

Análisis semiológico de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation (Primera parte)* (2011)

Rubén Fernández Crespo

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) 

<https://dx.doi.org/10.5209/pygm.103828>

Resumen: Se analiza semiológicamente una de las obras teatrales de Liddell y se examina la evolución del mensaje de la autora a lo largo del espectáculo. Además, el estudio visibiliza el papel vital de las mujeres en el ámbito teatral. Nos encontramos ante un teatro marcado por la ruptura de los pactos teatrales tradicionales y la eliminación de los límites de creación, representando, por ende, un estímulo para la introspección y la investigación continua, para la generación de nuevas perspectivas que aseguren la vitalidad y el desarrollo constante del teatro, libre de restricciones.

Palabras clave: Semiología; Teatro español contemporáneo; Teatro posdramático; Dramaturgia; Angélica Liddell.

^{ENG} A Semiological Analysis of *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation (Primera parte)* (2011)

Abstract: One of Liddell's plays is analyzed semiologically and the evolution of the author's message throughout the show is examined. Furthermore, the study makes visible the vital role of women in the theatrical field. We find ourselves before a theatre marked by the breaking of traditional theatrical pacts and the elimination of the limits of creation, representing, therefore, a stimulus for introspection and continuous research, for the generation of new perspectives that ensure vitality and constant development of theatre, free of restrictions.

Keywords: Semiology; Contemporary Spanish theatre; Post-dramatic theatre; Dramaturgy; Angélica Liddell.

Sumario: 1. Introducción. 2. Análisis semiológico de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*. Organización del texto. Estructura textual del drama. Escritura y dicción. Acciones. Tiempo. Espacio. Personajes. 3. Conclusiones. Obras citadas.

Cómo citar: Fernández Crespo, R. (2024). Análisis semiológico de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation (Primera parte)* (2011). *Pygmalion*, 16, 53-59

1. Introducción

Esta propuesta de análisis semiológico aplicado a una propuesta escénica de Liddell encuentra sus cimientos en dos estudios anteriores. En el primero, titulado *El despedazamiento de los cerdos. Un acercamiento al teatro de Angélica Liddell* (2019), la investigación realizada exploró su obra y tuvo la pretensión de desarrollar unas directrices creativas aplicables a textos originales, aunque la corta extensión de este trabajo inicial provocó que sólo se rozara la superficie del extenso universo de la directora posdramática. Esto condujo al segundo estudio, *Semiología teatral de Angélica Liddell: Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation y Yo no soy bonita* (2020), que analizó sus textos y puestas en escena en términos de signos lingüísticos y no lingüísticos para una comprensión más profunda de su lenguaje. La elección de temas actuales por parte de Liddell, como el machismo y la violencia de género, motivó aún más este estudio en pos de poder abordar estos temas a través de la dirección escénica y la creación artística para alcanzar una mayor sensibilización por parte del espectador. No obstante, el objetivo principal de este artículo es realizar un

análisis semiológico del espectáculo *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* (2011) con el fin de identificar y examinar los elementos semióticos presentes en la obra y su impacto en la construcción de significados. A partir de este análisis, se pretende explorar nuevos modelos creativos en el teatro y buscar un estilo y lenguaje escénico propios. Para lograr este objetivo, se empleará una metodología que permita identificar y analizar los signos escénicos presentes en la obra, así como las relaciones semióticas que se establecen entre ellos. Además, se privilegiarán categorías de análisis que sean relevantes para la comprensión de la semiótica teatral y que contribuyan a alcanzar el propósito establecido.

El estudio semiológico aplicado a la presente propuesta escénica de Angélica Liddell representa un área de investigación emergente que ha sido enriquecida por trabajos previos que han sentado las bases para su desarrollo y comprensión. Dos de estos pilares fundamentales son las tesis doctorales de Ana Vidal Egea y María Velasco, las cuales han proporcionado una profunda exploración del trabajo de Liddell desde perspectivas complementarias. Ana Vidal Egea, en su tesis doctoral titulada *El teatro de Angélica Liddell* (1988-2009), realiza un exhaustivo análisis de la obra de Liddell desde un enfoque histórico y dramatúrgico, explorando el contexto cultural y social en el que se inscribe su teatro. Por otro lado, la tesis de María Velasco González, *La literatura posdramática: Angélica Liddell* ("La casa de la fuerza" y la trilogía "El centro del mundo"), se centra en el estudio de las estrategias performativas y estéticas de Liddell, profundizando en su enfoque posdramático y su relación con la tradición teatral contemporánea.

