i constant projecció d'una nova identitat femenina no feminista.

En un intent d'aproximació sobre quins personatges femenins resulten de la projecció de tots els tira i afluixa que s'han anat desllorigant al llarg de la recerca podem generalitzar que és a partir de les identitats subjectives on cada artista representa els personatges femenins de les seves obres. Personatges que no difereixen massa del seu propi jo. La suma d'aquestes identitats particulars i subjectives al llarg de vint anys

[222] Citat com a nota a peu de pàgina a BARRIOS, Olga (2010) *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos p. 112.

[223] Veure article IMAZ, Virginia "Género y humor" en BORRAS CASTANYER, Laura (1999) *Utopías del relato escénico.* Madrid: Fundación Autor, p. 165-174.

de producció escènica de les tres creadores ens permeten una aproximació del que és una nova identitat femenina.

Així doncs, davant la qüestió sobre quina és la dona actual que resulta de l' estudi de les obres de les tres creadores analitzades, podem dir que:

- És una dona monstruosa.
  Vinculada a les deformitats físiques de M. Carrasco en escenes com *Feria de monstruos*, en Liddell en *El año de Ricardo* (2005) on la deformitat psicològica també s'adiu a la deformitat física d'un rei d' espina bífida i d'horribles dolors. I monstruosa també en el sentit que la mirada fal·locèntrica ha percebut l'assumpció de rols no propis de les fèmines. Dones que superen els límits establerts són dones-monstres

- Dones que, tot i definir-se com a no feministes- treballen en paral·lel amb certs preceptes del moviment que els hi permet la transformació social en la percepció de la dona en termes genèrics i en un aparador públic com són les arts escèniques.

- Dones masculinitzades, donat el seu vigor, la seva autosuficiència i autonomia professional i personal, dones amb un ofici artístic i unipersonal.
  Rebuig de la maternitat, del rol establert per les dones-esposades i exposades com un objecte de desig, dones de bellesa estèril. Elles prefereixen un rol actiu, desitjar més que ser desitjades, actuar més que ser arrossegades, prendre la iniciativa enlloc de conformar-se.

- Dones fortes, amb ràbia, amb energia sobrehumana (recordem l'escena de ballar sobre puntes entremig de tests de cactus amb els ulls tapats a *Bésame el Cactus* de Sol Picó; o *La casa de la fuerza* de A. Liddell on les actrius arrossegaven ingents quantitats d'objectes i de pesades cargues de carbó, 20 sofàs enormes d'una banda a l'altra de l'escena-.

- Dones plurals, que combinen diverses tècniques artístiques per poder representar la complexitat identificativa del seu jo plural. Per exemple la utilització del teatre, la dansa, la pintura, la música en directe, espais escènics i espais sonors no convencionals, les noves tecnologies, etc. També resulta simptomàtic que, per exemple M. Carrasco i S, Picó fan assessoraments,

coreografies o direccions escèniques fora de la seva companyia. I en el cas de A. Liddell la seva passió per l'escriptura la porta a fer poemes.

- Dones que mostren els seus cossos, ja no tan joves, i la seva sexualitat sense rancúnia, sense qüestionar-la. Que experimenten amb el seu cos com una font de descoberta i d'alliberament. Els mitjans són dispars, des del dolor físic com pot ser fer un *zapateao* amb puntes (Sol Picó a *Paella Mixta* com autolesions reals i directes de A. Liddell a *Anfaegtelse* (2008) *Te haré invencible con mi derrota* (2009), fatigues i suors exhaustes de M. Carrasco a *No sé si...*

- Dones trencades (com la darrera subclassificació de les tipologies de personatges de Marta Carrasco). Trenquen amb l'estereotip heretat per mitjà de la representació caricaturesca i la paròdia i mostren el seu desmembrament, i la manera de com cadascuna d'elles s'apedaça: Carrasco amb benes i amb cotilles ortopèdiques, Picó i Liddell amb guix i Liddell, a més, per mitjà de les cicatrius del seu cos.

- Dones amb poder, que han assolit un apoderament i una maduresa personal i professional d' experiències plurals, ja siguin personals com professionals.

En conclusió, els personatges femenins que les tres creadores contemporànies presenten el la seva producció artística són dones amb una nova feminitat que supera els cànons i els rols heretats, que ja havien denunciat altres creadores als voltants dels anys 70 però que no havia tingut cap repercussió significativa. Tot plegat, obre la porta a una nova representació genèrica de la dona actual i , al mateix temps, trenca una llança a favor d'una sempre constant transformació social de la representació femenina que es desprèn per mitjà de les arts escèniques.

CONCLUSIONS

El qualificatiu postmodern va aparèixer el 1969 en català per descriure la nova generació artística (Martínez-Gil, 2007: 130) i que les avantguardes ens situen en el món de la postmodernitat amb un discurs centrat en la dissolució del jo, la consciència, la relativitat del text, la reivindicació hedonista i la importància dels mitjans de comunicació (Martínez-Gil, 2007: 129-130). Anant a pams, determinem que Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell , tot i encabir-se en certs aspectes del seu discurs escènic en l' avantguarda postmoderna, s'allunyen de l'anomenada crisi del jo o dissolució del jo. En el seu lloc aposten per un apoderament del jo amb la forma de la multiplicitat de personatges femenins, pluralitats i idiosincràsies diverses que aglutinen una aferrissada creença en elles mateixes i en allò que estan fent.

La sentència de Liddell "El teatro està lastrado por su falta de contacto con otras manifestaciones artísticas" (El cultural 16.01.2003) es veu negada per l'apropiació escènica que les creadores han fet en els 20 anys de trajectòria. Aquesta recerca reclama protagonisme als punts confluents de les diverses manifestacions artístiques que els 64 espectacles observats demostren.

Hem analitzat les obres dramàtiques des d'una vessant espectacular per tal d' abastar tots els llenguatges i disciplines que sorgeixen en els muntatges amb perspectiva multidisciplinar i amb mirada femenina per extreure'n el concepte d'un teatre postdramàtic identitari d' un panorama concret al nostre territori. La comparativa amb el panorama espanyol i internacional, així com les diverses fonts artístiques que mostren les seves posades en escena (arts plàstiques, visuals, literàries i musicals) permeten gratificants complicitats de les arts que enriqueixen la polifonia escènica.

> *Esta interacción de géneros y discursos diversos está en consonancia con una tendencia de nuestros días que favorece la hibridación y la transversalidad. No se trata de que un género quede confundido o diluido en el otro, sino de que, justamente para afirmar su singularidad, necesita del contacto y de la relación con otra construcción cultural.* (Gutiérrez Carbajo 2006:49)

Hem contrastat com les tres creadores assumeixen la seva professió creativa des de l'assumpció de la pluralitat de rols (coreògrafa, dramaturga, directora escènica i intèrpret) en companyia pròpia com una necessitat intrínseca d'expressió global i en una situació concreta després de les Olimpíades de 1992. Crear en solitari allò que veritablement volien expressar esdevingué la única solució viable, amb minsos

recursos, sense ajudes institucionals i només comptant amb elles mateixes. Han generat una producció escènica (teatre, dansa, teatredansa, art d'acció, performance) que ha copsat al públic i a la crítica. Han estat visualitzades - i consolidades- dins el panorama escènic a Espanya a partir de l' *Aiguardent* de Marta Carrasco (1996), *Bésame el Cactus (*2000) de Sol Picó i *El Matrimonio Palavrakis* (2000) d' Angélica Liddell. A partir d'aquests muntatges hem centrat el nostre estudi donat la seva representativitat escènica.

Elles comparteixen uns trets culturals comuns que parteixen de la herència fal·locèntrica, d'una societat patriarcal amb aferrissades dicotomies de la religió catòlica. Hem vist com les tres creadores fan un procés de reconstrucció i apropiació de l'imaginari comú compartit i n' extreuen una híbrida, contundent i artística manera de copsar el món que les envolta en els seus espectacles.

El punt de partida de les creadores és una observació crítica, al mode de Laurie Anderson, Cindy Sherman i Pina Bausch, que provoca emocions i una necessitat intrínseca per expressar el seu parer i exposar-lo a escena. L' emoció i el sentiment és la base fonamental que genera el desig de compartir expressivament amb un públic.

El solo (per a Carrasco i Picó) i el monòleg (per a Liddell) esdevenen la base troncal on comença el procés de creació dels seus espectacles, ja siguin de petit o de gran format. La formació artística de totes tres creadores en una única branca s' ha vist engrandida pel seu esperit autodidacta i eclèctic on la barreja de disciplines, l'afany de curiositat en nous territoris i de enriquidores col·laboracions amb altres intèrprets han expandit la seva visió espectacular.

La comparació dels processos de creació i productes artístics de les creadores amb el panorama internacional corresponen a una compartida aprehensió de la mirada femenina de les arts escèniques contemporànies. Els 20 anys de trajectòria professional evidencien una consolidació artística nacional i internacional. La seva evolució comprèn noves vies experimentals, col·laboracions alienes diverses i radicalitzacions discursives però sense perdre les seves empremtes característiques que ja s'apuntaven els muntatges inicials.

Temes recurrents compartits com l'amor i el jo com a eix vertebrador de la mirada crítica envers els altres i la condició humana són tractats des d'una recerca estètica, un objectiu artístic que exposa la bellesa. El concepte de bellesa abasteix el seu contingut quan es barreja amb l'abjecció, la violència i la monstruositat a escena, suggerint belles i convulses imatges plàstiques.

El discurs femení que es desprèn de les posades en escena de Marta Carrasco també indaguen en la follia i s'empapen de l'angoixa i l'amor, per exemple, de Camille Claudell en *Blanc d'Ombra*, com un homenatge no tan sols a ella, sinó a totes les dones que estimen sense límits. Si bé el seu plantejament no és tan directe com Liddell en l'acció escènica ni en la paraula sí que en la promoció dels espectacles i entrevistes realitzades a Carrasco ens parla clarament dels seus objectius de denúncia cap a l'opressió masclista al llarg de la història.

Unes identitats fracturades, on cal parlar d' afinitats que comparteix la dona blanca, professional de classe mitjana, radical, amb necessitat d'expressar la crisi personal i política en una situació històrica determinada (Haraway 1991)[224]. Aquesta fractura prové de les escissions socials que l'empenyen en la seva múltiple assignació de rols.

Hem aportat un triple concepte que suposa la tesi central de l'estudi: taló-punta-sang, el qual esdevé un referent escènic per a la representació femenina que s'equipara als tres estadis evolutius de la superació de la cultura fal·locèntrica. Aquesta aportació esdevé una trilogia de desconstrucció on la figura femenina encotillada amb paràmetres patriarcals es veu en la necessitat intrínseca de jugar, proposar, crear nous personatges, noves representacions de les dones i homes escenificats, noves situacions, noves percepcions del cos i noves maneres de mirar. Tots tres símbols de color vermell tenen amb cadascuna de les creadores el seu màxim exponent:

- La sabata vermella de taló alt a Marta Carrasco que busca l'estereotip de la dona sexuada, l' opressió que embelleix i malmet. L'apoderament de la dona fràgil.

- Les puntes vermelles a Sol Picó que es rebel·len i l'impulsen d'allò més terrenal i animal a allò més excels i eteri. Una simbiosi entre el clàssic i el modern, una dona que duplica el seu rol a escena per mitjà de striptease transformatiu.

- La sang i l'autolesió a Angélica Liddell que mostra el sofriment, el dolor envers la monstruositat violenta que suposa tota existència humana.

[224] Vegeu un resum molt aclaridor del concepte a http://www.egs.edu/faculty/donna-haraway/articles/donna-haraway-a-cyborg-manifesto/ (darrera consulta 24.03.2014).

Taló-punta-sang esdevé un T-pattern[225] conceptual i simbòlic que les creadores empren com a recurs per fer una estetització del dolor a l' escena contemporània. Així, el taló-punta -sang permet crear bellesa artística allí on hi ha denúncia, ferocitat, controvèrsia, humiliació o violència, esdevé una forma d'expressió i un tret distintiu singular de les artistes.

En el maremàgnum de creacions sorgides esdevé un primer estadi per a l'anàlisi i estudi d'aquesta nova realitat escènica on es trenquen normes establertes, segurament sense cap consciència de lluita unitària com la teoria feminista advoca, perquè hem extret uns indicadors objectius i justificats sobre la no pertinença en el moviment feminista de les tres creadores[226]. El que comparteixen és una crítica rabiosa i transparent cap als prejudicis adquirits hereus d'un context social i polític determinat. Aquí rau la seva lluita unitària però cadascuna en fa un tractament més directe o menys. La trilogia evolutiva de taló-punta-sang, en tant la comparativa analitzada, és un patró cíclic,.és una estetització del dolor per a la condició femenina que es reflecteix a l' escena contemporània.

Defensem la tesi del que s'ha anomenat Taló-punta-sang com una evolució escènica de la representació femenina a escena que aglutina el procés pel qual els personatges representats s'hi adscriuen i, per tant, podem justificar quina identificació femenina sorgeix en el teatre de Carrasco, Picó i Liddell per tal de representar la dona dins una de les conviccions bàsiques de la interpretació contemporània: que la veritat social es basa en allò creïble compartit i no en una veritat absoluta i substantiva (Mascaró 2009:12), per tant, gràcies a les veritats creïbles de les creadores podem aportar un procés constant de transformació social. D' aquesta manera hem analitzat un seguit de tipologies, representativitats i rols que sorgeixen dels seus espectacles, que ens permeten trobar les següents dones:

- Dones grotesques, bojes, velades (sense rostre i sense veu), víctimes per se, dones deformades que riuen davant l'adversitat.

[225] Ens servim d'aquest concepte propi de la metodologia observacional per concretar la idea d' un patró de moviment escènic comú.

[226] El nostre estudi conclou que no són feministes, la seva identificació té punts confluents amb el moviment però el discurs escènic hi discrepa, elles prefereixen tractar sobre la condició humana i, segons el seu bagatge vital, que evidentment es basa en experiències com a dones, aporten la seva perspectiva de gènere.

- Dones estereotipades que per mitjà d'un striptease transformatiu deixen descobrir-se- al públic i a elles mateixes- la veritable ànima que les belluga.

- Dones que violenten la paraula, les accions i el seu cos com a mesura d'autoafirmació del seu dolor i del seu desencís envers la humanitat.

- Dones que no volen ser dones com les van ensenyar a ser, que empren pel discurs de rerefons el seu cos com a arma. S' enfronten a la religió, a la política, a la cultura social heretada i a l' imaginari comú compartit amb la seva peculiar re-presentació escènica

- Dones fragmentades en diversos rols, trencades físicament i anímicament, que s'apedacen un i altre cop per tornar-se a construir cada cop més fortes, més poderoses.

- Dones a les que no els hi serveixen patrons establerts (verges, prostitutes o paridores) i no s' encabeixen amb cap precedent, elles copsen, en el límit, com a monstres, noves identitats i cerquen la manera de mostrar-ho expressivament amb imatges, paraules i moviment. El jo escènic esdevé la seva recerca personal.

- Dones que s'oloren la mort en la immobilitat, que troben en el pas del temps, la seva raó per avançar i arribar a un nou lloc sense perdre la seva personal empremta. Durant *continuum* de la recerca hem aportat imatges i hem analitzat aspectes vinculats al tractament de la mort en el plàstic-pressó de Carrasco juntament amb el guix que immobilitza a Liddell i Picó.

- Dones que actuen convulsament, amb el punt de partida d' *être engagé*[227] , amb el punt necessari de distanciament, amb pulsió vital i desig d'articular el seu discurs escènic amb constància.

- Dones que estetititzen el seu dolor i ens en fan partícips amb una identificació simpatètica o catàrtica (Sala Valldaura 2013:14)

En el moment que s'estetititza a escena el dolor ens sorgeixen els paràmetres socials i culturals de Taló-punta-sang. També hem comprovat certs paral·lelismes amb els símbols propis de les altres artistes, creant un nexe de línies tangents que vehicula el pas d'una expressió artística a l'altra d'una manera natural i espontània (arts plàstiques, visuals, musicals, del moviment...) A més, cal puntualitzar que el rol femení

[227] En el sentit que Fina Miralles exposa en l' entrevista (vegeu Annex 3) de prendre consciència, estar compromès i denunciar una realitat.

es representa en totes tres creadores també en un intèrpret de sexe masculí. Per tant, l'assignació de rols també és equiparable a una construcció[228] .