En el vasto panorama del análisis semiológico teatral, se destaca el trabajo de José Luis García Barrientos, cuyo *Cómo se analiza una obra de teatro* (2017) se erige como una referencia imprescindible. Su contribución radica en proporcionar un marco teórico y metodológico actualizado que aborda de manera exhaustiva el estudio semiológico de las obras teatrales. A diferencia de otros trabajos previos, García Barrientos ofrece herramientas específicas y perspectivas contemporáneas que permiten una comprensión más profunda de la relación entre los signos escénicos y su significado en el contexto teatral actual. No obstante, para alcanzar un análisis exhaustivo de los montajes posdramáticos de Liddell, es esencial considerar la inclusión de tres tipos de personajes que se delinean en el capítulo "Lenguajes Expresivos" del libro *El análisis de la escenificación* de Fernández Villanueva y del Hoyo (2021), quienes emergen como seres ficcionales en relación con la estructura dramática y proyectados hacia lo escénico en términos de espacio, tiempo y lenguaje. Estos trabajos previos constituyen un punto de partida sólido para la investigación semiológica aplicada a esta obra, ofreciendo un panorama diverso y enriquecedor que permite abordar su teatro desde múltiples perspectivas y enfoques analíticos.

2. Análisis semiológico de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*

Esta obra se incluye dentro de la trilogía *El centro del mundo* (2014), formada por tres piezas teatrales distintas: *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, *Ping Pang Qiu* 乒乓 y *Todo el cielo sobre la tierra* (*El síndrome de Wendy*). La pieza que nos ocupa hizo su debut en la Sala 1 de Naves del Español-Matadero en Madrid el 19 de mayo de 2011. El montaje consta de dos secciones, sin embargo, por cuestiones de extensión, en este artículo solo se expondrá el primer bloque. *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* aborda temas profundos y controvertidos como la violencia, el amor, el deseo, la religión y la política. La trama se desarrolla a través de una secuencia de escenas que entrelazan poesía, humor ácido, música y una actuación muy marcada por el mundo de la performance.

Organización del texto. Estructura textual del drama. Escritura y dicción

Al comienzo de *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*, identificamos elementos que parecen ser paratextos autoriales, sirviendo de epígrafes entre las secciones. Sin embargo, estos se emplean como diálogos escénicos para marcar las transiciones, convirtiéndolos en acotaciones metateatrales. Son diecisiete mesetas en total, pero aquí se exponen como ejemplo los casos de "E COMME ENFANT: NIÑO" (Liddell, 2014: 14); "G COMME GRAISSE: GRASA" (19) y "Z COMME ZIDANE" (38), entre otros. No obstante, las traducciones al español que acompañan a algunos de estos títulos se mantienen como paratextos autoriales, ya que no se interpretan durante la representación. Finalmente, Liddell incluye otro paratexto autorial desde "Siento el calor de las mesas" (34) hasta "Un escombro que quiere gustar, a veces, todavía" (34). El título de la obra *Maldito el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* es una acotación con referencia psicológica e ideológica. El origen de este título se encuentra en el segundo libro profético de la Biblia, conocido como el *Libro de Jeremías*. En este libro se relata cómo las falsedades y la rebelión del pueblo de Judá han provocado la ira de Jehová, quien acusa a sus súbditos de haber contaminado la tierra con su maldad. A través del profeta Jeremías se emite la amenaza de que Jerusalén será reducida a escombros, convertida en morada de chacales, y las ciudades de Judá serán transformadas en desolación, sin habitantes. Liddell también emplea el recurso de la acotación metadramática para estructurar su obra en dos segmentos diferentes: "PRIMERA PARTE" y "SEGUNDA PARTE".

A continuación, se presentan acotaciones metadramáticas que abordan aspectos sonoros y psicológicos/ideológicos. Estas consisten en dos canciones, una de las cuales se repite en dos ocasiones (*Pourquoi tu vis*). Se incluye como acotación metadramática sonora el título y la letra de las canciones: "Todo tiene su fin. Medina Azahara (canción)" (21-22) y "Pourquoi tu vis. Jeanette. Cría cuervos (canción)" (13-14 y 35-36). La canción *Todo tiene su fin* refleja melancolía y reflexión acerca del final de una relación amorosa. *Pourquoi tu vis* se convierte en una oda a la pérdida de la inocencia y a la entrada en el mundo adulto. Por último, se presenta la siguiente acotación dramática con una referencia nominativa: "Al lobo" (30). En este caso, Liddell la emplea para nombrar a un objeto inanimado (el lobo), indicando así que a partir de ese momento este se convertirá en el interlocutor y confidente.

El diálogo se divide en dos partes: PRIMERA PARTE (13-38) y SEGUNDA PARTE (39-62). Además, como afirma Velasco, existen veinticinco secciones que se derivan del alfabeto y que están distribuidas en veinte en la primera parte y cinco en la segunda (Velasco, 2017: 253). En el diálogo y estilo, se observan múltiples registros dramáticos con la intención de crear contraste. En líneas generales, el estilo adopta una forma coloquial, aunque puede transformarse en vulgar dependiendo de la función que tenga en el discurso. Un ejemplo claro de vulgarismo con una función ideológica lo encontramos en “Maldito sea el hombre que confía en el hombre” hasta “ni en la hora de tu puta muerte” (Liddell, 2014: 61). Dentro del diálogo y estilo se observa una coherencia entre el uso del lenguaje y los elementos para- y extralingüísticos. Por ejemplo, cuando las niñas recitan frases como “E COMO NIÑO” (p. 14), sus diálogos son consistentes y presentan un lenguaje creíble acorde a sus roles. En cuanto a Angélica, sus diálogos transitán de lo coloquial a expresiones vulgares como: “A los 50 sólo existen dos verdaderos deseos. Cortarte las venas en la habitación de un hotel, o follarte a un jovencito o a una jovencita en la misma habitación, casi siempre menores” (53). Estas expresiones, aunque puedan parecer incoherentes o poco creíbles, se justifican por la situación dramática que las motiva, y son parte integral del mensaje ideológico de la pieza. Sin embargo, es importante resaltar la tensión que surge entre un vocabulario característico de la filosofía política (ética, moral, ideología, etc.) y otro vulgar, donde se incluyen expresiones como “masturbar”, “poner dura” o “mierda” (Velasco, 2017: 258). Por último, tenemos el diálogo y verso. En este apartado encontramos que Liddell, a lo largo de su discurso, emplea consistentemente prosa poética o poemas en prosa. Su escritura se caracteriza por la poética, ya que nos guía hacia la belleza que se esconde detrás de la brutalidad. La disposición de la obra, la ambientación, el desarrollo de los personajes y las conversaciones contribuyen a crear una atmósfera armoniosa (Vidal, 2010: 128). Seguidamente, se analizan las formas y funciones del diálogo, aunque por motivos de extensión se va a plantear un resumen de las principales funciones del diálogo con algunos ejemplos relevantes para facilitar la comprensión de los diferentes usos que emplea Liddell en su propuesta artística. La fórmula que aparece en el espectáculo en mayor medida es la del coloquio, que en ocasiones es un diálogo compartido como en el caso de la escena entre las niñas y la profesora repitiendo el alfabeto (Liddell, 2011)¹ y en otras se constituye un monólogo en coloquio donde dos personajes están en escena pero solo uno (Liddell) expone su diálogo sin respuesta verbal del interlocutor como tenemos desde “He aprendido a respetar solamente el dinero” (15) hasta “A veces son las únicas frases sinceras que uno puede escuchar durante todo el día” (21) en el minutaje del 8:32 al 15:00. También encontramos la utilización del soliloquio cuando Liddell interpreta la canción *Todo tiene su fin* de Medina Azahara (21-22) para transmitir los sentimientos e ideas de la autora como pueden ser la desconfianza, el desamor, la traición, la vulnerabilidad o la decepción en las relaciones humanas (43:10-44:53). Por último, surgen las apelaciones al público cada vez que los intérpretes enuncian los diferentes cambios de mesetas. Un ejemplo de ello lo encontramos en “B COMME BANDE: BANDA” (23), ubicado en el minutaje 45:20-45:30. Entre las funciones más utilizadas se encuentran la ideológica para exponer el pensamiento de Liddell a lo largo de la escenificación, la caracterizadora en el caso de las niñas para definirlas como personajes infantiles ante el público y proporcionar información que va más allá del marco dramático y la metadramática cuando se determinan los cambios entre mesetas.

Acciones

En este montaje nos encontramos las acciones divididas por “mesetas”. La dramaturga, en esencia, ve las “acciones” como decisiones personales reflexivas mediante las cuales desafía las normas sociales establecidas (Vidal, 2010: 29). Además, predomina la construcción abierta de las acciones sin una disposición lineal para exponer los hechos. Se privilegia la libertad y la creatividad, sin limitaciones en cuanto a transiciones o saltos temporales. El drama se centra en el personaje, en este caso, Angélica, quien ocupa el núcleo de la estructura. Las acciones surgen de los impulsos del personaje, especialmente la necesidad de sacrificio y de actos íntimos que requieren ser expuestos al público como una forma de supervivencia o rebeldía contra la banalidad y el orden establecido, representando un pacto de autoficción, donde lo autobiográfico debe ser contado para revelar una verdad. Para finalizar este análisis de las acciones, nos adentramos en el grado de (re)presentación de estas y su jerarquía, no sin antes añadir que *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* podría prolongarse indefinidamente. Al eliminar cualquier noción de continuidad y jerarquía, esta pieza parece construirse mediante respuestas que se agregan a una pregunta, una secuencia (yuxtaposiciones enigmáticas) que no sigue ningún principio de cambio excepto el suyo propio (Velasco, 2017: 270). Así pues, las acciones más relevantes del montaje son las siguientes:

- 1) Meseta *Pourquoi tu vis*. Jeanette. *Cría cuervos* (canción) (13), (01:18-07:35 mints). La acción corresponde a la pérdida de la inocencia y el grado de (re)presentación es latente. Se sugiere en la escenificación con la interpretación de las niñas. Transición de lo infantil a la madurez.
- 2) Meseta “P COMME PIANO” (14), (18:51-19:45 mints). El ser humano, por su propia naturaleza, obstaculiza la experiencia estética. Patente en el coloquio que repite.
- 3) “G COMME GRAISSE: GRASA” (19-21), (12:04-13:00 mints). Las relaciones afectivas no existen. La gente se acerca a ti según lo que puedas ofrecer. Relaciones movidas por el interés. La acción se presenta como patente.