En certa mesura considerem que l'aportació directa de les creadores en dansa i teatre més que no pas construir quelcom nou, desconstrueix. Saben escindir i denunciar les identificacions heretades. Aquest és el punt de partida pel discurs de rerefons. Els rols i personatges que elles escenifiquen responen a la nova realitat, a la desconstrucció d'arquetips i a la transgressió que elles en fan i a una creativa reconstrucció.

La bellesa estètica es desenvolupa en les seves apostes escèniques, tot i tendir a lo bell saben traslladar lo animal, lo monstruós, lo violent de l'ànima humana, crear una empatia amb el públic i fer-nos, a nosaltres també, mirar i percebre el món que ens envolta des d' una altra mirada.

Hi ha un deute cultural amb les aportacions anteriors de les conceptualistes catalanes perquè hem vist, per exemple, com en el mateix moment creatiu de Fina Miralles quan al 1976 vol denunciar una realitat i una manera determinada d'estandarditzar a la població es troben les propostes teatrals de Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell. A totes quatre les mou el desig de fer palesa una realitat, oposar-s'hi de manera artística i denunciar un model prototip que no funciona. En el cas de Liddell el compromís "d'être engagé" es traslladat també fora dels escenaris per mitjà del que hem anomenat estratègia extraescènica on per mitja dels seus autoretrats teatrals també mostra el dolor que ens explica a escena (vegeu cap. 5.4.1).

Un altre punt que trobem rellevant i hem comparat intencionalment són els punts comuns d' imaginari col:lectiu que comparteixen. Són hereves d'un context determinat de l'Espanya postfranquista, en un ofici històricament per a homes, on hi ha una carència de creació en femení, i amb una forta càrrega religiosa, social i moral que condiciona les individualitats. A més, hem analitzat com la percepció de la feminitat també implica l'assumpció de la màscara (Rivière 1979). Elles parteixen de tots aquests referents per començar a desconstruir.

Arran d'aquest estudi es poden perfilar identitats subjectives on cada artista representa els personatges femenins de les seves obres. Personatges que no difereixen massa del seu propi jo. La suma d'aquestes identitats particulars i personals al llarg de vint anys de producció escènica de les tres creadores ens permeten una aproximació del que és una nova identitat amb perspectiva de gènere (vegeu cap.8.3).

[228] Al mode que la teoria de Judith Butler desenvolupa.

En conclusió dones amb una nova feminitat que supera els cànons i els rols heretats i obren la porta a una nova representació genèrica de la dona actual en un context determinat. Però no hem d' oblidar que la mirada, ja sigui la que les creadores aporten, com la que el públic rep és sempre processual, depèn d'un acte creatiu. Així les diferents identificacions que es deslloriguen durant la recerca també entenen la identitat com un procés, les representacions es duen a terme mitjançant el posicionament extern "d`allò altre", de la relació del Jo amb el Tu i la relació - o no relació- d'una creadora amb les altres. Es generen múltiples i canviants identitats definides mitjançant l'alteritat que s'han mostrat durant el treball. Els espectacles deixen palesa una mena de rebel·lió, una resistència de les artistes envers la seva percepció i ens donen peu a desxifrar la seva personal i artística concepció d'un aquí i un ara, no només escènic, sinó també real.

L'estètica implícita i com a objectiu de la majoria de les peces de les 3 creadores aporta un nou estudi en la recerca de la bellesa a partir de quelcom grotesc (Carrasco) visceral (Picó) i abjecte (Liddell). Consoliden la versemblant convulsió escènica de les paròdies, les situacions, els personatges extrems, en una plasmació estèticament creativa en una realitat artística autèntica i en constant procés transformatiu.

Tot i el caràcter conclusiu d'aquestes línies, no podem menystenir les nombroses qüestions obertes que hem deixat d'abordar durant la recerca, llastats en un pur determinisme en acotar el ja vast tema que ens ocupa, desitgem en un futur -esperem no massa llunyà- sigui possible desenvolupar algunes de les línies encetades.

ANNEXOS

Questions per a les creadores: MARTA CARRASCO

Entrevista realitzada per Mercè Ballespí el 4 de juliol de 2011 al Masnou

La Marta Carrasco em va rebre amb una rialla franca d' orella a orella, amb els ulls brillants, en un ambient distés, càlid i còmplice en el jardí de casa seva, la foto de Salomé prop del seu cor. Em vaig avenir sense recança a l' enregistrament de l'entrevista amb motiu d' una producció visual que la Rosa Isart -productora de la companyia- tenia previst.

La Marta comentava que tenia al seu pare molt malalt i que feia poc havia vist -via Internet- que estava considerada una de les 50 ballarines més importants de la Història.

1.-Com defineixes les teves produccions: teatre-dansa, dansa-teatre, art d´acció...

Tot això i el que t'imaginis més perquè jo encara no l'hi he trobat el nom. Sé que és moviment és teatre es interpretació és emoció, teatre d'objectes. A hores d'ara ja no s'ho pregunten tant això "allò que la Carrasco fa"i ja està però hi havia una època els crítics de teatre i dansa no sabien qui havia on anar a l'estrena.

2.-I a tu mateixa com t'anomenes: sóc... (ballarina, actriu, creadora....artista?)

Jo em sento directora, autora, intèrpret, deixem-ho així. Una ballarina és intèrpret, una actriu és intèrpret.

3.-Explica'ns el teu procés de creació: fas un guió, parteixes d'un tema i vas/aneu construint.

Cada muntatge és un món, no treballo igual sempre, ni molt menys.

Quan vaig fer *Blanc d'Ombra* em vaig obsessionar amb Camille Claudel fins al punt de llegir tot el que havia d'ella en castellà, en català, en francès vaig anar a Paris, buscar on vivia, al Museu Rodin que fa molta ràbia que estigui allà, per cert i em vaig enamorar d'ella, m'hi vaig fer molt amiga va ser un procés difícil, el més difícil de tots els espectacles, nou mesos,Un embaràs

Per exemple *Aiguardent* el vaig començar jo no sabia que estava fent un espectacle, jo només volia estar sola. Havia deixat la Cia Metros, volia estar sola, estudiava teatre amb la Txiqui Berraondo -llavors cap ballarí estudiava teatre, després sí -. I a Sant

Cugat em van deixar una sala i al cap d'un mes va aparèixer en Pep Bou que sempre ens hem ajudat mútuament encara que els nostres mons no són iguals.I em va dir, ostres, estàs fent un espectacle! M'ho vaig passar tant bé, tant divertit...Fent la roba a mida per cadascú. (...)No parteixo mai d'un mateix punt. El rèquiem és una peça furiosa. Depèn.

4.-… i després què en queda? Quin "text dramàtic o no" guardes de cada muntatge.

Em quedo molt buida quan estreno un espectacle, tant si estic a l'escenari com si no, em quedo molt buida i molt trista, encara que hagi anat molt bé, eh? em quedo buida, com un pollet, buida. És curiós, això? En comptes d'alegrar-me moltíssim si ha anat bé l'estrena, que evident, que sí. Però és aquesta buidor...

5.- Què és per a tu una performance?

Una acció artística, per exemple.

6.-Com definiries les teves propostes artístiques

Jo ja t'he dit abans que no sé ben bé com és diu ...Entre la dansa, el teatre. El teatre de gest. Hi ha moviment per tot arreu

No tinc definició encara i no crec que la tingui mai. (Riem)

7.-Com veus a les dones en l´actualitat?

Jo crec que... amb el problema aquest que tinguem les mateixes possibilitats que els homes, encara no hi som, eh? Encara ens falta i sobretot, mentre jo vagi veient – o tothom- que a hores d'ara s'han matat més dones aquest any que tot l'any passat crec que no anem bé en absolut, crec que falta molt.

La dona és molt forta, però s'ho ha de creure més i necessita més facilitats.

Durant molts segles se li ha fet creure que només valia només per certes coses i punt final. Som diferents als homes però tenim les mateixes possibilitats que els homes, o més. I en aquest punt no hi som encara.

8.-Et consideres una dona feminista? Què opines del feminisme?

Jo em considero una dona molt femenina. El feminisme de "panfleto" m'avorreix una mica, també t'ho dic. (riu) Però és veritat que en els meus espectacles el protagonista és sempre una dona. Jo sóc una dona, és el primer que em surt.

9.-Amb quin dels personatges femenins representats en les teves obres t´identifiques més o amb quin rol (de dona) t´identifiques més o menys?

En totes hi ha alguna cosa de mi. A Aiguardent tothom estava segur qeu era una biografia meva. I en les entrevistes: Tu beus? Jo no bec

En totes m'hi identifico una mica, és clar que sí, surten d'aquí (es senyala l'estòmac)

No, tots són fills meus, hi han sortit com han sortit... més bé , més malament... són fills. Tinc ja 7 fills.

10.- Com veies a les dones que t'envoltaven quan eres petita?

Jo veia a les dones, sobretot a la meva mare, que vivia **per** nosaltres, **per** el seu marit. Mmm.. i una mica he estat educada així però vaig sortir la ovella negra de la família perquè el dia que vaig dir-li al meu pare: pare seu que he de dir-te una cosa, seu

Va ser la *marimorena,* va ser la guerra, la petita de cinc, noia, dient que no volia estudiar que volia fer teatre i dansa, va ser la guerra. No hi havia cap tipus de tradició familiar, zero.

Vas sortir com un bolet...

Un bolet!

11.- Per què les deformitats femenines en els teus espectacles? Allargament, duplicitats....

I la masculina.

Sí, i tant. Bé, perquè el món surrealista i impressionista em perd, m'agrada molt i perquè parlem de més enllà de la persona física: de les ànimes, de les emocions, dels errors, i dels defectes, és clar, per això som humans! i això ho trobo molts cops en les imatges, però no de la dona sinó de l'ésser humà, l'ésser humà és un animal molt deformat**.** El més defectuós que conec.

11.b Les màscares, el maquillatge .... Com és aquesta dona velada que es representa a la teva escena?

Uf! Els objectes, la matèria, les coses, em criden molt l'atenció i per aconseguir o fer imatges colpidores o emocionants. Recordo el plàstic de Blanc d'Ombra, aquell plàstic no era perquè si, per exemple, jo estava llegint que la societat no la deixava respirar, no la deixaven ser escultora, la seva mare li havia dit contínuament que no havia d'haver nascut. Allò era una placenta, era la societat, era... (fa soroll d'ofegament) saps? Però mai és perquè si un objecte que jo faci servir

El nas de pallasso era com una màscara d'oxigen, però no, era la màscara del riure, i sense riure es morien, es fotien xutes de riure pel nas
M'agrada molt jugar i investigar amb els objectes

12.-En el teu cas personal com entens la relació entre vida i art
És un tot, és una decisió de vida, és un pack, no es pot separar... el cap et va molt per hora, al límit.

13.- Alguna crisi, algun moment de la teva vida, de trencament, on hi hagi un abans i un després que t'hagi influït en la plasmació escènica ?

I tant! I tant! La més grossa quan vaig acabar amb la companyia Metros. No sabia què fer, estava molt trista perquè no vam acabar bé –després ja ens vam fer amics- i em vaig posar a estudiar teatre que algú m'expliqués altres coses d'una altra manera: la Txiqui Berraondo. Vaig aprendre molt amb ella. I d'allà vaig anar a la sala aquella de Sant Cugat amb una cadira que tenia rodes, una taula que tenia rodes, vaig encendre un cigarret i vaig posar Maler... allò va ser...

14.-Com definiries la teva evolució en el camp de l'art, en quin moment et trobes
No sé, sempre que començo alguna cosa nova penso que no ho se fer. Sempre, eh?
I més que en faig i més que en sé, més sensació tinc que no sé.
Però després és mentida, hi ha uns recursos interns que es fiquen en marxa. Però tinc aquesta (gesticula amb les mans per expressar "cosa") potser es sana que la tingui, coses que m'encarreguen... (diu no amb el cap) i sí que ho se fer i sí,però.

15.-Perquè crees, dirigeixes i hi actues? Amb quin rol t'hi sents millor
Sí ho necessito tot, ho necessito com a persona estar dalt d'un escenari, i ser intocable perquè dalt d'un escenari ets intocable, estàs protegida. El teatre en sí és un lloc on et protegeixes del món, estiguis assajant, estiguis... és que no vull saber res del que passa al món, res.
Tant dirigir com crear com interpretar és un luxe i una sort molt gran que algú es pugui dedicar a això, i que es guanyi la vida. Jo sóc molt conscient que sóc una privilegiada i que és un món molt difícil
És molt més difícil treballar a la mina

16.-Què t'aporta crear i interpretar?
Amor/odi

Van junt?

Sí, en aquest cas sí. És gratificació. Molts nervis, ansietat, plenitud, curiositat, molta curiositat, serà per això que he creat 7 espectacles i

Em genera molt d'amor per les persones que estan treballant per mi, les cuido molt.

Pots crear a partir de l'odi?

Sí, l'odi, teatralment, és interessant. Tot és interessant però jo no tinc cap tabú en les coses més fosques, també les toco. És l'animal, no les nego. A vegades em diuen mira que és dur això que fas... Però què diu, senyora! Posi la tele, posi la tele, si us plau! I miri què és dur!

17.-Quina ha estat la teva experiència més impactant a escena?

Ara et diré dues que van ser maques. Una va ser a Los Angeles quan vaig fer 40 anys i en un teatre com el Teatre Grec,més o menys, a l'aire lliure, es van ficar a cantar tots "*happy birthday to you*" el director va sortir amb un micròfon i unes flors i els hi va dir i van cantar no sé quantes persones *Happy birthday to you* (Canta)

I l'altra a Paris, fent *Blanc d'Ombra* quan va aparèixer entre el públic el senyor Claudel, que era el nebot nét de Camile Claudel. Quan vaig acabar es va aixecar, alt com un sant pau, em va obrir els braços- estava plorant- jo vaig abraçar-lo, feta caldo em va agafar així i em deia *ma soir Camile*

S'estava ficant al lloc del Paul, el germà de Camile, abraçant-me així... allò va ser molt, molt emocionant... La familia Claudel estan molt en contra que es facin coses sobre Camile, estan molt a sobre.

Però en el teu cas van fer una excepció

Jo no vaig demanar cap dret de cessió. Això sí que va ser...Hom com a director i autor ha de tenir, ha de saber que el seu rol... que ha de compartir, ha d'explicar que això no sempre és així.

18.-La teva por?

Parlem de teatre, de personal, o de què parlem?

La teva por.

La meva por és perdre la gent que estimo, o els éssers que estimo, com ara la Salomé[229].O veure patir la gent que estimo. Perquè no em fa por l'escenari, no em fa por crear, no sóc una persona de tenir por dels lladres ni de res, o que em passi res
La por és que pateixin els altres qui estimo.

19.-La teva fita aconseguida?

Ai... una fita aconseguida (s'ho rumia) Cada espectacle ha estat una fita però et diré que *Gagà* va ser molt difícil per mi, hi havia problemes interns, va ser una fita arribar a estrenar-lo perquè no les tenia totes. Problemes que passen a les companyies, res de l'altre món.

20.-El teu objectiu ? (a mig o llarg termini)

Seguir compartint i jo no em veig en el terreny de ser professora però sí en fer tallers i posar a la gent entre l'espasa i la paret. Clar que sí! Posar-los al límit i compartir tot això amb ells i fer veure a la gent que el que pensaven que no sabien fer sí que ho sabien però no sabien que ho sabien. No sé si m'explico.
I seguir fent coses. Ara amb el darrer espectacle compto amb la col·laboració de Roberto García de Mesa[230] que serà el nostre dramaturg, els textos seran d'ell, acabo de començar i l' 1 d'octubre s'estrenarà.

21.-Parla'ns del dolor, del sofriment físic a escena (sofriment emocional, esgotament físic....) l'emoció que transmets en cada muntatge Per què ho fas? T'agrada, és addictiu?