¹ A partir de aquí, se hará referencia únicamente al minutaje de cada fragmento. El vídeo utilizado en esta investigación es: Liddell, Angélica (2011): *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d’alphabétisation*, vídeo, Madrid. Recuperado de: Centro de Documentación Teatral, Teatoteca del INAEM.

Tiempo

Este elemento se presenta de forma heterogénea, es decir, se compone a través de elementos de distinta naturaleza y que carecen de relación entre los mismos. Desaparece el tiempo mediante el uso de la alegoría de la misma manera que el espacio se diluye en lugares no definidos y utopías, lo que hace imposible la creación de un mapa, el tiempo se disipa y resulta imposible intentar establecer un tiempo narrativo o argumental (Velasco, 2017: 226). Además, las categorías de espacio y tiempo desaparecen cuando el espacio se convierte en un lugar sin identidad y la acción ya no puede medirse bajo una fórmula temporal (Velasco, 2017: 80). Esta utilización del tiempo permite a Liddell crear una narrativa no lineal que se mueve entre diferentes momentos temporales de la vida de los personajes, enfatizando la discontinuidad y la multiplicidad de las experiencias emocionales y psicológicas. Esta técnica también contribuye a la sensación de desorientación y desequilibrio en la obra, reflejando el caos y la incertidumbre de las relaciones humanas y la condición humana en general. El tiempo escénico, en esta primera parte que nos ocupa, tiene una duración de una hora y media. Por último, en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* al igual que en *La casa de la fuerza*, es más adecuado referirse a un tiempo mítico-religioso que no se puede medir (a diferencia del tiempo histórico y secular, lineal, no repetible y cuantificable) y a cierta circularidad, ya que epígrafes actuales pueden remitir a otros anteriores (Velasco, 2017: 277).

Para hablar de escena temporal y nexos temporales se debe llevar a cabo una aclaración. En su tesis, Velasco explora y comparte la relación que Sarrazac encuentra en el teatro de Liddell con el uso de interrupciones, las cuales generan caos en el ilusionismo (2017: 112). Sin embargo, estas "interrupciones" encuentran mayor vinculación con las suspensiones temporales propuestas por García Barrientos, ya que no se asemejan a las pausas o elipsis que caracterizan a las interrupciones. Además, el recurso utilizado por Liddell, las suspensiones temporales, se asemeja más al cuadro viviente, donde se interrumpe la acción, pero los movimientos en el escenario continúan transmitiendo significado y aportando contenido dramático. De esta manera, el tiempo se suspende y la puesta en escena adquiere un carácter utópico y ceremonial. A continuación, se presentan a modo de ejemplo tres de las suspensiones temporales más relevantes de las siete que se pueden observar en la obra. Se propone una selección de suspensiones en base a la conexión que estas poseen con las diferentes etapas vitales del ser humano que expone Liddell en su escenificación.

- 1) Niñas disfrutando en el recreo, gozando de la inocencia que pronto perderán. Se produce una suspensión relativa de la función distractiva debido a que dirige la atención del espectador ofreciéndole un contraste dramático, una pausa reflexiva, un impacto emocional y una desviación de la trama principal, enriqueciendo así la experiencia teatral (04:10-07:32 min.).
- 2) Suspensión temporal relativa que muestra la rebeldía característica de la adolescencia. Tiene una función distractiva (19:42-42:52).
- 3) Se vuelve a presentar el pesimismo y la angustia personal en esta suspensión relativa, destacando la soledad (1:23:34-1:29:00). Tiene una función absoluta al abordar temas centrales, desarrollar personajes de manera significativa y contribuir a la creación de una atmósfera emocionalmente resonante y distintiva.

Aunque García Barrientos defina las regresiones como aquellas secuencias o escenas que remiten a otras anteriores (2017: 80), en el teatro de Liddell no se emplean regresiones escenificadas como tal, sino que expresiones y/o frases repetitivas o el tratamiento reiterado de ciertos temas hacen que el espectador sea remitido a mesetas anteriores. Estas regresiones son ajenas a la secuencia principal, contiguas y parciales, y se consideran heterodiegeticas al estar relacionadas con otras historias. Tienen una función asociativa que destaca motivos psicológicos y refuerza la ideología de la artista. Se emplean fórmulas redundantes para aumentar el peso dramático del discurso y convertirlo en un leitmotiv con bases ideológicas. En este caso, los temas que ganan relevancia son: la pérdida de la inocencia, la desesperanza y la traición en las relaciones humanas.

Seguidamente, en el montaje nos encontramos repeticiones semánticas como: "y hablando de comida / y hablando de comida" (29). Otros ejemplos de repetición son aquellas de carácter estrictamente dramático. Un caso notable es la representación de la canción *Pourquoi tu vis*. En la meseta "K COMME KARAOKE", presenciamos una repetición de la canción del inicio de la obra, pero desde dos puntos de vista diferentes: "E COMME ENFANT" nos presenta la infancia y "K COMME KARAOKE" la edad adulta. Esta repetición es parcial, incompleta, diseminada y cerrada. Además, cabe destacar las repeticiones semánticas de las canciones. En este caso hablamos de una "estética de la duración [...] en el montaje, suena hasta ocho veces una sonata de Schubert" (Velasco, 2017: 278).

En cuanto a la duración del tiempo dramático, la duración absoluta o extensión del tiempo escénico o real de esta "PRIMERA PARTE" tiene una duración de una hora y media. La duración relativa o dramática resulta incalculable, ya que Angélica, en su mundo anacrónico, no proporciona detalles sobre el tiempo que transcurre. Sin embargo, resulta relevante explorar dentro de esta duración dramática los conceptos de velocidad y ritmo. En la velocidad externa, se destaca el uso de la ralentización y la aceleración escénica para romper la ilusión de realidad y recrear "otros mundos", a menudo acompañadas de transiciones lumínicas y sonoras. Ejemplos de esto se encuentran en intervalos de tiempo específicos, como 15:10-29:50, donde se ralentiza la acción escénica seguida de una aceleración desde el minuto 29:52 hasta el 32:30, para luego volver a ralentizarse hasta el 45:30. Posteriormente, se acelera hasta el minutaje 50:20, donde se retorna a una "velocidad normal". Luego, la acción se ralentiza nuevamente desde el minutaje 55:55 hasta alcanzar la hora de representación. Finalmente, el fragmento comprendido entre el 1:08:52 y el 1:13:42 retorna a la ralentización.

Así, observamos: 1 (ralentización), 2 (aceleración), 3 (ralentización), 4 (aceleración), 5 (ralentización) y 6 (ralentización). El ritmo se ve afectado por el uso de las suspensiones temporales.

En relación con la velocidad interna, podría afirmarse que hay una “dilatación” en cómo comienza y termina la obra, con la canción *Pourquoi tu vis*. La escenificación parece tener su origen y su final en el mismo punto, aunque haya transcurrido un tiempo (infancia/aduldez), y la hora restante de representación se centra en los pensamientos de Angélica y los fundamentos ideológicos que desea compartir con el espectador. En la distancia temporal, la obra exhibe rasgos que recuerdan a un anacronismo, o distancia compleja simultánea, ya que tanto la indumentaria como la escenografía impiden precisar una época histórica exacta. Sin embargo, la inclinación de la autora por abordar cuestiones de la actualidad como la iglesia, el amor, la violencia, las drogas y la prostitución sugiere que la representación podría ser considerada un drama de distancia simple cero, es decir, un drama contemporáneo.

Espacio

El montaje se representa en la Sala Matadero de las Naves del Español. Tras examinar el vídeo de la representación, se observa que la artista opta por una disposición frontal, lo que confiere un carácter más cerrado a la escena, lo que consigue una mayor conexión con el público, resalta la expresión facial y corporal y enfoca la atención en la actuación de forma más envolvente. En los planos del espacio, tanto el diegético o argumental como el dramático resultan imposibles de aproximar. El espacio se rige por “indicios”, como un no-lugar donde la estructura espacial se construye a partir de espacios múltiples y sucesivos. Para hablar de los signos escenográficos, hay que añadir que escenografía se instaura de forma semi-fija. Esto se debe a que el fondo escénico permanece invariable, mientras que ciertos elementos escenográficos entran y salen de escena, como el lobo o la plataforma con la cabeza del lobo. El espacio escenográfico se configura a partir de una serie de árboles y arbustos pintados, una silla, un sillón y un piano. Más adelante, hacen su aparición el maniquí en “J COMME JUILLET (14 JUILLET)”, el lobo y la cabeza de este. Entre los objetos más pequeños se encuentran latas, papeles, conejos, una cuerda, flores de plástico y una pequeña Torre Eiffel, entre otros. Sin embargo, destaca sobre todos ellos la importancia del lobo, ya que se convierte en “el supersigno de *Maldito sea el hombre*, el núcleo de toda la alegoría” (Velasco, 2017: 275). Esto se debe a la conexión que establece la autora con el animal, que es un depredador, pero al mismo tiempo acaba siendo herido en diferentes fábulas.

La iluminación, por su parte, se fundamenta en una poética armónica presentacional, donde el aspecto físico del elemento expresivo o su propia materialidad en escena adquiere autonomía respecto al significado. Esta elección resalta la importancia de la presentación visual y la materialidad en escena, sugiriendo una búsqueda de armonía y belleza visual que trasciende el mero significado literal de la historia. Se aprecia una predilección por la acción física y la sonoridad de la palabra, así como por las repeticiones. Las luminarias se colocan dentro del escenario, buscando ángulos pronunciados y contrastes de luz y oscuridad para generar mayor tensión.