No penseu que jo pateixo, m'ho passo molt bé fent de Violeta a Aiguardent o de Camile o *Blanc d' Ombra*. Per molt conflictiva que sigui la seva vida, no us penseu! Estic fent teatre. M'agrada arribar profundament als llocs, i els toco, quan estic en el procés de creació... és possible que em fiqui a plorar i tal, però això ho assumeixes i ...és teatre! El que sí acabo és molt cansada, molt molt cansada perquè ho dono tot
En la meva vida personal, Marta, no tinc un *apreci* especial al dolor, no. Estem fent teatre.

[229] La Salomé ha estat durant molts anys la gossa de la Marta, que va perdre recentment. En *Dies Irae* l'nclou als crèdits de la fitxa de l' espectectacle com a font d' inspiració.

[230] (Buenos Aires, 1964) Dramaturg, poeta, creador escènic. Vegeu http://robertogarciademesa.blogspot.com.es/ [darrera consulta 4.12.2013]

22.-Què opines dels espectacles de Sol Picó i Angélica Liddell n'has vist algun? (les altres creadores)

(riu) L'Angélica Liddell n'he sentit a parlar però no l'he vist i a la Sole no he vist massa coses d'ella però crec que té un àngel especial, té un àngel quan surt a l'escenari, faci el que faci. I també crec que és una persona molt fàcil i molt persona i que tindrà molta vida.

23.-Et ve de gust dir alguna cosa més?

Sí, em ve de gust dir-te que m'ha agradat molt parlar amb tu.

Questions per a les creadores SOL PICÓ

Entrevista realitzada per Mercè Ballespí a La Piconera el 22 de novembre 2010

1.-Com defineixes les teves produccions: teatre-dansa, dansa-teatre, art d´acció...

Jo sobretot ho definiria com a dansa, una dansa que té una capacitat integradora important en la que té cabuda la música en directe, i només per la música, sinó també per l'individu, el músic... m' interessa també treballar tota la capacitat actoral i interpretativa, això ho he treballat, tinc gent especialista al voltant de la història, m'interessa treballar, de repent, introduint cantats d'òpera, perque, és un gènere.

Una dansa integradora, una dansa amb la intenció de contar quelcom deixar algun pensament al cap, és important per mi

2.-I a tu mateixa com t´anomenes: sóc... (ballarina, actriu, creadora....artista?)

A mi m'encanta la paraula artista, tot i que és superpedant. En el cole del meu fill li pregunten "¿Qué es tu madre?" I jo li dic que digui artista, i em quedo tan contenta (Riu)

3.-Explica´ns el teu procés de creació: fas un guió, parteixes d'un tema i vas/aneu construint

Normalment ve una idea, una imatge inclús. Després ja es desenvolupa un concepte al voltant d'aquella idea, encara que no saps molt bé cap a on et portarà. I aquest concepte es desenvolupa quan et fiques en marxa, quan et poses a treballar físicament.

4.-El tema principal sorgeix durant el procés, des de l'acció o és pensat en la teoria i després ve la plasmació en acció o text? … i després què en queda? Et fas un quadern de treball del procés creatiu? Quin "text dramàtic o no" guardes de cada muntatge.

Sí, tinc... 2000 quaderns , que un dia els tiraré tots...! No, no.... L' escriptura per mi, inclús ara amb els ordinadors però... el quadern és lo immediat, el que t'apuntes, la idea, el que sorgeix.... és on queda tot, realment.

5.- Què és per a tu una performance?

Alguna cosa instantània - lo de performance sempre m'ha despistat molt- on la idea es posa en acció gairebé sense passar pel procés d'un assaig sinó que es verbalitza tot i es prova en el moment amb la obertura que pugui passar qualsevol cosa perquè és l'únic moment en que es fa. Després, per a mi, la performance també té alguna cosa de proximitat amb el públic, estar molt a prop, tenir proximitat.

6.-Creus que les teves propostes escèniques tenen alguna cosa de performance? Què tenen de performance les teves propostes escèniques?

Lo del procés d'assaig no perquè a mi em diuen "la rebienta pases" perquè no paro d'assajar, necessito tenir-ho tot molt lligat, tenir-ho tot molt clar en el meu coco. Però sí aquesta història de que alguna cosa pot passar... dins del que tu tens assajat i col·locat sempre hi ha un camí on poden passar coses. I lo de la proximitat i intenció de revulsió amb el públic, sí.

8.-Com veus a les dones en l´actualitat?

(Riu) Jo a la dona la trobo que ha millorat i evolucionat,una miqueta, però encara estem molt lluny del que hauria de ser una igualtat. I no una igualtat de fer el mateix que fan els homes, ni molt menys, sinó d'una igualtat de poder gaudir dels mateixos privilegis i drets de les persones. Encara passen coses que són prehistòriques, en relació a la dona, tot i l'evolució.

9.-Et consideres una dona feminista?

Alguna cosa de feminista sí que tinc, sí. No estic al "frente de los frentes" perquè les postures radicals tampoc m'interessen gaire però sí que tinc una part molt feminista i reivindico molt tot el que significa ser dona.

10.-Amb quin dels personatges femenins representats en les teves obres t´identifiques més o amb quin rol (de dona) t´identifiques més o menys?

De fet la dona de *Bésame el Cactus* va ser una gran experiència, ficar-me en la pell d'aquell personatge absolutament vulnerable i atrapat per totes les seves pors. Jo crec que és un dels més... després el de la melanconia de la *Paella Mixta* està més atrapat en l'existencialisme, buscant un lloc entre la mort i la vida, era una cosa més obscura.
La dona del Cactus sí, sóc jo.

I la de les Mosques?

La dona del Llac és la del Cactus però més madura. 10 anys després és ella mateixa, que està una mica més valenta, ja ha afrontat tot amb més alegria però encara és vulnerable, és veuen les pors... passen moltes coses.

11.-Quin era el rol de la dona durant la teva infantesa i joventut? Com veies a les dones que t´envoltaven quan eres petita?

Mai he tingut una idea convencional, tot i que he tingut una família tradicional, tranquil·la. la meva mare era una senyora mestressa de casa, però lo dels fills no ho tenia massa present, pq la idea de ser ballarina en aquella època ja era prou complicat com per juntar-ho tot a sobre (Riu)

11.b La simbologia al voltant dels teus personatges femenins....**Les sabates vermelles, les lluentors, perruques rosses llargues... és així com veus a les dones per a ser representades?**

Mai saps ben bé d'on venen les coses, jo crec que tinc un esperit així més... jo vinc d' Alcoi un poble on ... és més sobri, o al revés, pq des de petita fas un poc més el que et dóna la gana i tens menys acotacions. Sembla una tonteria, però sempre ho dic, perquè les festes de Moros i Cristians que ens han marcat molt a tots els alcoians ... tota aquella lluentor durant tot un dia passant per davant meu, et transforma desde que eres petita... (rient) alguna cosa va fer. Com a un li agraden les espardenyes a mi m'agraden les lentejueles, i està allí, aquest punt de cabaretera. Sí, sempre tinc la sensació d'aquella estrella estrellada, aquella dona que sempre ho vol ser però que mai acaba de ser-ho. Jo medeixo 1.50, no sé, igual és el que m'agradaria ser.....

11.c I als homes, com creus que els representes? Veiem a homes molt mascles, de perfil llatí...

Sí, sí. Jo mateixa em sorprenc quan ho veig. Sobretot en *Paella Mixta* que va ser un treball d'homes, em va costar tractar-los, no sabia molt bé com fer-ho pq és més fàcil les dones.

Els hi vas ficar faldilla.

Els hi vaig ficar faldilla i si ara .... els hi tornaria a ficar faldilla. El vestuari el tinc claríssim! Però és també per treure'ls la part masculina, sense caure en lo femení, però sí per compartir aquesta sensibilitat nostra però sense perdre el seu rol masculí. Quan els poso a l'escenari... els col.loco molt molt esteriotipats. Sí vas de tío, doncs aniràs de tio i seràs malo i dur i moreno... i me harás daño y todo. Però, amb tot, jo

sempre tinc la fantasia que guanyo. Però això no sempre es veu així als ulls dels demés i jo moltes vegades quan ho he parlat amb gent veig que això no s'acaba de veure així, em pregunten com és que porto els homes així . Però sempre tinc la fantasia de pensar "Tu puedes hacer lo que quieras que al final siempre voy a ganar yo" ... te has pensado que tal, però no.

12.-En el teu cas personal com entens la relació entre vida i art

La veritat és que he de donar gràcies, pq la gent que m'envolta m'ajuda a que això sigui molt fàcil. Tinc un company de fa 25 anys que m'ha vist créixer i ho viu tot molt integrat a la nostra vida d'una manera absolutament natural: que me'n vagi de bolos, que entri, que surti, que vagi a veure espectacles ... és la meva vida i a ell li encanta.

I després també tinc un nen que, de moment ha estat molt fàcil , des de que ha nascut, perquè l'he integrat a la meva vida d'una manera molt natural i ell va i ve amb la companyia i si anem de bolos me l'emporto molt i quan anem de bolos ell té claríssim que no passa res. De moment, ara, la veritat és que és molt fàcil.

13.- Alguna crisi, algun moment de la teva vida, de trencament, on hi hagi un abans i un després que t´hagi traspassat en la part artística ?

No sé, igual el que sí va ser definitori, sense saber-ho, perquè de vegades ho penso, la meva mare es va morir quan jo tenia 16 anys. Jo estava en plena carrera de clàssic, en construcció, estava a Alcoi, i jo crec que les coses es van posar tan difícils que encara vaig treure més força interna per lluitar per el que volia que segurament si tot hagués estat més fàcil... sempre ho penso molt.

També ella era una artista en potència -mestressa de casa- però Sole ballava superbé, tenia molta gràcia fent moltes coses, era molt graciosa... la gent li deia "que cante Sole, que cante Sol" i allà, al mig del sopar ella es ficava a cantar.

La seva mort va ser: "por cojones que ara ballo" tenia tot en contra.

14.-Com definiries la teva evolució en el camp de l´art, en quin moment et trobes

Ara últimament tinc bastants atacs de mediocritat (riem)

Ara que tens tanta projecció internacional?- Ara em dono compte que sempre has estat lluitant per arribar en algún lloquet i es quan et dones conte que està molt bé, és quan m'aixeco i beso el terra de la vida meravellosa que tinc però, clar, veus tot el que queda i en el fons el poc temps que queda.. no? I dius bé, cal acceptar-ho. És un moment d'acceptació ja ho dic a l'espectacle

El llac és un espectacle per purgar-me una mica i dir, bé nena, “esto es lo que hay”, però bé... Sempre queda molt per fer.

15.-Què pretens expressar mitjançant el teatre i la dansa?

Què pretenc? El que més m’interessa és deixar dita alguna cosa . L’estètica i la bellesa m’interessen, però el que més interessa és que passin coses, que es mogui l’emoció, que es mogui l’anima, moure el cor, que es belligui alguna cosa en la cadira, aquella persona i que també se’ns bellugi a nosaltres. Jo crec que no és reivindicatiu però sí que es moure el món: parlar d’això, parlar d’ allò d’una manera absolutament abstracta, evidenment, però que a pesar d’aquesta abstracció que hi hagi un rerafons que es pugui acabar d’entendre d’alguna manera.

16.-Què va fer que volguessis aventurar-te a crear la teva pròpia companyia?

16 B trajectòria. Alcoi, València, BCN (1985) durant 2 anys, París, Movement Research de Nova York o bé Madrid, quan i perquè en solitari?

Després de París vaig tornar aquí, i vaig anar a Madrid i vaig entrar amb Los Rinos a Madrid. Nova York ja va ser un moment de reciclatge, de veure altres coses.
En tornar d’Amèrica va ser el Cactus.

17.-Perquè crees, dirigeixes i actues? Què t´aporten els tres rols?

És el més còmode, és complicat però és el més còmode. Els recursos eren pocs, aquella època va ser complicada, estàvem a punt de tancar la companyia, les subvencions no arribaven... i mira que jo sempre, des de el primer espectacle he tingut bolos, no m’he matat, però he anat a llocs curiosos, on s’han percatat del treball,amb continuïtat i ens demanaven. Ha estat molt bé Però clar, eren moments precaris on vaig decidir fer una peça en solitari, així petiteta, que es pugi vendre i que sortís bé... i mira!

Amb quin rol t´hi sents millor: creant, dirigint o actuant?

Cada vegada em sento millor des de fora, perquè és meravellós veure la gent com fa tantes coses, travesses la ment, l’ànima d’aquella persona, és increïble! Al·lucino molt, i cada vegada m’agrada més, ho controlo millor, m’agrada treballar amb la gent. Estic encantada! Els processos de creació són brutals , si tens bons equips, que sempre els he tingut, uf!

Recordo el procés de creació de Paella Mixta que va ser impressionant, aquells quatre homes que.. em moria cada dia de riure i pensava Què fem? Perquè va ser un procés molt complicat per una banda però també dels més meravellosos per trobar, perdre's , tornar, tornar a perdre's i jo estar allà fora... després vaig entrar dins, però al principi estava molt afora. Dins és (bufa)"soltar-te toda" , i que a sobre de l'escenari se et passa tot.

I com et sents quan actues, quan fas treballs més d'actriu com a *El Ball* un dels darrers treballs més propers al teatre.

Ui, va ser: " Senyor, on m'he ficat! Esto no es pa mi....!" Però bé, per una altra banda trobo tots els reptes fantàstics, m'encanta estar involucrada en alguna cosa que tinc la sensació que no puc. Ha estat molt bé.

Has rebut classes d' interpretació?

Sí, he fet cursos, vaig estar al Col·legi del Teatre, he estat amb la Txiqui Berraondo, ara ve a La Piconera l'Alejandro Catalán, ha estat l'Andrés Lima... A mi el món de la interpretació m'agrada, no en tinc ni idea, però m'encanta.

18.-Quina ha estat la teva experiència més impactant a escena?

És molt entranyable perquè va ser molt meva, és hortera però va ser molt xulo. Va ser al meu poble molt impactant. Durant el Boato hi havia una espècie de carrossa on hi havia els homes celebrant la victòria cristiana, bebent, i havien cpaturat unamora que estava al final de la taula a la taula hi havia capturat una mora, que estava al final de la taula, ballant i jo em vaig muntar una història amb unes botes que eren botes enganxades al terra on el moviment es fa gairebé paral·lel al terra.....molt bèstia. Físicament és al·lucinant perquè et destrosses i després és molt espectacular, et doblegues molt i clar.... des de les 10 que vam sortir fins a les 3 que vam arribar, fent-ho contiunament, passant per tot el meu poble.. unes 20.000 persones que em van veure aquell dia.... va ser una experiència realment impactantíssima. F Vaig flipar, primer per el que feia i després per la música al darrera,forta. El dia després no em podia ni caminar tenia tota la musculatura ..... de tantes hores ...

És pa explicar

19.-La teva por?

Ui, moltíssimes, moltes, moltes, moltes.

La soledat és una gran por. I envellir, també.

20.-Una fita aconseguida?

La de tenir un fill.

21.-El teu objectiu ? (a mig o llarg termini)

Seguir treballant molt molt... i ja!

22.-Parla´ns del dolor, del sofriment físic a escena (talls, puntes, fatiga, esgotament físic, les virgueries a sobre les puntes....)

No em faig mal, sinó no ho podria fer, si fas el que faig amb dolor... et morts. I jo vull disfrutar. El que passa és que sí he tingut mal alguna vegada. La primera vegada que m'he lesionat en 20 anys així una mica seriosament i no vaig parar ni un dia d'actuar. Ho vaig passar molt malament pq va ser pujar a les puntes i casi vomito del dolor, m'havia fet un esginx molt bèstia i no m'havia conat compte, tenia el bolo en mitja hora i gairebé em desmaio.