En cuanto a los signos verbales y paraverbales, los tonos más utilizados son los medios y agudos, como en el diálogo entre niñas y profesora, con ritmos e intensidad moderados (02:10 y 04:09), mientras que en los monólogos en coloquios como en “He aprendido a respetar solamente el dinero” (15) hasta “A veces son las únicas frases sinceras que uno puede escuchar durante todo el día” (21) los tonos son medios/agudos con acentuación marcada y volumen elevado (08:32-15:00). En los soliloquios, por ejemplo, en “Todo tiene su fin, Medina Azahara” (43:10-44:53), los tonos utilizados son agudos, medios y graves, intensidad alta, media y baja y la acentuación marcada. Por último, en apelaciones al público, como “B COMME BANDE: BANDA” (45:20-45:30), los tonos suelen presentarse como medios/agudos con intensidad y ritmo altos y acentuación marcada.

En los signos corporales de expresión y apariencia, tanto los movimientos escénicos como los gestos adquieren una importancia crucial en las acciones performáticas y/o acrobáticas que emplea Liddell en las suspensiones temporales. Lo más destacado es que, aunque los movimientos acrobáticos puedan alejar al espectador del hecho escénico, Liddell los incorpora hábilmente dentro de sus espectáculos para otorgarles un significado específico. Un ejemplo claro de esto es la escena “XY COMME CHROMOSOMES. FEMME ET HOMME”, donde los artistas realizan acrobacias a las que luego Liddell y Lola se unen, interactuando con ellas a modo de abrazo/rechazo, reflejando la necesidad humana de contacto físico en situaciones desesperadas. Sin embargo, la desconfianza en el otro ya no permite disfrutar de ese contacto como antes. En cuanto a los aspectos sonoros, el habla está presente a lo largo de toda la obra, generalmente en vivo y sin amplificación ni procesamiento. Sin embargo, en ocasiones la fuente sonora se amplifica en vivo, como en la escena “B COMME BANDE” y en las canciones *Todo tiene su fin* y *Pourquoi tu vis*. Respecto a la música en vivo, se utilizan instrumentos acústicos no amplificados ni procesados, como el piano. La música grabada incluye la sonata de Schubert, *Pourquoi tu vis*, *Todo tiene su fin* y música Western, así como grabaciones de “voz en off” tratadas y procesadas. Además, se emplean efectos sonoros durante la representación, como el sonido de las latas chocando para simular disparos en un tiroteo del Oeste. Todos estos elementos sonoros tienen distintas funciones, como enfatizar e intensificar la acción, crear contrapuntos significativos y atmósferas, generar símbolos y metáforas, y facilitar transiciones. El espacio se exhibe continuamente a lo largo de toda la representación. La distancia espacial planteada se asemeja al concepto de “espacio metonímico” propuesto por García Barrientos. En este contexto, existe una separación entre la ilusión de realidad y la ficción, y solo podemos construir los espacios de manera subjetiva a partir de los “indicios” visuales que nos ofrece el entorno. Un ejemplo claro sería el espacio escenográfico, donde aparecen árboles pintados

como decorado, pero se perciben como elementos separados de la realidad, meramente decorativos. Sin embargo, el público puede interpretar que los personajes se encuentran al aire libre o en un bosque. Aunque físicamente están en el mismo espacio, se genera una dimensión “otra” mediante el juego de luces y una plataforma móvil con ruedas que soporta un cuenco de arroz. La subjetividad del espectador juega un papel fundamental al imaginar que este espacio es interior, distinto a los otros escenarios previamente presentados durante la representación.

Personajes

No podemos distinguir claramente una figura diegética, ya que es difícil identificar cuándo actúa desde la ficción y cuándo lo hace en su propio nombre. En la mayoría de los casos, nos encontramos a Liddell presentando (más que representando) un discurso, siguiendo la naturaleza autoficcional y autorreferencial de su teatro. De esta manera, los planos del personaje teatral se reducen a uno, a la persona escénica, que actúa en su propio nombre. Desde este postulado y según el capítulo de Fernández y del Hoyo dedicado a los lenguajes expresivos dentro del libro *El análisis de la escenificación*, nos enfrentamos a personajes que se difuminan con rasgos ficcionales pero que se van desarrollando a lo largo de la representación. Son personajes de acción, ligados al hecho escénico. Todo esto se enmarca dentro de una multiestabilidad perceptiva, donde no hay un mundo ficcional claramente delineado a lo largo del espectáculo. El espectador es testigo de una presentación donde los personajes exponen diversas situaciones, seguidas por intervenciones de Liddell como persona escénica que les ataca verbalmente (2021: 244-245). El elenco del montaje es extenso, compuesto por cinco actores, cinco acróbatas y nueve niñas. Además, el drama se desarrolla con una presencia constante en escena, ya que siempre hay un mínimo de dos personajes presentes. Se destaca una configuración particular, conocida como grado cero, que ocurre entre los minutos 7:32 y 7:38 de la grabación, durante el cual la escena queda desprovista de personajes. En los grados de (re) presentación nos encontramos con Angélica Liddell, Lola Jiménez, Xiaoliang Cao, Jihang Guo, Sichen Hou, Haibo Liu, Changsheng Tian y las 9 niñas (Ana Boston, Alba Braybrooke, Florence Braybrooke, Alicia Díez, Lara Lussheimer, Carmen Momplet, María Morales, Paloma Paniagua y Blanta Torrado) como personajes patentes durante la puesta en escena. También el lobo se convierte en interlocutor en la meseta “L COMME LUP”, transformándose en un personaje “patente” aunque esté disecado. Y como personaje latente se encuentra la “voz en off”, interpretada por Christilla Vasserot. Además, siguiendo la clasificación propuesta por García Barrientos, observamos la presencia de diferentes tipos de personajes en la obra. En primer lugar, encontramos a Liddell, quien encarna un personaje redondo o pluridimensional, con múltiples cambios de caracterización que se ven reflejados a través de diversas técnicas. En segundo lugar, tenemos a personajes planos o unidimensionales, como Lola Jiménez y los acróbatas, cuya caracterización varía especialmente durante las suspensiones temporales, donde realizan acciones performáticas o acrobáticas. Por último, están los personajes de grado cero, que carecen de características individuales y representan ideas con una caracterización fija. Este es el caso de las niñas y la profesora al inicio de la obra, así como la “voz en off”. Las niñas simbolizan la infancia y se caracterizan a través del maquillaje, vestuario y peinado (técnica explícita), así como por medio de objetos, gestos y movimientos que evocan juegos en el patio del recreo (técnica implícita), además de un tono agudo característico de la niñez (extraverbal). Por otro lado, la “voz en off” representa la idea de “unión” exigida por Liddell en ciertas intervenciones, como en “B COMME BANDE”. Se caracteriza de manera extraverbal, procesando y tratando la voz para que el tono, timbre y voz suenen colectivos. Entre las funciones, remitiéndonos de nuevo a García Barrientos, Liddell asume el papel de un “no” personaje con la función de pseudodemíurgo, actuando como portavoz de intenciones ideológicas. La artista crea y organiza, o desorganiza en búsqueda del caos total, un universo dramático compartido con el público. Su función sintáctica sería universal, con una función temática significativa que coincide con el tema de la obra. Por otro lado, Lola adquiere la función de portavoz del pensamiento ideológico y también “presenta” ciertas mesetas, como en el caso de “P COMME PIANO”. Su función sintáctica sería particular para esta obra, puesto que su narración o su presencia física se ajustan de manera especial al estilo y la temática de la historia, lo que contribuye a la singularidad y coherencia del texto, mientras que su función de significado sería tematizada al coincidir con el tema de la obra y a veces servir como “hilo conductor” entre las mesetas. Los acróbatas también actúan como portavoces y presentadores de los universos ficticios planteados por Liddell a través del movimiento y los juegos acrobáticos. Su función sintáctica es particular y su función de significado está semantizada, ya que no siempre coincide con el tema de la obra, pero tiene carga significativa. Las niñas actúan como portavoces y presentadoras del universo ficticio, sirviendo como un “ prólogo” al inicio de la obra. Su función es particular y su significado está tematizado. Finalmente, la “voz en off” podría considerarse como un personaje-público que actúa como coro, actuando como puente con el espectador y también estaría semantizada. En lo que respecta a la jerarquía de los personajes, Liddell ocupa el puesto de protagonista principal mientras que Lola se posiciona como deuteragonista. El resto de los personajes resultan secundarios, alejados del núcleo argumental.

3. Conclusiones

Desde el punto de vista de la recepción teatral predomina la perspectiva de distanciamiento interpretativo, evidente en el uso del espacio metonímico por parte de la directora en el montaje. Sin embargo, en contraposición a la postura de García Barrientos, quien afirma que “el actor se diferencia del papel, lo ejecuta, no lo encarna y su actuación disocia, por ejemplo, gesto y palabra” (2017: 157), en el teatro posdramático se desvanece la noción del “personaje”. Es la persona quien asume el diálogo, sin utilizar otra máscara que la