Quan es produeix aquesta situació és dur, però també és més dur estar a la mina i que no et puguin rescatar. ... És bèstia, la disciplina del ballarí és "no hay dolor". Una altra persona hagués suspès, estic segura, però jo vaig dir no, vaig plorar durant tot l'espectacle però ho vaig fer. Ningú se'n va donar compte, espectadors aplaudint aixecats de la cadira... ningú se'n va adonar. El tema del dolor és un tema important de disciplina i mental.

Jo ho veig en ballarines que estan fatal, que tenen una hèrnia.... i "no hay dolor" i estan allí treballant. També després hi ha el ventall de persones: n´hi ha que a la mínima no et fan res ... però en general és el lema aquest.

No et clavaves moltes punxes del cactus?

Sí, sí, sí sobretot al principi. La meva tieta ..... i després al ficar les puntes si n'hi havia alguna, doncs mira, *palante*!

24.- És addictiu, el que fas?

Absolutament, per la vena.

25.- No sé si coneixes el treball d' una altra creadora, Angèlica Liddell d'ella què me'n podries dir?

Sí, li tinc una ràbia... perquè ha sortit al País (riu). No he vist res d'ella.[231]

El que sí ens trobem en hotels de Festivals on actuem les dues:

– "Hola, actué ayer

-- Yo acabo de llegar"

Jo crec que és una tia interessant pel que diu i per com ho diu. A lo millor no és tan nou com sembla perquè tots els accionistes dels anys 70 i tal ja van fer moltes coses..... però en els temps que corren on tot està tan equànime, en la mateixa línia, res sorgeix massa, estem tan acostumats a tot, hi ha tanta informació de tot... i sorgeix algú que s'escapa una mica i sobretot algú que es flagel·la d'aquesta manera tan brutal, trobo que és interessant. M'agradaria veure-la per poder-te dir més coses.

26.- I Marta Carrasco?

Jo crec que Marta té una gran personalitat. Ha creat un tipus de treball molt personal que és lo més important, trobo jo. Hi ha treballs d'ella que m'agraden i altres que menys, però en general trobo que és una tia amb una força artística important.

27.- La teva relació amb Carles Santos?

És una relació meravellosa perquè sóc fan absoluta del Sr. Santos. El seu darrer espectacle em sembla el millor que li he vist fer en molts anys. Li segueixo la trajectòria, m'agrada tot el que fa, considero que és un altre gran creador, un geni, amb una personalitat absolutament impactant, molt mediterrani, molt de la meva terra, els seus temes que fins i tot són escatològics, sexe i tal estem en la mateixa onda moltes vegades. Hem fet coses junts, el vaig convidar al Max i vam fer un duo junts que ens ho vam passar bomba; en Frankfurt vam pegar-li contra la tapa un dia casi el mato... em fa pixar de riure. No sé és un senyor que me l'aprecio molt i també personalment és un home que m'agrada.

28.-Projecció internacional, tens una bona evolució, com ho valores?

No està mal. Sempre se'ns resisteix alguna gent, sobretot França, és un país on no acabem de... després ens veuen i flipen i els encanta i tal. Però hi ha aquesta cosa tan- jo crec que hi ha concepte, hi ha trascendència, a la meva manera, i alguna cosa per explicar- però tota aquesta cosa tan aparentment esbojarrada, tan passada de

[231] Justament 3 mesos després de l' entrevista amb Sol vaig coincidir amb ella durant la funció de *La casa de la fuerza* que Angélica Liddell presentava al Teatre Lliure pels Radicals.Lliure 2011.

rosca... que els tira una mica enrrera i no hi acaben de veuen més enllà. A lo millor m'estic trencant l'esquena però la resta està tan passat de rosca que no ... fins que no hi ha un que ho veu, veu l'humor, la passada i la ironia... no sé.

Aquesta projecció va i ve. Amb el Cactus hi vam anar molt i fins ara no tornem a xafar França. El Llac de les Mosques ara comença anar-hi, en altres països ja va sol

29.-Què estàs preparant pel 2011?

Estic en el procés d'una nova creació, ara tinc una reunió, però en aquest atac de mediocritat que et comentava encara no sé cap a on tirar-la, cap aquí, cap allà.

Tu hi ballaràs?

No crec, no crec perquè toca fer alguna cosa que pugui anar sola per jo poder seguir amb les Mosques. Si després faig alguna cosa, seria petitet de text on ... tornar a combinar el text i la dansa, d'una manera molt íntima, molt íntima. Però bé, a veure què passa amb el que estic preparant ara.

Un dubte, a *Bésame el Cactus* oi que no sempre feies el preludi tu, anar vestida amb la cuirassa i regalant els tomàquets?

Sí, sí. Sempre ho he fet jo, els hi donava els tomàquets als espectadors i si en algun moment no els hi agrada alguna cosa... que afinin la punteria! (riu)

En vas rebre algún cop?

No mai. Bé, recordo una vegada en Italia, quan va acabar l'espectacle, durant els aplaudiments, així de broma...

30.-Et ve de gust dir alguna cosa més?

Jo... no (riu i s'interessa per el meu treball d'investigació)

Entrevista realitzada a Fina Miralles
Cadaqués, 14 de maig 2010

Mercè Ballespí i Villagrasa

1.-Què volies expressar amb els treballs simbòlics a l´entorn de la natura dels teus inicis *Naturaleses naturals,* 1973 i *Translacions*, 1974 -que és una instal·lació on es documenten les translacions realitzades en el marc natural? Com et senties realitzant les accions? Eres conscient que estaves fent *land-art*?
No hi havia coneixement que això existís, la meva primera peça va ser *Natura Morta,* 1972 va ser com carregar-me la pintura acadèmica que havia après durant 5 anys a Belles Arts fent tants i tants bodegons, que allò si que era "natura morta". Estava emprenyada amb la pintura i tot el que representava i el terme natura morta també el vaig agafar en un doble sentit entès com a peça de museu amb la definició d´allò que era, com si ja no existís la naturalesa. En *Naturaleses Naturals* era el mateix però més gran i amb la idea no només de naturals sinó també de l´artifici , del cultural, d´allò fet per nosaltres. En l´exposició de la Sala Vinçon vaig barrejar la natura amb l´artificial: l´animal està dissecat; la gespa és de goma; la planta de plàstic, la terra de metacrilat... en aquesta exposició també hi havia una acció... Dic acció perquè no teníem noms anglesos, jo en deia muntatges, i ho continuo dient... i accions. Ni performances ni punyetes: accions i muntatges.

Vaig fer l´acció del vol de coloms en el terrat de la Sala Vinçon on hi havia una gàbia amb uns quants coloms i els vam deixar anar, l´acció citava al poeta J.A. Arza "*Si li hagués tallat les ales seria meu, però llavors deixaria de ser ocell*", van volar tots els coloms menys els dissecats. En *Naturaleses Naturals* també hi havia la projecció de *Fenòmens Atmosfèrics*. Tot plegat per destacar la idea de natural-artifici i com a principi també volia desmitificar la idea de obra. Em molesta la idea de "l´obra", així entés com a "Gran Obra" no ets cap creador... ets un sembrador, un transmissor d´idees. Actualment hi ha uns egos enormes i hem de tornar a l´essència de les coses, cal esborrar. Ficar una pedra i dir: "això és una pedra i és natural" això no és transformació, és despullar l´obra de tota la parafernàlia.

La natura m´ha donat tot el que sóc d´una manera intuïtiva, la meva mare ja m´ho deia: "Fina, sempre has d´anar al revés de tothom" i encara em passa. Considero que en el món hi ha dos tipus de persones: els que tenen curiositat i els que ja els hi està

bé i no cal que es toqui res. Jo sóc de la banda dels curiosos de veure ... i allà? I això és el que em fa.

2.-Hi ha accions on la participació del públic és més evident, com et responia? Per exemple en el happening on vas fer pintar al públic cargols i deixant-los anar a la Ciutadella (1973), o bé en *Relacion*s, 1975 sobretot la *Relació del cos amb els 4 elements*

Érem quatre persones. En les fotos de *Relacions*: jo i el fotògraf; en el *Recobriment del cos amb Palla* érem tres, potser en total érem 20 persones que anàvem seguint tot aquests tipus d´accions. Tot això no és feia per res ni per ningú... ni a casa meva van venir a veure cap exposició, eres com un renegat que tot i haver tret matrícules d´honor a color i composició, vaig deixar la pintura oooh ... era la renegada.

En la cultura llatina tot va amb la família i si t´en surts... traeixes el clan, la família i els amics...

3.-Molts dels teus treballs semblen d´alt didactisme sobretot quan hi ha interrelacions de conceptes com la natura i/amb..., el cos i/amb els elements. És el teu mètode o bé és per el teu afany de fer-te entendre amb l´espectador?

Sí que són treballs molt didàctics però no estructurava tant. És causa i efecte i una cosa porta l´altra. Quan la teva feina no és feina, sinó que és la teva vida no te´n dones compte, no saps perquè ho fas... tot se´t posa al davant,tot és fàcil, jo no he hagut de fer res especial... ni plantejar-m'ho.... El que sí tenia era un llibre de treball on les idees anaven sortint i jo anava apuntant... era el camí de les idees[232] després les idees les vaig apartar i ja vaig anar fent com anava sortint.

4.-Com s´increreix la teva obra a les darreries del franquisme i els anys de transició?

En el transcurs de la meva trajectòria, no només en el temps conceptual (del 72 al 78), en la meva obra no tinc massa referència sociològica. A banda de la part de la naturalesa hi ha *Emmascarats*, tot el tema *Matances*, *Standard* i apurant la peça de *Petjades*(1976) el que sí que critico és la societat capitalista, i el que tot tingui una propietat i una marca, fins i tot la filla d´en Miralles, la dona d´en Miralles, les camises, els calçotets d´en Miralles. Tot té una propietat. A les dones les maten perquè també

[232] Per informació més acurada cal veure el catàleg de Fina Miralles *De les Idees a la Vida* (2001) Sabadell: Museu d´Art de Sabadell.

les dones són propietat “porque eres mía”. Portat a l´extrem tot allò que trepitjo, i es marca, doncs també és meu... la nostra societat es basa en el sentit de la propietat. Aquestes peces corresponen al 75-76 i 77 però jo arribo a *Matances* a partir de les *Imatges del Zoo*,1975 on hi ha molts animals a dins de les gàbies, la manipulació que els humans fan sobre la naturalesa són les *Imatges del Zoo*. El zoo és propi de la raça blanca, el zoo de Londres va ser el primer i ho trobo una cosa... el domini i l´explotació continua igual...

5.-Et consideres una dona feminista?

No. Em considero una persona que ODIO el poder i com s'exerceix aquest poder, amb total manca de respecte sobre qualsevol ésser viu. Això és la meva base. Si d´això se´n vol dir feminisme....

6.-La crítica et considera una artista conceptual, tu com t´anomenaries?

A mi l´etiqueta que em va més bé és “artista” i això és molt ampli i gràcies a això puc existir (riu). En realitat el que sóc és una lliure pensadora i una aventurera...

7.-Quina relació vas mantenir amb altres artistes, hi havia intercanvi ideològic o bé anaves per lliure? (referència al Grup de Treball, a la resta d´artistes conceptuals catalans...)

Jo amb el Grup de Treball no en tinc res a veure, eren un grup molt polititzat. Jo vinc del camp de l´art. Jo sempre he anat per lliure, amb la meva vida i amb tot.

Vaig tenir molta amistat amb Joan Brossa que, per cert, sempre em deia que havia de conèixer a Joan Miró perquè teníem molta afinitat, compartíem l´essencialitat. Hi ha una foto, publicada en premsa, on estem Colita, Brossa i jo en una atracció del Tibidabo[233] Amb la persona que sempre he dit que compartia l´interés de l´expressió plàstica era en Jordi Pablo. Ell estava en el món de l´objecte i de la morfologia i jo també estudiava la forma. La morfologia et comporta aprofundir amb el de fora i el de dins, la interrelació. En contra hi ha la imatge, la captació, sense interrelació. És com quan els americans, que són especialistes en això, planten la càmera, però és un vidre que fa barrera, sí que el vidre protegeix però també és un fre, són unes ulleres... Però cal treure aquest filtre (es treu les ulleres), és una cuirassa que fa que els sentiments rellisquin. Et fa tenir el cor tancat.

[233] Diari AVUI, Dilluns, 23 de març de 2009, Agenda, p.58

8.-A propòsit de *Standard*, 1976[234] amb posterioritat vas dir que referent a les nenes "quan les van vestint, també estan vestint les seves ments" "*a medida que te van vistiendo también van vistiendo la mente... el casamiento.... hasta que la niña ya está vestida del todo*" com veus la identitat femenina... creus que ara també ens van vestint?

Veig la identitat femenina com la masculina, si jo fos un home *Standard* seria un home assegut a la cadira de rodes, enlloc d´una dona. La societat als homes els encasellen igual. Es pot sortir de estàndard ... ui si... però... ja t´espabilaràs! I no has d´emprenyar. Jo vaig fer una nena i una dona estàndard perquè era el que jo coneixia, però als nens i a l´home li passa el mateix: els homes han de ser pares de família, han de ser responsables, han de guanyar diners,... És molt difícil trobar homes sols que fan la seva vida.

9.-Creus que l´art , en aquell moment podia ajudar,i oposar-se a la construcció d´una determinada identitat femenina?

No en tinc ni idea. La meva intenció, en aquell moment era la de dir-ho. En francès hi ha una paraula que ho expressa molt bé "*être engagé*" fer prendre consciència de les coses i estar-ne compromès... per exemple en Jean Ferrat, en George Brassens... És denunciar una realitat.

10.-Què és per a tu la performance?

És fer una acció. Per mi la performance no existeix. És fer una cosa determinada i allí s´acaba . Hi ha moltes coses que he fet que no existeixen perquè jo no n´he recollit cap documentació. Una performance, per a que existeixi, s´ha de documentar amb imatges.

11.-El concepte de performance, segons el teu criteri, com ha evolucionat des de les teves accions dels principis i mitjans dels 70?

Moltíssim. I no només el de la performance, mira, el món de l´art té dos camins: el dels diners o el de la cultura. En el dels diners els americans hi tenen molt a veure i hi fiquen fundacions, museus i institucions, després d´en Pollock i d´en Rothko els artistes americans han fet pràctica conceptual i els col·leccionistes ho han comprat.

[234] Acció on Fina Miralles s´asseia en una cadira de rodes, la lligaven i li tapaven la boca amb una mantellina, submisa, sense cap possibilitat de reacció. Davant seu, la Radio i la TV encesa i projeccions de com una mare vesteix una nena per anar a escola juntament amb imatges de fotos de família.

A Europa -quan han vist que això s´ha de comprar- doncs s´hi han abocat perquè els americans són excel·lents publicistes, ells dominen el món de la imatge a la perfecció i el conceptual és la seva forma d´expressar-se no l´art ni la pintura ni la poesia ni la literatura... és el cinema, és la industria cinematogràfica. I a partir del Pop-art els hi ha anat de conya, i tota la resta és un dòmino en el que tot és qüestió de mercat. Quan jo he vist que això era mercat... he tornat a la pintura. Ho he volgut i ho he necessitat així. Jo no vull vendre la meva obra, jo no vull viure de la pintura sinó amb la pintura. (Silenci) Sóc un bitxo raro.

12.-Per el que dius i pels escrits que tens es pot entendre que la teva ideologia vital és indissoluble de l´artistica...

Vida i art és el mateix, jo ni treballo ni faig vacances, l´artista sempre està pensant... encara que no faci res físicament... està fent. Jo he fet la pintura i la pintura m´ha fet. Però no només a títol personal, quan veus, per exemple, un cambrer dominant la seva feina... quin plaer, tu!. L´ofici et construeix, l´humà necessita fer, i aquest fer és acariciar, destruir... és una acció cap enfora i cap endins. Tot el treball artístic té un sentit, la vida per atzar t´ho ha donat, tu no ho has escollit, veus coses que altra gent no veu. I a més a més amb la vellesa és com si veiessis un arbre amb tota la seva magnitud: les branques, els branquillons, les arrels, els insectes... La gent diu que tot això et connecta, però no, no és ben bé connectar , és estar interrelacionat. Tot el treball de la naturalesa em va portar a conèixer qui havia treballat el paisatge i Occident l´havia treballat molt poc.

Les arts són efímeres, es fan i es desfan, l´únic que perdura és l´escultura i la pintura, son les úniques que poden representar les divinitats, com els egipcis, els grecs a banda de déus ja feia herois, després la Historia de l´Art a Occident va evolucionat en la representació de reis, de generals dalt del cavall, un senyor burgès que paga un retaule amb la vida d´un Sant... hi ha molt egocentrisme durant tot el Renaixement. El primer quadre de paisatge és de Velázquez amb el Jardi del Medicchi- però és un jardi dels senyors que paguen!- al paisatge no se li va donar importància fins al s. XIX amb el naturalisme francès. Llavors jo, que he treballat la naturalesa, em trobo amb aquesta essència tan extraordinària de la comunicació i la implicació profunda. És una interrelació que els orientals ja van descobrir molt abans, és la base de la seva cultura. Ells ja sabien que tot s´interrelaciona, nosaltres, en canvi, ara ens n´adonem que hi ha u.... que és l'ecologia, ens hi continuem cagant, però és igual ! A Orient és a l´inrevés, primer és el paisatge i després l´home. Jo he fet aquest camí. Jo em considero paisatge. Fina Miralles és el paisatge, amb tota la profunditat que això representa.

13.-Després t´inscrius en una etapa més social i de compromís artistico-polític de *Matances*, 1977. Abans però ja vas fer *Emmascarats*, 1976 amb Anna Lizaran per tal de fer paleses les aparences socials tant voluntàries com imposades per mitjà de la màscara. La teva relació amb el teatre català, amb Comediants, amb altres actors i actrius...

Va ser una relació personal. L´Anita estava amb Comediants, doncs jo m´hi vaig relacionar, i va ser molt importat per a mi, sobretot quan pensem que era el temps del *Non Plus Plis* (1972), la seva primera peça. Era una època de molta alegria i vitalitat, era un no parar!

14.-Parla´ns del procés de creació de *Matances*, 1977

Matances prové de les *Imatges del Zoo*, comparteix ideari però ja no tant de la manipulació de l´ésser humà sobre els animals, sinó cap a ell mateix. Els humans hem matat molts animals, sí, però entre nosaltres mateixos també... no parem d´exterrminar-nos! *Matances* és la denúncia de l´exercici del poder d´uns contra els altres.

15.-En una entrevista vas comentar , en relació a *Matances*, que "la gente no lo entendería" et preocupa que la gent entengui la teva obra?

Ni em preocupa ni em preocupava. A mi, ni premis, ni medalles, ni honoris causa. Allò dels vencedors i els vençuts... a la merda! Amb que la mare et digui:" Filla, ets la més bonica!" ja en tinc prou i com que la meva mare ja és morta, doncs m´ho dic jo.

16.-En el Museu d´Art de Sabadell, on hi tens cedit tot el teu fons, hi ha una foto que mai ha estat publicada que vas anomenar La Mort, l´únic nu de Fina Miralles, perquè?

És una peça de *Matances*, l´únic nu sí, però no sóc jo (riu) i no diré qui és. Jo li vaig demanar, i cap problema.

17.-Si es comparen obres teves com, per exemple, *Dona-arbre* 1974; *Relacions*, 1975; *Recobriment del cos amb palla,* 1974 amb obres de Ana Mendieta (La Havana, 1948- Nova York,1985) que parlen de naturalesa i dona com és *Earth Body Sculpture and Performance 1972 – 1985*; *Flores en el cuerpo*, 1973; *Árbol de la Vida*, 1976 i fins i tot Siluetas, 1976 que era com el cos deixa petjades a la naturalesa, hi ha molts trets coincidents i són realitzades en el mateix període però en contextos culturals diferents... com ho veus?

(Tallant) No cal que comparis. Sempre se´m compara amb ella però Ana Mendieta està més lligada al ritual, a la dona-terra, creadora, paridora... això no té a veure amb mi. Jo sóc una dona, sí, però no és la prioritat, soc ésser humà i sóc animal.
En cap moment jo m´he despullat relacionant-me amb l´arbre ensenyat pits o sexe... ja m´ho preguntaven ja, però per mi no tenia cap sentit despullar-me. Jo el que més estimo no són els meus pits i el meu sexe, sinó la meva vida.

18.-Hi va haver un abans i un després d´exposar a la Biennal de París (1977) i a la Biennal de Venècia (1978) ?

No ben bé, t´explico. A la Biennal de París jo vaig exposar *Tres esquemes de mort artificial* que era una peça de *Matances*(1977) i a la Biennal de Venècia vaig fer *Mediterrani t´estim*, 1978 de llenguatge simbòlic. Quan es va desmuntar jo em vaig emportar la roba de tela mosquitera a partir de la qual vaig fer totes les peces de *Paisatge* de la Fundació Miró. Aquest sí que va ser un després, perquè ja hi havia un suport, que era també el paper i va ser, inconscientment, un acostament a la pintura, però encara sense la mà, no deixant expressar sentiment ni emoció. Són estructures que es poden col·locar de diverses maneres que, tot i no reproduir paisatges, són paisatge perquè tenen concepte d´horitzó, el primer terme, etc... Ho vaig fer amb doble bastidor. Encara estava al món de les idees, són peces conceptuals amb la idea de paisatge. Vaig entrar a dins del quadre i el vaig fer objecte. A l´igual que en Fontana, un altre pintor conceptual. El quadre i la tela són elements del paisatge. Els materials, lliurement, feien la feina jo ficava en contacte un paper absorbent amb un cubilet d´aigua tenyida de blau... ni ho tocava! I així es van fer les peces de paper secant. Després de *Fragments,1980 Doble Horitzó*[235] amb la tela i el bastidor com elements d´expressió i *En el aire* (Metrònom, 1982)on ficava el pla a l´espai, al 83 és quan jo tallo.

Després de l´exposició a Cadaqués, *Itinerari de la terra a l´aire, de l´aire al mar*, 1983 on era la roba pintada però amb formes que es ficaven al carrer i dins de l´aigua. Aquest és el meu trencament, el final del món de les idees, al juny del 83. Deixo BCN i al novembre m´en vaig a Sudamèrica.

[235] Sèrie d´estructures que són una desconstrucció del concepte tradicional del quadre,. Els elements de la tela i el bastidor son expressió del paisatge.

19.-I aquí vas iniciar una etapa més allunyada dels postulats conceptuals i on vas decidir ser "només la Fina" i emprendre el teu personal viatge iniciàtic fora de Catalunya

Havia tingut un problema de salut i volia anar a un metge homeòpata de Buenos Aires i amb la meva amiga argentina, l´Anna, ens hi vam embarcar. Tenia el cor tancat i barrat, tot estava a la meva ment, era un cap amb potes. Vaig treure un tap emocional, pensa que no havia plorat ni a la mort del pare al 78 ni de la mare al 75! Tenia molta por dels sentiments i no deixava passar a ningú, jo estava en la meva torre i el món era una merda. Amb la visita del Doctor Pasquero, la meva amiga Anna i l´experiència a Sud-Amèrica tot va canviar.

A partir del viatge em vaig humanitzar, les dones bolivianes i els seus nens... pensa que jo mai havia agafat un nen als braços! Ara encara m´emociono... (ho fa), se´m va obrir el cor. Va ser com saltar en un precipici però no em vaig donar cap patacada. Em vaig trobar amb la humanitat. Va ser desaparèixer i em vaig retrobar amb el meu ésser, l´espiritual, vaig deixar de ser jo per fondre'm amb la naturalesa completament. això sí que m'interessa. A mi no m´interessa el món de l´egocentre, ni del feminisme... res. El que jo vull és sentir-me part, en el centre, en l´unió.

Després començo un peregrinatge on jo accepto les coses tal com són, m´agafo a la vida i que la vida em porti. Volia estar a Serrallonga però no va poder ser, volia estar a Sabadell, però tampoc va poder ser... no escoltava i em fotia unes hòsties terribles llavors em vaig deixar portar cap a Paris. Però s´ha de tenir molta força, perquè estàs sol al món. És molt dur marxar amb 30 i escaig per començar de zero en una cultura que no té a veure amb nosaltres, tot i veïns. T´has de comportar d´una manera diferent.

20.-Et senties una exiliada?

Em sentia un arbre desarrelat, l´emigrant és la persona que deixa el seu cor en un altre lloc. Però també és molt important per créixer com a persona, perquè estàs sol, sol, sol i has de reconstruir-te.

21.-10 anys a París, 10 anys de solitud, de vivència, de creació....

Tornant del viatge de Sud- Amèrica, a l'estiu del 84 vaig fer a Cadaqués la memòria, el record, de les vivències del viatge a Sud-Amèrica. Amb tot de dibuixets petitets, semblen cromos. A Paris vaig fer el mateix. De tota aquesta època, el que tinc son quaderns de viatges.. jo anava a peu amb motxilla, ara a Cadaqués, ara a

Formentera, a Barcelona... fins que al 87 m'instal·lo a París. Faig una exposició maca a Agramunt , les *Suites* d´Agramunt i les *Suites* de Paris, amb el que faig la recerca de l´essencial, surto a pintar amb un paper mida postal, al llapis i a casa esborro, aquest és el meu procés, esborrar. L´artista del nostre temps és una porqueria: intel·ligent, professional, culte i superestètic. A mi això no m'interessa, a mi m'interessa la vida, la bellesa, la tendresa... A mi m'interessa la bellesa i la recerca de l'essencial, que també és cap a mi , és un despullament.

22.-Tota la teva recerca a partir de deixar el professionalisme ha estat un retorn a la natura, a la mirada i al pinzell. En moltes obres pictòriques d´aquesta darrera etapa el fons el deixes en blanc i vas a la senzillesa del traç (*Tot és un.* Memorial, 1996. *Les orenetes ja són aquí,* 1996. *El mar*, 1996)

Per mi el professionalisme és "viure de", una persona és professional perquè viu d´allò. Quan jo vaig deixar el professionalisme vaig deixar de pertànyer del tot el "haver de", competir, lluitar... aquest va ser el meu gran tall, vaig deixar de fer exposicions, catàlegs,etc.. Això que dius del retorn a la naturalesa, el blanc i la senzillesa...sí, totalment. És la recerca de l´essencial, són les mínimes línies i aquestes línies ballen en el buit. Mira, aquesta és la Luciole una cuca de llum que simbolitzen els esperits dels infants en la cultura oriental. Tu mira-li els ulls, aixeca´t (m´aixeco per veure un quadre de fons blanc amb un rostre colorista que impacta)

Els seus ulls són buits, però la mirada què hi és?

I tant.

Dons això és el buit, és la mirada. I vagis on vagis et continua mirant. El germà de la Luciole és la nit. A *Nocturn* passo pels conceptes de la llum i l´obscur, són conceptes per on hi has de passar, has de conviure amb els dos.

23.-Fina, amb qui t´identifiques?

Quan ets petit et crees el teu personatge per poder-te defensar d´aquest món enorme Jo m´identifico molt amb en Joan Miró, per la idea d´aquest món tancat i petit, on tu sobrevius, tancadet, en el teu ou, l´úter. Jo m´hi identifico per la seva esencialitat, pel lligam oriental del treball en el buit, que és l´interessant. Entre tu i jo hi ha el que no es veu, la mirada. El buit no es veu però hi és, el que anomeno "invisible visible".

En el viatge a Sud-Amèrica, vaig tenir una anècdota amb la meva relació amb Miró. En un poble apartat de la mà de Dèu, on només hi arribes en barqueta, hi ha Puno,de la riba del Titicaka. Allí, no puc entendre com m´arriba als peus un retall de diari brasiler on, de casualitat, es podia llegir un tros de notícia: "el pintor español Joan Miró ha

muerto...". Vaig pensar que ja no era a temps de coneixer-lo. Amb tot, érem éssers afins. En la corrent humanista. No és connexió, és la unió amb els altres l´important.

24.-Darrerament fas coses més puntuals. Com ha estat l'experiència compartida amb Isabel Banal de *Paissatges humans* , 2009 per El Centre d´Art La Panera? El retrobament de la teva part de lleidatana, després de Serrallonga?
Com tu mateixa vas dir: "*des de temps immemorials l'ésser humà s'ha sentit lligat i unit al paisatge, al lloc on neix, creix i mor*[236]"
Va ser una bona experiència. Els de La Panera són uns bons professionals, me´ls estimo molt. Formava part de l´exposició col·lectiva Territori Lleida. Amb *Paisatges humans* et quedes al·lucinat dels noms i els topònims. Els mateixos noms i cognoms et diuen de quin paisatge estàs parlant. Ara estic fent un altre projecte per La Panera de Lleida amb Amaya Creus que és l´exposició *Fina Miralles: paisatge, naturalesa, pertinença* que és formar part completament de la natura. Nosaltres som naturalesa. Però encara no te´n puc parlar...

25.-Quan en els teus quaderns de notes escrius sobre la bellesa també, entre línies, hi sorgeixen monstres.
Dins teu hi ha el monstre amagat a la foscor, però el monstre també és el teu infant pur. (Silenci) Faig fer una exposició a Camallera a la Nau Côclea on vaig fer, justament, l´instal.lació *El meu monstre em somriu* en el 2005.

26.-Ara per ara, quins projectes tens entre mans?
Actualment en aconseguir la digitalització, catalogació i conservació de l´obra que vaig cedir al Museu d´Art de Sabadell en el 2000. A mi no em calen exposicions. També hi ha el projecte que et comentava amb Amaya Creus a La Panera sobre *paisatge, naturalesa, pertinença* . Si tira endavant i Glòria Picazo ho aprova, es podrà veure tota l´obra que té relació amb Serrallonga, la pertinença en aquesta terra perquè la meva àvia era d´Agramunt, la mare de Balaguer... tinc un cinquanta per cent de lleidatana. A Serrallonga vaig descobrir l´invisible-visible, el meu treball obert a les sensacions i emocions i a partir del 84 vaig poder fer les coses amb les meves mans i amb la meva ànima.

[236] Texte de presentació de les autores al Catàleg de l´exposició del Centre d´Art La Panera *Paisatges humans*, 2009

27.-Creus que Catalunya té un deute amb Fina Miralles?

No hi ha deutes. Les coses, si han d´anar, aniran pel seu camí. Tota la feina que he fet m´ha servit a mi mateixa, m´ha construït. La persona que sóc és gràcies a tot el viscut, el que fet, el que he sentit, amb les relacions i les persones que he compartit la vida. Si el que en queda serveix a uns altres, fantàstic pels altres, doncs. Per exemple, ara em passa amb les cançons de Jean Ferrat, que m´emocionen completament, tot i que ara és mort, però ell, amb les seves cançons, està aquí. A mi em sap greu quan es sembra una terra però no es recull, de la terra sempre se n´ha de tenir cura.

28.-Et queda alguna cosa que vulguis dir...

Doncs, sí. Em queda per dir una cosa que els francesos trobaven d´allò més divertit. Jo em sento del món antic. A París jo deia que no era una pintora moderna sinó que era una pintora antiga, i ells em preguntaven:

- Què pintes, doncs?
- La meva vida. Què vols que pinti sinó?

I ells reien , els hi feia gràcia...

Sóc de la pedra, del neolític, de quan l´ésser humà va establir el seu lligam íntim i màgic de relació amb la naturalesa. Natura i pensament íntimament units en l´afer vital i l´afer artístic.La pràctica de l´art, per a mi, ha estat una filosofia, una manera de viure, una manera de veure el món, un camí cap al fons de mi mateixa, un camí a la descoberta de l´espiritualitat. Un punt en comú de tota la meva trajectòria ha estat l´arbre. Des del 92 que vaig entrar en el llenguatge simbòlic que és atemporal i universal, dono molta importància a la simbologia de l´arbre. L´arbre, a l´igual que l´home, és l´únic ésser que viu en els tres móns: el món celeste, el terrestre i el subterrani. L´arbre és la unió dels tres móns, és el símbol del vuit, de l´infinit, és la duració, el perdurar. A cada final li correspon un origen. I els meus orígens són la terra.

L´immensament petit és el que conté el gran, és la llavor que conté el bosc. I també dir que jo l´obra ja l´he acabada, l´excepció és *Paisatges Humans* amb la Isabel Banal que va ser una peça nova de 2009, però a banda d´això, per mi es va acabar amb *Memorial*. Ara escric, que també és un altre tipus de cosa. El meu món és tan sensible i personal i estic en una fase tan essencial, que amb la pintura ja no puc depurar més i ara només em serveix la paraula, per això escric.

29.-En aquesta nova etapa d´escriptura, a banda de les publicacions de *De la llum, cap a la llum* al 2005 i *Testament Vital* del 2008 tens alguna cosa més publicada?

Sí, Carlos Pina i Maria Cosme són els responsables de eBent que és el Festival Internacional de Performances i en el 2003 van passar una sèrie de pel·lícules meves i em van dedicar la publicació amb tot el que escrivia. Es diu *Del natural* (2003) però ja no trobaràs cap exemplar, els pocs que en queden els tinc jo, te´l deixo però me l´has de tornar. Ara també escric per la revista *Quadern* (número 173 desembre 2009, el número 174 febrer 2010 i ara sortirà el 175) on tinc la secció *Collage: Fina Miralles* on s´hi pot llegir els meus escrits i també hi faig alguna il·lustració. I finalment també escric per la revista d´aquí , *Sol Ixent*, de Cadaqués.

30.-Molt bé, Fina, ha estat un plaer compartir la teva força interior i les teves vivències, què et sembla si tanquem l´entrevista amb unes línies d´una llibreta de notes teves del 23 de febrer del 94 que deia així:

“A mi només
em cal ser qui sóc
.... i pintar.
No anar mai més
en contra meu. “

Em sembla perfecte. Aquesta sóc jo.

BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA

1.-LLIBRES I ARTICLES

ABRAMOVIC**,** Marina (1998). *Artist body:performances 1969-1997*. Milano: Charta.

ALSINA, Cristina i BORRÀS, Laura (2000). Masculinidad y violencia. Dins Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.) *Nuevas masculinidades*.(p.83-101). Barcelona: Icària.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

ANDRADE, Elba; CRAMSIE, Hilde F.(eds)(1991) *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas* (Antología crítica). Madrid: Editorial Verbum.

ARISTÒTIl, (1985). *Poètica. Retòrica*. (ed. A. Blecua) Barcelona: Edicions 62.

ARTAUD, Antonin (1990). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa. (4a ed).

ASENSI PÉREZ, Manuel (2008). Unsex me here: Tristana y la pasión. Dins Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), *Scriptura. Mujer y género en las letras hispánicas* (p.111-113). Lleida: Universitat de Lleida, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánca, Sección de Literatura Española**.**

BALLESTER, Irene (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo.* Gijón: Ediciones Trea.

BARRIOS, Olga (2010) *La mujer en las artes visuales y escènicas. Transgresión pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos.

BATLLE, Carles. (2010)." Representació teatral". *Journal of Linguistics, 3* (7),p. 23-45.

BEAUVOIR, Simone de (2005). *El Segundo Sexo*. Trad. A. Martorell, Madrid: Cátedra.

BELBEL, Sergi (2012) *Crisi, teatre i felicitat: Obertura del curs acadèmic 2010-2011*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona. Àrea de Presidència. Direcció de Comunicació.

BERGER, John (1980). *Modos de ver* (trad, Justo G. Beramendi). Barcelona: Gustavo Gili.

BETSKO, Kathleen; KOENING, Rachel(1987).*Interviews with Contemporary Women Playwrights.* New York: Beech Tree Books.

BORRÀS CASTANYER, Laura (2005) Repensar la història des de l'humor. Una proposta escènica de dones : el *Cabaret Diabòlic* de Beth Escudè i Isabelle Bres. *Dossiers feministes*, *núm. 8,* p. 23-46.

BORRÀS CASTANYER, Laura Ed. (2002) *Deseo, construcción y personaje*. Madrid: SGAE-Fundación Autor.

BOURDIEU, Pierre (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Ed. Anagrama.

BOZAL, V., &Universidad Pública de Navarra. (2006). *Ejercicios de la violencia en el artecontemporáneo*. Pamplona: Catedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.

BROOK, Peter (1993). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro* (trad.Gemma Moral Bartolomé). Barcelona: Alba Editorial.

BROWN, J. R. (1995). *The oxford illustrated history of theatre*. Oxford: Oxford University Press.

BRUCE, M. S. (2007). Dying on thestage in thenāṭyaśāstraandkūṭiyāṭṭam: Perspectives fromthesanskrittheatretradition. *AsianTheatreJournal, 24*(2), 422-439.

BUFFERY, Helena (2006).Theater space and cultural identity in Catalonia. *Romance Quarterly*, 53/3, p. 195-209.

BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires: Paidós.

---(2006) *Vida pecaria. El poder del duelo y la violencia* (trad. Fermín Rodríguez) Buenos Aires: Paidós.

---(2006b) *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

---(2006c) *Gender trouble: feminism and the subvesion of identity*. New York: Roudledge.

CALERO, Mª Isabel y FRANCIA, Rosa (coords.) (1996) *Saber y vivir: mujer, antigüedad y medievo.* Málaga: Universidad de Màlaga, Estudios sobre la mujer, 19.

CAMERON, Deborah (1992) *Feminism & Linguistic Theory*. New York: Palgrave. 2ªed.

CARLSON, M. A. (1996). *Performance :A critical introduction*. London: Routledge.

CARRASCO, Marta (2000). *Mira'm*. Manuscrit del Llibre de direcció de l'espectacle [document inèdit no publicat].

CARRASCO, Marta (2005). *Ga-gà*. Manuscrit del Llibre de direcció de l'espectacle [document inèdit no publicat].

CARRASCO, Marta (2006): *J' arrive* Manuscrit del Llibre de direcció de l'espectacle [document inèdit no publicat].

CASTAÑER, Marta. (2006). *La dansa contemporània és...* Lleida: Universitat de Lleida, Vicerectorat d'Activitats Culturals i Projecció Universitària, Servei de Publicacions de la UdL.

CASTAÑER, Marta y CAMERINO, Oleguer (2006) *Manifestaciones básicas de la motricidad*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

CASTRO FLÓREZ, Fernando "La realidad del arte contemporáneo al desnudo, par ses célibataires, même" en *Revista de Occidente* nº386-387 julio-agosto 2013. p. 75-100.

CENIZO JIMÉNEZ, José (2006) *La madre y la compañera en las coplas flamencas*. Sevilla: Signatura Ediciones.

CIORAN, E. M. (2001). *Breviario de podredumbre*. Barcelona: Suma de Letras.

CIXOUS, Hélène (1995) *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

CLÚA GINÉS, Isabel (2008). Amores clínicos: cuerpo , enfermedad y erotismo en *Las Neuróticas*, de Alberto Insúa. Dins Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), *Scriptura. Mujer y género en las letras hispánicas* (p. 141-161). Lleida: Universitat de Lleida, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánca, Sección de Literatura Española.

CORCUERA, Laura (2009) Una visión de La casa de la fuerza, de Angélica Liddell. Vayámonos a Moscú, vayámonos a México. *Primer Acto,* núm. 331, p. 96-99.

CORNAGO, Óscar (2004) Teatralidad y teatrería en la sociedad del espectáculo: La estategia del Bufón en FLOECK, Wilfried y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (eds.). (2004) *Teatro y Sociedad en la España actual.* Madrid : Iberoamericana; Frankfurt am Main : Vervuert Verlag. p. 209-221.

--- (ed) (2005) *Políticas de la Palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell.* Madrid: Fundamentos.

--- (2005b). La poesía escénica de Angélica Liddell: El rito de la perversión. *Salina.Revista De Lletres,* (19),p. 125-137.

CORTÉS, José Miguel (1996) *El cuerpo mutilado. La Angustia de la muerte en el Arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts.

CRAMERI, kathryn (2008) *Catalonia. National Identity and Cultural Policy, 1980-2003*. Cardif: University of Wales Press.

CURIGER, Bice (1989) *Meret Oppenheim.* Zurich-Frankfurt-New York: Parkett publishers.

DE CLIFFORD, Amanda (2009) Consumption, Desire and the Feminine Subject. *Hecate, Vol 35* Issue 1/2, p 250-265.

DE MARINIS, Marco; ABELLAN, Joan (1998). *Entendre el teatre: Perfils d'una nova teatrologia*. Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona.

DE MIGUEL CALVO, Estíbaliz (2008). Actrices sociales en el escenario carcelario. Dins *Feminismos e interculturalidad*. *V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM*). Sevilla: ArCiBel Editores.

DECKHA, M. (2011). Pain as culture: A postcolonial feminist approach to S/M and women's agency. *Sexualities, 14*(2), 129-150.

DEMOOR, M. C. (2003). *Dramaturgas argentinas : Teatro, política y género*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2005). *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad.* (trad Juana Salabert) Madrid: Editorial Losada.

DUBAR, Claude (2002) *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Bellaterra.

DUNCAN, Isadora (1995) *Mi vida* (Trad. Luis Calvo) Barcelona: Salvat grandes mujeres, vol.3.

ESCOHOTADO, Antonio *Historias de familia Cuatro mitos sobre sexo y deber*. Barcelona: Anagrama, 1978.

FAXEDAS, Lluïsa (comp.) (2009) *Feminisme i Història de l' Art.* Girona: Documenta Universitaria i Universitat de Girona.

FERNÁNDEZ MORALES, M. (2002). *Los malos tratos a escena : El teatro como herramienta en la lucha contra la violencia de género*. Oviedo: KRK Ediciones.

FLOECK, Wilfried y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (eds.). (2004) *Teatro y Sociedad en la España actual.* Madrid : Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

FOGUET I BOREU, Francesc., BATLLE I JORDÀ, Carles., GALLÉN, Enric., NOGUERO, J., SAUMELL I VERGÉS, Mercè (2003). *La representació teatral*. Barcelona: Editorial UOC.

FOGUET I BOREU, Francesc (2007) Introducció. Dins *Jordi Casanovas*, Estralls, Alzira: Bromera, p.11-35.

FOGUET, Francesc i SANTAMARIA, Núria (2009) *La literatura dramàtica*. Barcelona: Editorial UOC.

FOUCAULT, Michel (1976) *Vigilar y castigar* Madrid: Siglo XXI.

--- (2003) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (trad. Elsa Cecilia Frost). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

FRATINI, Roberto (2009) Somnis d'artista. El paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica a les litografies del segle XIX Quaderns de dansa. *Estudis Escènics 35.* Barcelona.

--- (2011) *A contracuento. La danza y las derivas del narrar* (trad. Rosalía Gómez Muñoz) Col. Cuerpo de Letra. Danza y pensamiento, Mercat de les Flors/Institut del Teatre.

GARCÍA LORCA, Federico (2010) *Historia del duende Flamenco. Juego y teoría del duende.* Barcelona: Nortesur.

GIMÉNEZ, Celso (2007). Soy Angélica Liddell . *Matador Revista de Cultura Ideas y Tendencias, volumen K:* p 42-43.

GOLDBERG, Roselee (2002) *Performance Art: Desde el futurismo hasta el presente.* .Barcelona: Ediciones Destino. (2a ed.).

GONZÁLEZ, Lola. (2002) Maria de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII. A *Scriptura. Estudios sobre el Teatro del Siglo de Oro*. Lleida: Universitat de Lleida, p. 177-209.

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana (2011) El cuerpo en el zapato. Dins *La piel en la palestra. Estudios corporales II*. A. del Pozo y A. Serrano (eds.),Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Editorial UOC, p.429-439.

GOODMAN, Lizbeth (1994) *Contemporary Feminist Theatres: To each Her Own*. London/ New York: Routledge.

GOFFMAN, Erving (1988) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu; Madrid: Murguía.

GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (1986) *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza.

GRAVES, Robert (1983) *La Diosa blanca : gramática histórica del mito poético*. Trad. Luis Echávarri. Madrid : Alianza.

GUDIN, Claude (2008) *Une historie naturelle de la séduction*. Paris: Points Seuil.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2006). Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales (Icíar bollaín, Almudena Guzmán, Angélica Liddell, Carmen Linares, Clara Sánchez, Ana Torralva). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

--- (2010) La deconstrucción de los “mitos” en el teatro de A. Liddell. Dins BOIX, H. GUZMÁN GARCÍA, B. LEGUEN PERES, M. SANFILIPPO (coord.) *Tejiendo el mito.* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. 69-90.

HANDKE, Peter. (1988). *Insults al públic i altres peces parlades* (Carme Serrallonga, pròleg de Ricard Salvat Trans.). Barcelona: Institut del Teatre.

HARAWAY, Donna J.(1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.(*trad. Manuel Talens). Madrid: Cátedra.

HARTWIG, Susanne (2003): La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell,

Rodrigo García). Dins: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 28. no. 2, pp. 35-60.

HEATHFIELD, Adrian (2006) After the fall: dance -theatre and dance-performance. Dins Joe Kelleher i Nicholas Ridout (eds) Contemporary Theatres in Europe. A critical companion. p. 188-198. New York: Routledge.

HENRÍQUEZ, José (2007): Entramos a vivir y morir en el escenario. *Primer Acto,* núm. 321,p. 21-30.

HOGHE, Raimund (2009) Aproximación a Pina Bausch y su teatro. Hacia mí- Una rama, un muro. (trad. Andreu Carandell*) Primer Acto*, núm. 331, p. 108-118.

HUSTON, Nancy (2013) *Reflexos en un ull d'home*.(Trad. Josep Alemany) Barcelona: Edicions 1984.

HUXLEY, Michael i WITTS, Noel (1996)*The Twentieth-Century Performance Reader.* London: Routledge.

KANE, Sarah (2006) *Ansia. 4.48 Psicosis*. (trad. Rafael Spregelburd). Buenos Aires: Losada.

KOWZAN, Tadeusz (1992) *Sémiologie du Théâtre*. Éditions Nathan, Sérielittérature.

LAGARDE, Marcela. (1996). *Género y feminismo :Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.

--- (2005). *Para mis socias de la vida :Claves feministas para ...* Madrid: Horas y horas.

LEHMANN, Hans- Thies (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Paris:L'Arche Éditeur.

LIDDELL, Angélica (2002) Llaga de nueve agujeros. *Primer Acto,* nº. 295, abril 2002, p. 132-137.

--- (2003) *Lesiones Incompatibles Con La Vida / Lesões Incompatíveis Com A Vida*. Lisboa: Edições Do Buraco.

--- (2003b) El mono que aprieta los testículos a Pasolini. *Primer Acto, vol. 4,* núm. 300, p. 104-108.

---(2003c) Llaga de nueve agujeros. Dins MONLEÓN, José;DIAGO, Nel. *La palabra y la escena (Acción teatral de la Valldigna III).* Valencia. Universitat de Valencia, colección teatre s. XXI.

--- (2007) El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres. *Primer Acto* Madrid, núm.321, p. 9-18.

---(2007) Perro muerto en tintorería: los fuertes. *Primer Acto*, núm.321, Madrid, p. 36-72.

---- (2008) *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*. Bilbao: Artezblai.

---(2009) *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y extinción*. Bilbao: Artezblai.

--- (2011) *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La uÑa RoTa.

---(2013) *Ping Pang Qiu*. Bilbao: Artezblai.

LIPOVETSKY, Gilles (1997) *La Troisième Femme,* Gallimard. i la trad. Española.

---- (1999) *La Tercera mujer : permanencia y revolución de lo femenino*. (Trad. Rosa Alapont.) Barcelona: Anagrama. 2a ed.

LLADÓ, Jordi; VILARÓ, Jordi (eds) (2013). *Dona i Teatre al Segle XXI. IV Jornades de debat sobre el reprertori teatral català.* Ed Punctum & Grup de Recerca en Arts Escèniques UAB.

MALPEDE, karen (ed.) (1983) *Women in Theatre: Compassion and Hope*. New York: Drama Book Publishers.

McDONALD, Helen.(2001) *Erotic ambiguities: the female nude in art*. London: Routledge.

Marcer, Àngels. *Taller de teatro : Cómo organizar un taller y una representación teatral.*

MARTÍN PUIGPELAT, Ana (2007) La poética del fracaso. *Primer Acto,* núm. 321, p.19-20.

MARTÍNEZ, Amalia (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2007). La revolta del text en la literatura de la postmodernitat. Dins Marina Gustà i Núria Santamaria (ed.), *La literatura catalana, en una perspectiva europea* (p.126-135). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència i Institut Ramón Llull.

MASCARÓ PONS, Jaume (2009) *Paradoxes i metàfores:Reflexions sobre Teoria i Arts Escèniques.* Lleida: Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d' Estudis Teatrals.

MELENDRES, Jaume (2006) *La Teoria Dramàtica: un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre.

MERNISSI, Fatema, (2001) *L'Harem occidental* (trad Lidia Fernàndez Torrell**)** Barcelona: Edicions 62.
- (1998) *Somnis de l' Harem (*trad. Dolors Udina) Barcelona: Columna.

MERLEAU PONTY, Maurice (2000) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península. 5a edició.

MILLER, Dusty (1994) *Women who hurt themselves: a book of hope and understanding.*New York: Basic Books.

MOSSE, Claude (1990) *La mujer en la grecia clàssica* (trad.Celia María Sánchez). Madrid: Editorial Nerea.

MUÑOZ, Rosa Ana (2010): Angélica Liddell. *Ars Dramática*, núm. 3, p.63-64.

NEAD, Lynda. (1998). *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. (trad. Carmen González). Madrid: Editorial Tecnos.

NOCK, Matthew (ed.) (2009). *Understanding non suicidal self-injury: origins, assessment, and treatment.* Washington D.C.: American Psychological Association.

NUNAN, David i CHOI, Julie (ed) *Language andCulture. Reflective Narratives andtheEmergence of Identity*, Routledge: New York andLondon,, 2010.

O'CONNOR, Patricia (1997) *Dramaturgas españolas de hoy: Una introducción.* 2a ed. Madrid: Espiral/Fundamentos.

Oliva, C., & Torres Monreal, F. (1992). *Historia básica del arte escénico* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.

PASCUAL, Itziar (2010) Cuerpos femeninos en movimiento: poéticas y discursos en la danza de los siglos XIX i XX" p. 189-190. Dins BARRIOS, Olga. *La mujer en las artes visuales y escènicas. Transgresión pluralidad y compromiso social*. Madrid: Editorial Fundamentos.

PAVIS, Patrice (1998) *Diccionario del teatro; (trad. de Jaume Melendres)* Barcelona: Paidós.

PAVIS, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.

PHELAN, Peggy (2006). *Unmarked. the politics of performance*.London: Routledge.

PHELAN, Peggy (1996).Feminist theory, poststructuralism and performance. Dins MARTIN, Carol (ed.) *A sourcebook of feminist theatre and Performance* (p. 157-182).London- New York: Routledge.

PICÓ, Sol; LIQUIDDOCS (2010). *Sol Picó*. *LiquidDocs. International Book Magazine.* Barcelona: liquidDocs, liquid limits.

POULAIN, Jean-Pierre - CORBEAU, Jean-Pierre (2002), *Penser l'alimentation. Entre imaginaire et rationalité*, Toulouse: Privat.

PRECIADO, Beatriz (2002) *Manifiesto Contra-sexual*, Madrid: Opera Prima.

PROPP, Vladimir (2006). *Morfología del cuento.*16a ed. (Trad. Lourdes Ortíz). Madrid: Editorial Fundamentos.

PUJAL, Margot (2005) *El feminisme*, Barcelona: Editorial UOC.

PUCHE, Gumersindo. (2007). Mirar el daño. En Maria. Antonia García Tirado (coord.), *50 años de teatro contemporáneo : Temáticas y autores* (p. 27-38) Madrid : Ministerio de Educación y Cultura.

RAGUÉ-ÀRIAS, Maria-José.(1996) *El Teatro de fin de milenio en España : de 1975 hasta hoy* . Barcelona : Ariel.

--- *(2000)¿Nuevasdramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Centro de Documentación Teatral INAEM, 2000.

RECKITT, Helena (ed) (2005) *Arte y feminismo* (estudi de Peggy Phelan). Londres: Phaidon.

REIZ, M., CASADO, A., DE GREGORIO, A., (2006). *De la vanguardia a la memoria: III Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*. Madrid: Editorial Castalia.

RICHARDS, Mary (2010) *Marina Abramovic*, New York: Routledge Performance Practitioners.

RIOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2001) *Cómicos ante el espejo. Los actores espanyoles y la autobiografia.* Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

RIVIÈRE, Joan (1979) *La femineidad como màscara (*trad. Alícia Roig) Barcelona: Tusquets Editores.

ROMERA GALÁN, F. (1997). *Profanación del agua*. Talavera de la Reina Toledo: Ayuntamiento de Talavera de la Reina.

SALA VALLDAURA, Josep Maria (2006) *Història del teatre a Catalunya*. Lleida: Pagès Editors.

SALAZAR, Adolfo (2003) *La danza y el ballet*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

SANTAMARIA, Núria (2010) Del teatre en temps de crisi o el pintallavis vermell. *L' Avenç núm. 367*, p. 74-76.

--- (2012 març) Sismògrafs morals. *Serra d' Or núm. 377* ,p. 64-66.

SÁNCHEZ, José Antonio (2002)., *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

---- (2004). Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea. Dins Wilfried Floek y María Francisca Vilches de Frutos (eds.) *Teatro y Sociedad en la España actual* (p.269-282) Madrid : Iberoamericana; Frankfurt am Main : Vervuert Verlag.

--- (2009). Vivencias literarias del cine y del teatro. Dins DUARTE, Ignasi y BERNAT, Roger (ed) *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios,*

prosumers y fans. Murcia: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo y Elèctrica Produccions, p 149-172.

SAUMELL I VERGÉS, Mercè (2007). *El teatro contemporáneo*. Barcelona: UOC.

SAUMELL I VERGÉS, Mercè., SALVAT, Ricard., & Universitat de Barcelona. (2000). *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a catalunya: 1960-1992: Aportacions formals, connexions amb el panorama internacional.* (Tesi doctoral) Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art.

SCHLICHER, Susanne (1993) *Teatre-Dansa: tradicions i llibertats*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.

SIERZ, Aleks: (2001): *In-yer-face: British drama today*. Londres : Faber & Faber.

SONTAG, S. (2003). *Ante el dolor de los demás (Trad. Aurelio Major)*. Madrid: Alfaguara.

SONTAG, Susan. (1996). *Contra la interpretación (trad. Horacio Vázquez)*. Madrid: Alfagaraed.

STANISLAVSKI, Konstantín (2009) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Barcelona: Alba Editorial.

SYMONS Donald (1979) *The Evolution of Human Sexuality*. Oxford, New York: Oxford University Press.

TAYLOR, Anthea (2003) What's New About 'the New Femininity'? Feminism, Femininity and the Discourse of the New. *Hecate,Vol 29, 2* , p.182-198.

TOPOLSKA, Ewelina (2011) La hija de la enfermedad: Angélica Liddell . Dins *La piel en la palestra. Estudios corporales II*. A. del Pozo y A. Serrano (eds.), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Editorial UOC, p. 293-299.

--- (2014) *El vinculo entre sexualidad y violència en el teatro de Angélica Liddell.* (Tesi doctoral UAB).

TORRAS, Meri (ed.) (2007). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad.* Bellaterra: Edicions UAB.

--- (2008). Cuerpos interrogantes, reescrituras *queer*, Melalacor, de Flavia Company. Dins Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), *Scriptura. Mujer y género en las letras hispánicas* (p. 219-237). Lleida: Universitat de Lleida, Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánca, Sección de Literatura Española.

VALENTINI; Valentina (1991) *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

VALENTINI, Valentina. (1991) *Després del teatre modern* (Núria García Calders Trans.). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

VENDRELL, Ester (2007) Catalunya: la dansa al segle xx, una història truncada. Etapes històriques i estètiques. *Estudis escènics*: quaderns de l'Institut del Teatre 2007: Núm.: 32, p. 133-143.

--- (2008) 1975-2000. Construcció d´una realitat coreográfica. *Assaig de Teatre*, nº 66-67, p. 95-117.

--- (2008b) *La Dansa a Catalunya. Polítiques e identitat.* (Tesi doctoral dirigida per Maria-Josep Ragué-Arias, UB).

VERNANT, Jean Pierre (1974) *Mythe et Societé en Grèce ancienne*, París: Éditions Maspero.

VICIOSO, S. (2005). *El teatro dominicano : Una visión femenina o de género*. Santo Domingo: S.N.

VILAR, Gerard. (2006). Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo, en *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. (pp. 105-135). Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza.

--- (2009) *L'estetització de la violència en l'art contemporani*. Centre d'Art La Panera de Lleida el 29 d'octubre de 2009. [apunts personals].

VILLEGAS MORALES, J., CAMPO, A. d., & ROJAS, M. A. (2001). *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine, California.: Gestos.

VÍLLORA, Pedro. (2004). El dolor de ser Angélica (liddell). *Acotaciones. Revista De Investigación Teatral,* (12), p.47-65. També es pot consultar a http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones12/12villora.pdf (darrera consulta 15.01.2012).

WADE LABARGE, Margaret (1989) Women in 'edieval Life, *La mujer en la Edad Media* . Madrid: Editorial Nerea, 2ª edició.

WEININGER, Otto (2004). *Sexo y carácter. Madrid:* Editorial Losada.

ZAZA, Wendy-Liyn (2007) *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina.* Pròleg de Itziar Pascual. Kassel: Edition Reichenberguer.

ZAZA, Wendy-Liyn.;PASCUAl, Itziar. (2007). *Mujer, historia y sociedad: La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*. Kassel: Reichenberger.

ZEAMI (1999) *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*. (ed i trad. Javier Rubiera e Hidehito Higashitani). Madrid: Editorial Trotta.

1.2 Llibres, revistes i articles digitals

ÁVALOS, Almudena; RINCIARI, Francesca (Realización) Soy una hooligan, una salvaje.Suplement Moda. *El País*. 27 de juliol 2013.
Recuperat el 21.11.2013 de http://smoda.elpais.com/articulos/angelica-liddell-en-el-escenario-rompo-el-pacto-de-la-hipocresia/3671

ASTON, Elaine (1987) *Outside the doll's house : a study in images of women in English and French theatre, 1848-1914.* Tesi doctoral, University of Warwick. Recuperat el 15.01.2012 de
http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072_10080/Treball+de+recerca.pdf

BARRENA, Begoña (2012, 24 novembre). Método Liddell. El País. Recuperat de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/11/24/catalunya/1353789963_862383.html (consultat el 21.11.2013).

BARRETT, Maria (ed) (2009). *Grotesque Femininities: evil, women and the feminine.* E-book Inter-disciplinary press. Recuperat el 12.11.2013 de http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/books/grotesque-femininities.
http://www.inter-disciplinary.netwp-contentuploads200904barrett-paper.pdf

BATLLE, Carles (2011) La "reconquesta del real" en l'escriptura dramàtica contemporània. *Pausa,* núm. 33, p. 27-44. Recuperat de http://www.traces.uab.es/tracesbd/pausa/2011/pausa_a2011n33p27.pdf

BENACH, Joan-Anton , (2008, 18 de febrer). Un universo sensual. *La Vanguardia*, p. 38. Recuperat de http://traces.uab.cat/record/59376?ln=en

B. HANAWALT, Westman (1974). The Peasant Family and Crime in fourteenth Century Englands. *Journal of British Studie*s 13. 11.

BONET, Joana (2013, 2 de juny). Radiografia del posfeminismo. Diari *El País*.
Recuperat de http://elpais.com/elpais/2013/05/30/eps/1369925141_966414.html

LEWIS, J. (2001). Career and personal counseling: comparing process and outcome. Journal of employment counseling, 38, 82-90. Recuperat el 05 de juny de 2000, de http://proquest.umi.com/pqdweb

BORRÀS CASTANYER, Laura (gener-juny 2001). Hereves d' Eva, però també descendents de Lilith. *Revista de Menorca*, núm. 85, I, p.143-161. Recuperat el 3.01.2014 de http://www.hermeneia.net/CV/lborras_cv/laura_cv_archivos/pdf/hereves.pdf

Cairon, Revista de Estudios de Danza. Recuperat el 21.01.2014 de http://artesescenicas.uclm.es/

CARRASCO, Marta (2011, 14 de julio) Los monstruos de Sol Picó. Diario ABC, p.67 Recuperat de http://sevilla.abc.es/cultura/libros-arte.asp

CASADO-GUAL, Núria.(2012) Of Congenial Paranoids and Enlightened Shadows: Theatrical Madness in Titzina's Folie à Deux: Dreamsfrom a Psychiatric Hospital and Marta Carrasco's White of a Shadow: Remembering Camille Claudel. Dins Gonzalo ARAOZ (Ed) *Mad/Sad/Bad.* E-book Inter-disciplinary press. Recuperat de http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/08/casadogualpaper.pdf

CASTAÑER, Marta y CAMERINO, Laura (març 2012) Juventud e iconos deportivos, el poder de la imagen corporal. *Revista de estudios de juventud.* Jóvenes: ídolos mediáticos y nuevos valores núm. 96. p. 143-163 Recuperat el 11.01.2014 de http://www.observesport.com/desktop/images/docu/aj9xvk8h.pdf.

CASTAÑER, Marta y CAMERINO, Oleguer (juliol/desembre 2013) Enfoque dinámico y integrado de la motricidad (EDIM). *Acción motriz, tu revista científica digital*, núm.11, p.5-12. http://www.accionmotriz.com/revistas/11/11_revista%20completa.pdf. (Consulta 11.01.2014)

CORNAGO, Óscar (2005) Atra Bilis o el rito de la perversión. Recuperat de http://artesescenicas.uclm.es/

---- (2009, 30 juliol) Mi muerte a cambio de tu pelo. (Crònica de *Te haré invencible con mi derrota*). Recuperat de http://citemor.blogspot.com.es/2009/07/cronica-mi-muerte-cambio-de-tu-pelo.html

--- (2010) Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad. Universidad de Castilla-La Mancha (ed.) Recuperat de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/277/globalizacion_nzaysociedad_cornago.pdf
http://hdl.handle.net/10261/39172

--- (2012, junio) Dolor, ira y violencia. A partir de *San Jerónimo*, de Angélica Liddell. *Revista Afuera Estudios de crítica cultura, nº. 12.* Recuperat el 23.04.2014 de http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=261&nro=12

CHAVARRÍA, Maricel (2010, 10 d' octubre) La Creadora Marta Carrasco. *La Vanguardia,* p.35 http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/10/10/pagina-35/87925046/pdf.html (darrera consulta 24.03.2014)

DE SOUZA, Patricia (2007, 13 de gener) No creo en la femineidad. Entrevista a Virginie Despentes. Recuperat el 31 de maig 2014 de http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/varios/despues_del_feminismo.pdf

DIAMOND, Nicky (1985, març)Thin is the feminist issue. *Feminist Review núm. 19.*

DUARTE, Ignasi; BERNAT, Roger (ed) (2009) *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans.* Murcia: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo y Elèctrica Produccions. Recuperat de http://www.cendeac.net/admin/agenda/winarcdoc.php?id=145

EGUÍA ARMENTEROS, Javier. (2007). Angélica liddell y la tragedia de la indiferencia. *Revista De Estudios Teatrales,* (21), p. 173-200. Recuperat de http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/10691

FLIEGE, Herbert et alt. (2009) Risk factors and correlates of deliberate self-harm behavior: A systematic review. *Journal of Psychosomatic Research 66* p.477–493.

FONS SASTRE, Martí.(2012) La interpretación grotesca en el teatro-danza: Marta Carrasco. *UNED. Revista Signa 21* p. 177-197. Recuperat el 18.12.2013 de http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-interpretacion-grotesca-en-el-teatro-danza-marta-carrasco/

FRATINI, Roberto (setembre 2009) La dansa de "solo": forma principal de la modernitat, la dialèctica entre el Món i el Jo - De La Mort del Cigne a La Ribot. *Cicle de Conferències CENTDANSES, històries de la dansa del segle XX.* Recuperat el 6.01.2014 de http://centdanses.mercatflors.cat/

--- (setembre 2009) Danses de la realitat: Dansa-document, dansa radical , dansa-teatre,no dansa. *Cicle de Conferències CENTDANSES, històries de la dansa del segle XX*. Recuperat de http://centdanses.mercatflors.cat/5-la-realitat/ (darrera consulta 24.03.2014)

--- (setembre 2009) La maledicció de la bellesa. *Cicle de Conferències CENTDANSES, històries de la dansa del segle XX*. Recuperat de http://centdanses.mercatflors.cat/5-la-realitat/ (darrera consulta 24.03.2014)

GINART, Belén (2010, 3 de juny) La nova comunitat d'autors. *Quadern, núm. 1354, El País,* p. 1-3.

GONZÁLEZ, Lola. (2008) Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. *Teatro de palabras Revista sobre teatro áureo,* nº 2 p. 135-158. Recuperat de http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum02Rep/8LolaGonzalez.htm#_ftn53

JARQUE, Fietta (2007, 13 de gener) Me interesa el aspecto espiritual del sexo. Entrevista a Marina Abramovic. Recuperat el 24.03.2014 de http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/varios/despues_del_feminismo.pdf

LAGE, Sònia (2008). El rostro detrás del movimiento. Palabras sobre creadores de danza contemporánea catalana. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, p. 190. Recuperat el 21.12.2013 de http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146400/233194

LEGUINA, Leire (2007) Angélica Liddell: pornografía del alma. *Revista metal*. Recuperat el 24.02.2014 de http://old.revistametal.com/media/i14-7-angelica-liddell.html

LIDDELL, Angèlica; equip de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*. (2011, 11 juliol) *Debat al Festival d' Avinyó* [Document sonor] Recuperat el 24/08/2011 de http://www.festival-avignon.com/en/Renc/850

PLIDDELL
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/241/Angelica%20Liddell%20-%20Perro%20muerto%20en%20tintoreria.pdf [darrera consulta 08/04/2012]

LIDDELL, Angélica (2007) El nebot de Rameau visita les coves rupestres. *Estudis escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre nº32.* Recuperat el 18.12.2013 de http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/issue/view/18672

--- La taza de té de Wittgenstein. Revista *Pausa nº 25* ,p. 27-34, recuperat el 30.08.2012 de http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-25/la-taza-de-te-de-wittgenstein.-angelica-lidell

---(2011) *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert*. Recuperat de http://www.dramangular.com/textosteatrals/Le%20jour%20que%20je%20suis%20tomb%C3%A9e%20amoureuse%20de%20la%20voix%20de%20Pascal%20Rambert.pdf

MAYER, Mònica (2004) *Rosa Chillante: mujeres y performance en Mèjico*. Versió online recuperada el 7/02/2014 de http://www.nodo50.org/herstory/textos/Rosa_chill%C3%B3n.pdf

MARTORELL, Pep (2004, 4 de juny) Recuperat el 30.08.2012 de http://www.solpico.com/index.php/ca/prensapaella

McDOWALL, Carolyn "Women of Influence, Marquise de Pompadur" de CarolynMcDowall, 2010, 2011 ©The Culture Concept Circle . Recuperat el 15.01.2012 de http://www.thecultureconcept.com/circle/women-of-influence-2

MASSIP, Francesc.(2004, 24 de maig) La dansateatre a Catalunya (i 2). Diari *Avui,* p.36 .Recuperat de http://hdl.handle.net/65324/14363

--- (2006, 11 de setembre),), La generació dels videojocs, Diari *Avui,* p.55 .Recuperat de http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av06805.pdf

MATEU SERRA, Mercè (2010). *Observación y análisis de la expresión motriz escénica. Estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales: Cirque du Soleil* (1986-2005) (Universitat de Barcelona – INEFC Barcelona). Tesi Doctoral. Recuperat de http://hdl.handle.net/10803/132584

MATEU SERRA, Rosa. (2005) *El lugar del silencio en el proceso de comunicación.* Universitat de Lleida. Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica. Tesi doctoral. Recuperat de http://www.tdx.cesca.es/TDX-0829103-114331.

Mc DOWALL, Carolyn (2010) Women of Influence, Marquise de Pompadur.Dins *The Culture Concept Circle*. Recuperat de http://www.thecultureconcept.com/circle/women-of-influence-2

MIRANDA, Alberto Augusto (2003) "Angélica Liddell: Antígona del siglo XXI" http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2003/2003cuart/varios/ant30-5pl.asp (darrera consulta 1.03.2013)

MONTAÑÉS, Carlos (2006, 23 de juny) El Periòdico. Recuperat de http://arxiu.elperiodico.cat/ed/20060623/pag_086.html (darrera consulta 18.10.2013)

MULVEY, Laura (1975) "Placer visual y cine narrativo" *Screen*. Vol. 16 nº 3. Recuperat el 24.10.2013 de http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf

NASH, Mary (1985) El feminismo. *Cuadernos del Mundo Actual. Historia 16* Recuperat el 24.03.2014 de http://www.forocomunista.com/t23626-el-feminismo-texto-de-mary-nash-publicado-por-cuadernos-del-mundo-actual-historia-16-ano-1985

NAVARRETE, Ana *Performance feminista sobre la violencia de género*. Recuperat el 24.03.2014 de http://tripitool.net/pages/grupomujeres/capitulos/4textos/produccionestextualesgrupo/ana02.html

POL, Marta. *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: L'arbre com a reflex de la seva cosmologia* (Tesi doctoral) Departament d' Art i Musicologia UAB Direcció: Teresa Camps http://hdl.handle.net/10803/107944 (darrera consulta 30.01.2014)

PRECIADO, Beatriz (2007, 13 de gener) Mujeres en los márgenes. Diari *El País*. Recuperat de http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20070113elpbabese_1chr(38)type=Tes

REED, Christopher (1993). *La Postmodernidad y el Arte de la Identidad* *http://www.deartesypasiones.com.ar/* (versió digital trad. Marcelo Giménez) "Postmodernism and the Art of Identity", en STANGOS, Nikos (ed.) [1974]. *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. 3º updated ed. New York: Thames and Hudson, 1994. Ed. or.: Penguin Books. Trad.: Marcelo Giménez.

RUDY, Kathy (març 2012) Locavores, Feminism and the question of Meat. *The Journal of American Culture, volume 35,* number 1, march 2012

SAUMELL, Eva (2011) *De la cuina a l'escenari : el teatre gastronòmic en la postmodernitat.* Treball de recerca dirigit per Francesc Foguet. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. Recuperat de http://hdl.handle.net/2072/171821

DUARTE, Ignasi y BERNAT, Roger (ed) (2009) *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans.* Murcia: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo y Elèctrica Produccions. Recuperat http://www.cendeac.net/admin/agenda/winarcdoc.php?id=145

SALA VALLDAURA, Josep Maria (2013) *Pensant el riure.* Fragment recuperat de http://www.obradoredendum.cat/obres/pensant-el-riure.htm

SAZ TEJERO, Isis (2009) *Videofronteras: entre el cuerpo y la cámara* Tesi doctoral dirigida per Jose Antonio Sánchez. Facultad de Bellas Artes de Cuenca. UCLM. Recuperat de http://hdl.handle.net/10578/2777 [http://www.tdx.cat/handle/10803/87139]

VALLEJO, Javier.(2002, 20 de setembre) Ingenuidad tenebrosa. Dins El País de las Tentaciones nº279. Extret de http://parnaseo.uv.es/ (darrrera consulta 21.12.2013)

---(2009, 17 de novembre) **Por las revueltas de Angélica Liddell** Diari El País. També recuperada de http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=criti&id=74&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee

VIDAL EGEA, Ana (2010) *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009).* Tesi doctoral UNED. Recuperada el 4.04.2014 de http://anavidalegea.blogspot.com.es/p/conferencias.html

--- (2010b) Las acciones en el teatro de Angélica Liddell.
XX International Seminar of the Research Center of Literary Semiotics. Theatre and new technologies. Madrid 28-30 juny 2010. Recuperat el 4.04.2014 de http://es.scribd.com/doc/70444974/Las-acciones-en-el-teatro-de-Angelica-Liddell

VILLORA, Pedro (2004) El dolor de ser Angélica. *Rev. Acotaciones* núm. 12. Recuperat el 15.01.2012 de http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones12/12villora.pdf

TORRENTS, Carlota, CASTAÑER, Marta y ANGUERA, Maria Teresa (2011) Dancing with complexity: Observation of emergent patterns in dance improvisation. *Education, Physical Training, Sport*, 80, p.76-81. Recuperat 11.01.2014 de http://www.observesport.com/desktop/images/docu/tmdkggkc.pdf

TOPOLSKA, Eweline (2013) *El vinculo entre sexualidad y violència en el teatro de Angélica Liddell.* Tesi doctoral dirigida per Meri Torras i John London. UAB. Recuperat el 27.04.2014 de http://hdl.handle.net/10803/133344

TURNER, Victor (1987). The Anthropology of Perfomance. Dins Victor Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. Recuperat de http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology%2520of%2520performance(2).pdf

2.-WEBGRAFIA

http://anavidalegea.blogspot.com.es/p/conferencias.html

http://www.angelicaliddell.com/

http://www.apdha.org/index.php

http://artesescenicas.uclm.es

http://www.artezblai.com/

http://arxiu.lanimal.org

http://www.auto-lesion.com/services.asp?service=34

http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/suzuki.php

http://centdanses.mercatflors.cat

http://www.cormacmccarthy.com/

http://www.dansacat.org

http://www.espaimer.com/index_cat.htm

http://www.intensidez.com

www.liveartarchive.eu/archive/works/fina-miralles-fem-corpologia-2012

http://lom.observesport.com/

http://www.redescena.net

http://www.youtube.com/watch?v=Z1XbKR6RicY entrevista a Sol Picó penjada pel Mercat de les Flors el 23.05.2009.

http://blog.sfmoma.org/2009/06/one-on-one-alison-gass-on-kiki-smith/

http://citemor.blogspot.com.es/2009/08/discurso-directo-angelica-liddell.html

www.fundacioromea.org/cas/bancdetextos.html

http://www.hermeneia.net

www.guggenheim.org

http://www.liquidmaps.org/artsdelmoviment

http://www.macba.cat

http://www.martacarrasco.com/

http://miputaperrera.blogspot.com/

http://www.moma.org

http://www.nu2s.org/cat/index.php

http://www.ochireyes.com/revelations

http://parnaseo.uv.es

http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/06/roco-boliver-cierra-las-piernas.html

www.poemasde.net/poemas-de-regina-jose-galindo

www.recercat.net

http://www.rocioboliver.com

http://scanner.institutdelteatre.cat/

http://www.selfharm.net/

http://solamentefotoss.blogspot.com.es/

http://www.solpico.com

http://www.tea-tron.com

http://www.theartstory.org/artist-abramovic-marina.htm

http://www.thecultureconcept.com/

http://traces.uab.cat/

3.- DOCUMENTS D' ARTISTES I OBRES

BALLESPI, Mercè Entrevista realitzada a Fina Miralles, 14 de maig de 2010 [document audiovisual]

COMEDIANTS. *Boccatto di Cardinale* (2011) Recuperat el 27.08.2012 de http://www.youtube.com/watch?v=qY9WXSzcdMk

TAKEMELDINA. ROSSLER, Marta (2007) *Semiotics of the Kitchen.* Recuperat de http://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA

COMPANYIA ATRA BILIS (productor) LIDDELL, Angélica (dir.) *El matrimonio Palavrakis* (2001) DVD cortesia de la Cia Atra Bilis.

---*Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (gravació 14.04.2004) Vídeo cortesia de la Cia Atra Bilis.

--- *Yo no soy bonita* (gravació 2005) DVD cortesia de la Cia Atra Bilis.

--- *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (gravació 13.12.2007) DVD cortesia de la Cia Atra Bilis.

--- *Boxeo para células y planetas* (2008) DVD cortesia de la Cia Atra Bilis.

--- Once upon a time in West Asphixia. DVD cortesia de la Cia Atra Bilis.

--- Hysterica Passio. DVD cortesia de la Cia Atra Bilis.

--- *Te haré invencible con mi derrota* (gravació juliol-agost 2009) Vídeo cortesia de la Cia Atra Bilis. També recuperat de http://www.dailymotion.com/video/xe21hq_angelica-liddell-te-hare-invencible_creation

CARRASCO, Marta.(2000) Manuscrit del Llibre de direcció de l'espectacle *Mira'm* (document inèdit no publicat).

---(2005): Marta Carrasco. Manuscrit del Llibre de direcció de l'espectacle *Ga-gà* (document inèdit no publicat).

---(2006): Marta Carrasco. Manuscrit del Llibre de direcció de l'espectacle *J'arrive* (document inèdit no publicat).

--- (2009) *Dies Irae: En el Rèquiem de Mozart : Textos oralizados en la obra.* (Apunts de la Companyia Marta Carrasco per memoritzar els intèrprets).

COMPANYIA MARTA CARRASCO (2011) *Una conversa amb Marta Carrasco. Perfil biogràfic de la creadora escènica, directora i intèrpret catalana*. (juliol 2011) Barcelona: Salometa S.L. [DVD que recull la entrevista realitzada per Mercè Ballespí].

--- *Aiguarden*t (gravació 1997) Vídeo cortesia de la Cia Marta Carrasco.

--- *Blanc d' Ombra. Tot recordant Camile Claudel.* (gravació 1998) Vídeo cortesia de la Cia Marta Carrasco.

---- *Mira'm. Se dicen tantas cosas* (gravació 2002) Vídeo cortesia de la Cia Marta Carrasco.

--- *Eso sí que no (es teatro)* (gravació 2003) Vídeo cortesia de la Cia Marta Carrasco.

--- *Ga-gà* (gravació14.06.2005) Vídeo cortesia de la Cia Marta Carrasco.

--- *J' arrive* (gravació 2006) Vídeo cortesia de la Cia Marta Carrasco.

--- *Bin&Go* (gravació 2008) Vídeo cortesia de la Cia Marta Carrasco.

--- *Dies Irae* (2009) DVD cortesia de la Cia Marta Carrasco.

LA FUNDICIÓN DE BILBAO(2008). *Anfaegtelse* de Angélica Liddell. [Vídeo] Recuperat el 31.12.2011 de http://www.youtube.com/watch?v=EimaFW87xDc

MAILLONLAND. (2010).*La casa de la fuerza* [video] Recuperat el 8.04.2012 de http://www.youtube.com/watch?v=PANkRk1HTPw

PEDRAZA, Pilar. (Xerrada el 22/10/2010) "La monstruositat com alterització" impartida al MACBA dins el *Seminari PEI D'animals i monstres* a cura de Xavier Antich i Manuel Asensi. [Document sonor] Recuperat el 4.08.2011 de http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=29639

SOL PICÓ CIA DE DANZA. *Spitbrides. Del Planeta Ba.* DVD cortesia de la Cia.

--- *Love is fastic. END. DVA* . DVD cortesia de la Cia.

--- *Bésame el Cactus*.DVD cortesia de la Cia.

--- *El 64.* DVD cortesia de la Cia.

--- *Amor Diesel.* DVD cortesia de la Cia.

--- *La dona manca o barbi-superestar*. DVD cortesia de la Cia.

--- *Paella Mixta*. DVD cortesia de la Cia.

--- *La DivaDivina y el hombre bala.* DVD cortesia de la Cia.

--- *La Prima de Chita*. DVD cortesia de la Cia.

--- *Las Doñas*. DVD cortesia de la Cia.

--- *El Llac de les Mosques*. DVD cortesia de la Cia.

TADEU, Saulo (2012, setembre). *Tristana (Luis Buñuel) - 1970 - Completo* (vídeo) . Recuperat el 2.01.2014, des de http://www.youtube.com/watch?v=p8oC1mYxchQ

VIDAL EGEA, Ana. *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, tesi doctoral Biblioteca Central UNED (en suport CD Rom).