suya propia. A pesar de esto, sí se observa un distanciamiento interpretativo con relación al espacio metonímico y a la ruptura de la ilusión de realidad mediante técnicas como la suspensión temporal, la ralentización y la aceleración. El teatro de Liddell tiende hacia el antiilusionismo debido a que sus espacios distancian la ilusión de realidad, la inclusión de acciones físicas y performáticas, así como las alteraciones en la velocidad externa. Sin embargo, a la par de este antiilusionismo, existe una notable identificación ideológica o afectiva, como se observa, por ejemplo, en la conexión con el universo ficticio en su conjunto. Además, la propuesta escénica explora diferentes perspectivas en el teatro. Por la perspectiva sensorial involucra al público a través de estímulos sonoros y visuales con el uso de canciones conocidas como *Pourquoi tu vis o Todo tiene su fin* y la inclusión de escenas evocativas. Por la perspectiva cognitiva el espectador se identifica con el personaje de Liddell a través de los acontecimientos narrados. Por la perspectiva afectiva se genera empatía hacia la figura de Liddell. Y, por último, por la perspectiva ideológica se subjetiviza la identificación del público con la ideología presentada. En cuanto a metateatro, metadrama y metadiégesis, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* presenta el recurso del metateatro en el sentido de que Liddell adopta la función narradora ideológica o interpretativa de los hechos con relación sintáctica explicativa. Además, surge una evidente metalepsis: el primer plano dramático corresponde a Angélica (re)presentando a Angélica. En segundo lugar, Angélica (re)presenta una obra de Angélica dentro de una postura metadramática. Como podemos observar, se produce la autoficción teatral. En cuanto al mensaje de la obra, este evoluciona desde una exploración cruda de la violencia y el sufrimiento hacia una reflexión sobre la redención y la esperanza. A través de imágenes impactantes y narrativas fragmentadas, Liddell aborda temas como el abuso, la culpa y la desesperación, pero se vislumbra una búsqueda de redención y esperanza, sugiriendo una trayectoria hacia la reconciliación y la sanación. Así pues, la evaluación resultante de aplicar un método de análisis semiológico a este montaje de Liddell es positiva en relación con la hipótesis de la investigación. Sin embargo, aún queda mucho por explorar, ya que la mayoría de los estudios se centran en su enfoque teatral desde una perspectiva artística, pero apenas se profundiza en la decodificación de los diversos signos de su lenguaje escénico. La efectividad de este trabajo se ha visto favorecida por la elección de un enfoque semiológico reciente, evitando así el riesgo de adoptar una perspectiva centrada únicamente en el texto dramático, más tradicional y filológico, que podría pasar por alto información relevante para abordar la obra teatral en su totalidad. No obstante, también existía el riesgo de incurrir en un análisis complejo debido a la naturaleza objetiva y subjetiva inherente a este tipo de estudios. El motivo lo encontramos en que este método está fundamentado por un análisis propuesto por García Barrientos, cuyas teorías pueden verse influenciadas por la subjetividad del autor en algunos de sus argumentos. Además, la subjetividad del propio investigador se ve acentuada cuando se analiza una grabación en lugar de una representación en vivo. Y, por último, este trabajo también se ve afectado por la opinión del lector que tome la investigación como referencia, sumando un grado más de subjetividad. Sin embargo, se ha hecho evidente la necesidad de incorporar otros manuales de estudio para desarrollar un esquema de análisis del teatro posdramático de Liddell, ya que no existe un método universal para profundizar en los diferentes lenguajes expresivos. Este enfoque de análisis es dinámico, está "vivo" y debe adaptarse constantemente a los diversos escenarios para poder abordar las nuevas propuestas escénicas que puedan surgir en el panorama teatral contemporáneo.

En conclusión, la aplicación de un método de análisis semiológico a la obra de Liddell ha permitido un estudio detallado de los códigos presentes en su teatro para profundizar en él y descubrir así gran parte de sus fundamentos ideológicos. No obstante, este trabajo no termina aquí, sino que representa el comienzo de una investigación continua en el futuro profesional del autor de este artículo como investigador, dramaturgo, actor y director de escena.

Obras citadas

- FERNÁNDEZ CRESPO, R. (2019): *El despedazamiento de los cerdos. Una aproximación al teatro de Angélica Liddell*, Trabajo Fin de Grado, inédito, Escuela Superior de Arte Dramático, Sevilla.
- (2020): *Semiotología teatral de Angélica Liddell: Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation y Yo no soy bonita*, Trabajo Fin de Máster, inédito, Universidad Internacional de La Rioja, Logroño.
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, J. J. y del Hoyo Ventura, M. (2021): "Lenguajes expresivos", en *El análisis de la escenificación*, ed. J. Martínez Valderas y J. G. López Antuñano, Madrid, Fundamentos, 201-248.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2017): *Cómo se analiza una obra de teatro: Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- LIDDELL Angélica (2011): *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, vídeo, Madrid. Recuperado de: Centro de Documentación Teatral, Teatoteca del INAEM.
- (2014): *El centro del mundo (Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation, Ping Pang Qiu y Todo el cielo sobre la tierra -el síndrome de Wendy)*, Segovia, La Uña Rota.
- VELASCO GONZÁLEZ, María (2017): *La literatura posdramática: Angélica Liddell ("La casa de la fuerza" y la trilogía "El centro del mundo")*, tesis doctoral, UCM, Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/41753/1/T38566.pdf>
- VIDAL EGEA, Ana (2010): *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, tesis doctoral, UNED, Murcia. Recuperado de https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA_VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf