

De Platón a Foucault: arte y filosofía en la obra de Angélica Liddell

José Corrales Díaz-Pavón¹

Recibido: Recibido: 23 de enero de 2023 / Aceptado: 8 de marzo de 2023

Resumen. En este artículo se exploran las referencias filosóficas citadas en las obras de la dramaturga española Angélica Liddell y su concepción del ser humano y del arte. La tesis que se defiende apunta a la necesidad de justificar la producción de obras de arte en función de su aportación a la emancipación del ser humano como causa de la aparición de nombres y teorías filosóficas en las obras teóricas y escénicas de la dramaturga española. Se expondrán sus referencias a textos de Platón, Adorno, Benjamin, Wittgenstein, Kierkegaard y Foucault y su vinculación con la idea del ser humano, arte y cultura impuesta en la Modernidad, de la que, en última instancia, la dramaturga abjura para reivindicar lo sagrado prerracional como fundamento del ser humano y del arte.

Palabras clave: Angélica Liddell; teatro; filosofía; razón; arte.

[en] From Plato to Foucault: arts and philosophy in the works of Angélica Liddell

Abstract. This article aims to explain the philosophical references cited in the works of the Spanish playwright Angélica Liddell and their relation with Liddell's conception of the human being and of the art. The thesis that is defended points to the emancipation of the human being as justification of the production of works of art as the cause of the appearance of names and philosophical theories in Liddell's theoretical and scenic texts. I will focus on the cited texts of the following philosophers: Plato, Adorno, Benjamin, Wittgenstein, Kierkegaard y Foucault, which provides a set of ideas on the human being, arts and culture that conforms the ideal of Modernity. Liddell will reject this ideal and reclaim the prerrational, the sacred as the core of the human being and the art.

Keywords: Angélica Liddell; theater; art; reason; philosophy

Sumario. 1. Angélica Liddell y la filosofía. 2. Escribir poesía después de Auschwitz: razones para la escritura contemporánea. 3. La comida y la medicina: Liddell y Platón. 4. Wittgenstein vs. Benjamin: la imposibilidad del arte postaurático. 5. El sacrificio de lo racional: Kierkegaard contra Hegel. 6. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Corrales Díaz-Pavón, J. (2023) "De Platón a Foucault: arte y filosofía en la obra de Angélica Liddell", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 5, 33-41.

1. Angélica Liddell y la filosofía

Angélica Liddell (Angélica Catalina González Cano, 1966) es una de las principales referencias del teatro español contemporáneo. Calificada de "enfant terrible", su teatro ha sido objeto de múltiples tesis doctorales y bastantes análisis de aspectos concretos de su producción —como el carácter posdramático y autoficcional de sus obras—, pero carecemos de un estudio de su relación con la tradición filosófica a pesar de que sus textos incluyen con cierta frecuencia referencias y citas de algunos de los más importantes filósofos de la tradición occidental²: Platón, Rousseau, Kant, Kierkegaard, Nietzsche, Benjamin, Adorno, Wittgenstein, Heidegger o Derrida. Si bien un estudio pormenorizado de todas las referencias filosóficas de la autora sería imposible de abordar en el formato de un artículo, propongo un recorrido por algunas de ellas para mostrar cómo sirven a la dramaturga

para apuntalar sus ideas sobre la condición humana y la relación del arte y el lenguaje con esta condición. En buena medida estas referencias esbozan un campo de batalla entre una práctica artística que sirve a la emancipación humana y otra que no, aunque hay un cambio importante entre su concepción del mejor medio para lograr esta emancipación: de un arte político que se plantea como sustituto del Estado a un arte sagrado que debe luchar contra la represión de "lo hegeliano".

2. Escribir poesía después de Auschwitz: razones para la escritura contemporánea

Las primeras palabras del primer ensayo de Liddell recogido en su "poética", *El sacrificio como acto poético*, son estas:

¹ Universidad de Castilla-La Mancha. jose.corrales@uclm.es

² No hay ningún estudio dedicado a Liddell en la sección de "dramaturgias femeninas" de *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI* [Romera Castillo 2019], el volumen colectivo más abarcador al respecto.

Shakespeare fabricó con palabras a todos los hombres posibles. El siglo xx se encargó de aniquilarlos sistemáticamente, como un miriápodo frío. [...] Según Adorno, después del genocidio nazi ya no era posible seguir escribiendo poesía. Después de las ignominias del siglo xx, después de la desolación moral, después del siglo de los campos de exterminio masivo se produce una atrofia del lenguaje. La escritura necesita llegar a una tregua con el sinsentido de la existencia porque de lo contrario nadie podría emprender el absurdo acto de escribir [Liddell, 2015: 15-16].

El ensayo se titula “Llaga de nueve agujeros” (2002), y con él Liddell certifica un cambio de tono con respecto a su primera producción, de finales de los ochenta y la década de los noventa. En esta etapa inicial Liddell no sentía la necesidad de “llegar a una tregua con el sinsentido de la existencia” ni, por tanto, justificar “el absurdo acto de escribir”. En el texto teórico fundacional de la práctica liddelliana, “El teatro de la pasión” (1993), se postula que “la obra de arte ha de transformar al individuo”, pero dicha transformación “se produce a través de los sentidos, pues despojados del intelecto frente a la belleza, el estrechamiento que tiene lugar es de carácter sensorial y hasta sensual” [Liddell y Mayorga, 1993: 93]. En este momento Liddell rechaza cualquier “justificación intelectual” del hecho teatral:

La justificación intelectual carece de razón [...] No voy al teatro a escuchar una idea. Voy a experimentar la expresión formal de esa idea: el sonido, el ritmo, el movimiento... Voy a empapararme de voluptuosidad sensorial. En fin, en el teatro la metafísica se materializa ante los ojos y el oído mediante la belleza de las formas, y se expresa estéticamente. ¿Y el contenido? Para que un contenido sea teatral debe ser estético [92].

En consecuencia, las palabras, el “componente verbal” del hecho teatral “ha de ser entendido también formalmente” [92]. No hay, pues, ninguna razón para escribir más allá de la contribución de las palabras a la manifestación formal, estética, de la metafísica. Diez años después la sombra de Auschwitz se cierne sobre esta “metafísica” y se extiende al mismo lenguaje, no solo en los textos teóricos como el citado, sino también en aquellos que formaron parte de alguna manifestación escénica o performática, como *Lesiones incompatibles con la vida* del año 2003:

No quiero aportar nada al mundo, salvo mi profundo horror por el mundo. Después de los desastres del siglo xx no puedo sentir más que horror. Después de semejante exhibición del mal, el hombre ya no puede redimirse. ¿Quién puede volver a amar a los hombres? ¿Quién puede volver a cantar en honor a los hombres? Alguien dijo que después de los horrores del siglo xx no se podía seguir escribiendo. La palabra se había vuelto absurda, insuficiente. Los hijos son como la palabra, insuficientes. Sería bueno para mi mente aceptar la insuficiencia de la palabra y del hombre. Pero hay algún cocodrilo dentro de mí que me impide aceptarlo. Sigo escribiendo [Liddell 2011: 163].

Tanto en el texto teórico como en el escénico Liddell recurre a variaciones sobre el conocido *dictum* adorniano de que “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”, que a su vez es una variación de una afirmación contenida en la conferencia de Adorno “La crítica de la cultura y la sociedad”, de 1949. En traducción de Manuel Sacristán, la frase completa de Adorno es la siguiente: “la crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” [1962: 29]. Adorno está dibujando el contorno de una nueva definición de crítica cultural, que supere tanto la fetichización de la cultura como expresión pura del espíritu, sin relación con la sociedad y el mercado que la crea y cuyos valores transmite, como la reducción del análisis de la cultura a los postulados del materialismo más ortodoxo. El “crítico cultural dialéctico” “no debe prescribirse el culto al espíritu ni la hostilidad al espíritu. El crítico dialéctico de la cultura tiene que participar y no participar de ella” [28]. Esta posición sería la ideal para encontrar el conocimiento de “por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía”, que no puede ser hallado desde las propias coordenadas tradicionales del concepto de cultura y su idealización de las “letras”. Cuando Liddell recurre a la afirmación de Adorno se encuentra inmersa en un proceso similar de racionalización de ese “cocodrilo”, de una búsqueda de su función como artista que bascula entre la fetichización de la cultura como expresión del espíritu —posición sostenida en los años noventa y a partir de 2008— y unos postulados puramente materialistas según los cuales la labor de la cultura es denunciar que “la estructura económica nos define”. La síntesis de estas dos posturas se producirá en la asimilación del arte como expresión de “lo bueno y lo bello”, de raigambre socrático-platónica.

3. La comida y la medicina: Liddell y Platón

Aunque la idea de “lo bueno y lo bello” aflora en varios textos de Liddell, el más representativo al respecto quizá sea *Mi relación con la comida*, monólogo ganador del XIII premio SGAE de teatro en 2004. La única voz que habla en toda la obra, que es factible identificar con un trasunto de la propia Liddell, se dirige a otro personaje en el que se mezclan lo cultural y lo político. Este personaje se va dibujando, ambigualmente al principio, con mayor precisión conforme avanza el monólogo, como otro dramaturgo-escritor que quiere hablar con Liddell de la obra de la artista, “esa obra que ahora alguien ha decidido convertir en obra importante” [2005: 12]. Liddell, sin embargo, se niega a entrar al restaurante de lujo en el que su “interlocutor” quiere comer en tanto que ella sostiene que hay que señalar la dimensión económica, monetaria, del propio hecho cultural:

Repito, se trata de la clase social.
¿Ya se ha olvidado usted de las clases sociales?
Hablo del dinero.

Ya sé que a usted no le gusta hablar del dinero,
le gusta hablar de cultura [...]
no le gusta ensuciarse la lengua hablando de dinero,
como si la jodida cultura no fuera dinero [9].

La cultura es dinero porque, para el personaje protagonista de *Mi relación con la comida*, la economía configura nuestra estructura de sentimiento: “la estructura económica nos define. /Y define nuestras relaciones. / Nuestro círculo de amistades. / Nuestras afinidades” [10]. La importancia de la economía es tal que “hoy en día, la miseria es el gran genocidio consentido” [26]. Sin embargo, el arte ha renunciado a sostener un discurso materialista en tanto que se considera maniqueo, demagógico: “la culpa la tienen los hambrientos por convertirnos en demagogos” [31]. No obstante, Liddell afirma que “alguien debe quedar haciendo panfletos como un idiota, defendiendo como un idiota el principio de la vida incluso frente al principio del Estado, defendiendo como un idiota el principio de la vida incluso frente al principio de la Economía” [36].

¿Quién es ese “alguien”? La dramaturga apunta no tanto a personas concretas sino a instituciones o formas de conocimiento, entre las que destacan un la “filosofía” y el “humanismo” que derivan de “la idea socrática de lo bueno, lo bello y lo justo”:

¿No cree que nos hemos alejado definitivamente del humanismo? [...]

Alimentados por ideologías-babosa que ya nada tienen que ver con el pensamiento ni con la idea socrática de lo bueno, lo bello y lo justo.

No sé si me entiende.

¿Cómo resuelve la filosofía el asunto del hambre?

Después de Marx,

¿Cómo mierda resuelve la filosofía el asunto del hambre?

¿Cómo podemos seguir viviendo conociendo el asunto del hambre?

Eso debe plantárselo la filosofía, ¿no?

¿Algo tiene que haber después de Marx?

¿No cree?

¿Y el Estado?

¿Cómo nos instruye el Estado?

¿No es la pedagogía una cualidad del Estado?

¿No debería proporcionarnos el Estado el verdadero sentido de la justicia y la equidad, una interpretación correcta de los hechos y demoler los estereotipos en los que se apoya la intolerancia y la indiferencia? [48-49].

En *Mi relación con la comida* “hambre” será el sustantivo que desafíe la vigencia del “humanismo” como esencia de la estructura de sentimiento y de la organización social actual, como materialización de la barbarie contemporánea. Liddell sitúa el problema de la relación entre la permisividad para con el hambre y “los estereotipos en los que se apoya la intolerancia y la indiferencia” —un problema de empatía, en definitiva— como núcleo de la literatura, la filosofía y la educación promovida por los poderes públicos. Ninguna de estas formas de cultura es capaz de ofrecer “el verdadero sentido de la justicia y la equidad”, pero Liddell no puede renunciar a ellas. A

pesar de sus ataques tanto a los humanistas como a la filosofía, la aplicación de las ideas del *Gorgias* de Platón a la práctica teatral le permite reclamar una forma artística que se funda con la ética y concebir su producción como algo similar a la “medicina” metaforizada por Platón³:

¿Ha leído usted el “Gorgias” de Platón?

Este que habla de la retórica,

de lo justo y lo injusto,

de la cocina y la medicina.

Vamos a seguir hablando de comida.

La medicina repara mediante métodos amargos las enfermedades que la cocina ha causado empleando cosas placenteras pero perjudiciales.

Quiero decir:

¿El teatro debe ser cocina o medicina?

Usted que se dedica al teatro, conteste:

¿Debe agradar al espectador sin más,

o debe por el contrario incomodar al espectador para proporcionarle un beneficio ético?

Pero, ¿qué significa para usted beneficio ético?

No hay beneficio ético sin beneficio estético,

en eso consiste el reto artístico.

Lo bueno y lo bello van juntos, juntos.

[...]

La poesía trágica.

“DECIR Y CANTAR AQUELLO QUE RESULTE MOLESTO PERO A LA VEZ BENEFICIOSO, SEA O NO DEL AGRADO DE LA GENTE.”

Eso dice Platón.

“TOMAR DISPOSICIONES DE MODO QUE LAS ALMAS DE LOS CIUDADANOS PASEN A SER MEJORES Y LUCHAR POR DECIR LO MEJOR, YA SEA MÁS AGRADABLE O MÁS MOLESTO PARA EL PÚBLICO.”

Eso dice Platón.

Ojalá mi obra fuera molesta y beneficiosa a la vez.

Molesta y beneficiosa y bella a la vez.

Ojalá [52].

³ Las citas proceden de las secciones 502b y 503a del *Gorgias*, como descripción de lo que la tragedia y la retórica tendrían que ser si estuvieran al servicio del bien y la bondad. Las palabras completas son, en boca de Sócrates y dirigidas a Calicles: “¿Y a qué aspira esa poesía grave y admirable, la tragedia? ¿Es solo su propósito y su empeño, como tú crees, agradar a los espectadores o también esforzarse y callar lo placentero y agradable cuando sea malo y en decir y cantar lo útil, aunque sea molesto, agrade o no a los oyentes? ¿A cuál de estas dos tendencias responde, en tu opinión, la tragedia?” y “Pues si hay estas dos clases de retórica, una de ellas será adulación y vergonzosa oratoria popular; y hermosa, en cambio, la otra, la que procura que las almas de los ciudadanos se hagan mejores y se esfuerza en decir lo más conveniente, sea agradable o desagradable para los que lo oyen” [Platón, 2010: 370-371]. Es obvio que Liddell se reconoce en aquella de las opciones de la dicotomía que aspira a contribuir a que “las almas de los ciudadanos se hagan mejores”. Las referencias a la metáfora de la comida y la medicina son frecuentes en el *Gorgias* — [Platón, 2010: 323; 367; 390-391]—, al igual que a la “tríada socrática” de belleza, bien y verdad — [318; 336]—. Algunos estudios de la obra de Liddell [Rovecchio, 2015: 48; Eguía Armenteros, 2013: 666] constatan la existencia de un texto teórico de la autora de 2004 titulado “La cocina de Sócrates”, que no he sido capaz de localizar. Por el título y la fecha de composición posiblemente versara sobre la dicotomía comida/medicina del *Gorgias* que Platón pone en boca de Sócrates que la dramaturga utiliza en *Mi relación con la comida*, dado que los dos textos liddellianos son coetáneos y la relación entre las obras escénicas y las teóricas de Liddell es estrecha.

Posiblemente estas palabras sean la manifestación más explícita, en los textos escénicos de Liddell, de la dependencia de la legitimidad de la cultura del “beneficio ético” que logre en el receptor, de su vinculación con la mejoría del alma de los hombres. La derivación de esta idea llevaría a un arte abiertamente político, idea de la que Liddell marca distancias, tanto aquí como en sus textos teóricos, reclamando la necesidad de la dimensión estética en la creación artística.

La “cocina” en *Mi relación con la comida* es lo contrario a la cultura humanista, aquello contra lo que luchar, que no son únicamente las formas de cultura —entendida como arte, literatura y filosofía— rendidas al entretenimiento, sino la cultura como un todo que afecta a la estructura de sentimiento del espectador —recordemos que este texto está escrito desde la convicción de que “la estructura económica nos define”—, refuerza el poder económico y la creencia en la validez de aquello que en realidad es “lo malo lo feo, lo injusto”:

La cocina está compuesta por todo aquello que halaga,
¿lo sabía?

Está compuesta por las dulces estrategias del poder económico,

no tiene que ver con el conocimiento sino con la creencia,

es decir, con la rentabilidad,

por tanto la cocina constituiría un sistema de ignorantes que convencen a otros ignorantes.

La cocina sería lo malo, lo feo y lo injusto,

camuflado, eso sí, bajo el pellejo de lo contrario. [...]

Por tanto, al ciudadano corrompido por la cocina habría que sanarlo empleando la medicina.

La poesía trágica es la medicina que busca lo bello y lo justo sin reparar en el dolor [54-55].

Esta evocación de “la poesía trágica” como medicina capaz de salvar las almas corruptas no es solo una defensa de la forma liddelliana de concebir el teatro, sino que es un programa estético que Liddell quiere hacer extensible al resto de escritores para concebir el escenario como un lugar de examen del ser humano que se fundamenta en la suspensión del imperativo categórico de Kant, suspensión que permite huir de un arte puramente aleccionador y con la que justificar una práctica escénica caracterizada por la exposición cruda de las consecuencias del sistema social antihumanista:

Usted debería enseñar al espectador a compartir la búsqueda individual de la felicidad con el profundo dolor que causa el fracaso de lo humano.

[...]

Kant dijo,

“OBRA DE MODO QUE TU ACCIÓN PUEDA SERVIR DE NORMA A TODOS LOS HOMBRES.”

Eso está bien para la vida,

En el escenario habría que hacer lo contrario,

ejecutar acciones que puedan servir de vergüenza a todos los hombres [57-58].

Lo que Liddell pide del teatro es que tenga la fuerza del hambre para proclamar que la concepción humanista

del ser humano solo podrá conservarse si hay una revolución: “hay que ligar los sentimientos revolucionarios al instinto de conservación” [58]. A estas alturas de su producción, Liddell defendía explícitamente esta capacidad revolucionaria del arte:

La bondad, la belleza y la justicia deberían tener para el individuo la fuerza del hambre,

y esa fuerza es la fuerza del arte.

Si la tiranía del poder económico es cocina y empacho, entonces el arte es hambre,

hambre de sentimientos revolucionarios,

hambre del bien común!

¡De manera que el arte,

unido a la filosofía por la poesía,

debería tomar el relevo a la idea de Estado!

¡Si el Estado es la búsqueda del bien común

el arte es el verdadero Estado! [59].

Esta posibilidad de sustitución del Estado y de germen de la revolución mediante la fusión de poesía y filosofía —esto es, de belleza y justicia— sitúa a *Mi relación con la comida* de lleno en una dimensión política: la oposición entre el arte y “la tiranía del poder económico” se debe saldar con la victoria de aquel, verdadera expresión del “bien común”⁴. La realidad, sin embargo, es otra: la propia Liddell reconoce en *Mi relación con la comida* la impotencia última del artista a la hora de influir realmente en los espectadores —“la catarsis es arrastrada junto con las heces durante la defecación. / Y así es como la voluntad beligerante del autor queda reducida a mierda” [60]— porque lo importante para estos es el entretenimiento, la diversión. Un ejemplo de este tipo de espectador, de esta catarsis malograda, centrará uno de los textos teóricos de Liddell de mayor impronta filosófica, “La taza de té de Wittgenstein” [Liddell, 2006].

4. Wittgenstein vs. Benjamin: la imposibilidad del arte postaurático

Para intentar salvar la posibilidad de la “catarsis”⁵ producida por el arte, Liddell recurrirá a la obra del más señero de los filósofos del lenguaje, el vienés

⁴ Eguía Armenteros [2013: 30-31] apunta que *Mi relación con la comida* estaría inspirada por el encuentro que Liddell tuvo con Gerardo Vera, “gestor” de la política teatral pública en tanto que director del Centro Dramático Nacional. Vera propuso a Liddell la creación de un espectáculo en el CDN, que a la postre sería *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007). En esta obra Liddell utiliza citas de *El contrato social* de Rousseau para señalar cómo los Estados modernos perpetuaban el neocolonialismo a través de las políticas de guerra contra el terrorismo articuladas con posterioridad a las invasiones occidentales de Irak y Afganistán. La propia Liddell comenzaba la obra con la contradicción que suponía denunciar la política pública desde un escenario estatal, contradicción que podemos encuadrar en este intento de sustituir el binomio arte-filosofía por el Estado.

⁵ Podemos aquí únicamente señalar la deuda de este concepto con la *Poética* de Aristóteles, de la que Liddell, por otro lado, se distancia en ensayos como “Un minuto dura tres campos de concentración: la desaparición del espacio y el tiempo”. Es también significativo que, en su libre uso de la tradición filosófica occidental, Liddell utiliza tanto las ideas estéticas Platón como las de Aristóteles sin importar la contradicción entre estas.

Ludwig Wittgenstein. El texto que sirve de inspiración a Liddell para “La taza de té de Wittgenstein” [2006] es *Conferencia sobre ética* [Wittgenstein, 1985]. En esta conferencia el filósofo vienés afirmó que la ética no puede ser expresada por el lenguaje porque este tiene como límite los hechos —que incluyen los sentimientos y el arte en tanto realidades fácticas, pero no trascendentes—. El lenguaje es así comparable a una taza de té incapaz de contener más agua de la que su capacidad le permite por muchos litros que le echen [Liddell, 2006; Wittgenstein, 1985: 37]. La ética es incompatible con el lenguaje porque su objeto⁶ no es apodíctico, no es alcanzable por la lógica, sino que es sobrenatural [Wittgenstein, 1985: 37-38, 43]:

Para Wittgenstein el bien absoluto es una quimera, el bien absoluto sería todo aquello que la gente, independientemente de sus gustos o emociones, habría de producir o sentirse culpable por no producir. Si la ética es una quimera, entonces el lenguaje es incapaz de expresar el absoluto, y como consecuencia, el lenguaje se convierte en el cerco de nuestra expresión, el lenguaje es la jaula que nos impide expresar lo ético [Liddell 2006].

Para el Wittgenstein de la *Conferencia sobre ética*, el lenguaje solo tiene sentido cuando expresa hechos relativos —aquellos cuya bondad puede juzgarse por su adecuación a un fin o cuya existencia es contingente—, pero no cuando pretende expresar lo absoluto —aquello que es milagroso, que está más allá del mundo natural, cognoscible— [Wittgenstein, 1985: 35-37]. Liddell transforma la dicotomía sobre los valores del lenguaje de Wittgenstein —lo que puede expresarse y lo que no— para aplicarla al enfrentamiento ético por excelencia, el del bien y el mal, cuya existencia es desigual: este puede ser expresado en el lenguaje, mientras que aquel no. La consciencia de esta desigualdad provoca una sensación de carencia de sentido, de modo que, si en Wittgenstein era el lenguaje al expresar valores absolutos, sobrenaturales, el que carecía de sentido, en Liddell lo es un presente donde el bien, como en el siglo xx, destaca por su ausencia y la impronta humanista de ciertos conceptos está degradada y vinculada a la “barbarie”:

Después del siglo xx se demostró que el bien absoluto no existía, pero paradójicamente sí podía existir el mal absoluto. Al contrario que sucedía con el bien, el lenguaje se acomodaba al mal absoluto sin ponerle cerco alguno, porque el mal absoluto exigía exclusivamente un lenguaje primitivo, de manera que nos quedó una sensación de insuficiencia de la palabra. El siglo xx empezó a carecer de sentido. Lo mismo se puede decir de este principio de siglo xxi, donde los conceptos de seguridad, libertad y defensa han quedado de nuevo

unidos a la barbarie, y la justicia ha quedado vinculada a la venganza imitando tiempos remotos [2006].

Para Wittgenstein el hecho de que existan experiencias de lo absoluto —aquello que cae en el terreno de la ética o la religión— inasequibles a su expresión lógica no quiere decir que no sean valiosas. Las expresiones de lo absoluto tienen su esencia en ese carecer de sentido, dado que con ellas se va más allá del mundo, es decir, del lenguaje, y se muestran los límites de este [Wittgenstein, 1985: 41-43]. Se trata de un “arremeter contra los límites de nuestra jaula” que es “perfecta y absolutamente desesperanzado” [43], dado que no puede dar lugar a ningún conocimiento, pero que atestigua una tendencia del espíritu humano, le otorga entidad y respecto como realidad fáctica, como hecho.

Angélica Liddell se hará eco de la propuesta de Wittgenstein para encontrar un sentido a su labor dramaturgica⁷. Se trata de un paso sancionado, en cierta forma, por el propio filósofo, en tanto que al principio de la *Conferencia sobre ética* afirma que el sentido que va a dar a la palabra “ética” incluye “la parte más genuina [...] de lo que generalmente se denomina estética” [Wittgenstein, 1985: 34]. Para Liddell [2006] la búsqueda de la “expresión correcta” de aquellas “experiencias que van más allá del lenguaje” es la propia esencia de la obra artística, por lo que esta tiene sentido en tanto que propone una teoría sobre el bien, aunque sea con el medio incompleto que es la palabra. Allí donde Wittgenstein no veía la posibilidad de acrecentar el conocimiento del ser humano, pero sí una actividad significativa del espíritu de este, Liddell funda la justificación de la estética, dado que la alternativa, el renunciar a proponer una teoría sobre lo bueno mediante “la revelación del dolor y la alegría de los hombres” sería colaborar con la catástrofe que domina nuestra época, supondría renunciar a la articulación de un pensamiento que medie entre la utopía de la ética abstracta y la realidad del ser humano. Se trata, en definitiva, de encontrar el elemento que permita superar la “desesperanza” provocada por la consciencia de los límites de esa “taza de té”, elemento que conllevaría la politización del “hecho del arte” (esto es, el arte como realidad fáctica y convención sociocultural, no como instrumento de la mejora de la condición humana):

[...] El arte (el *hecho del arte*) no puede hacer más que establecer una discusión entre lo absoluto utópico y lo real relativo. Politizar la estética significa proponer una teoría sobre el bien, sobre lo bueno, a pesar de que la taza de té de Wittgenstein solo recoja el agua que coge en una taza de té. [...] Sin lo bueno la estética deviene en forma autorreferencial y vacua, en esteticismo estéril, y por estéril también perverso, también culpable. Somos conscientes del tamaño de la taza de té. Verteremos galones y galones de agua que

⁶ Cuya definición Wittgenstein no concreta, pero construye a partir de la superposición de las siguientes tentativas: la ética es la investigación sobre lo bueno, o sobre lo valioso o lo que realmente importa, o sobre el significado de la vida, o sobre aquello que hace que la vida merezca vivirse o sobre la manera correcta de vivir [Wittgenstein, 1985: 34-35].

⁷ No solo en «La taza de té de Wittgenstein», sino también en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*, obra del 2011 en la que la dramaturga cita tanto la *Conferencia sobre ética* como algunos de los aforismos de Wittgenstein contenidos en *Cultura y valor*. Véase al respecto el análisis de esa obra contenido en la tesis de María Velasco [2016: 263-264].

no cogerán en la taza de té, pero de alguna manera hay que resolver la tensión entre la desesperanza y el milagro ético, puesto que la ética, según Wittgenstein, es un asunto sobrenatural [2006].

Esta vinculación de lo bueno y la estética es un arma de doble filo para la autora: por un lado, permite legitimar su producción; por otro, supedita esta legitimidad a un objetivo concreto, medible. Para no ser “forma autorreferencial y vacua” el teatro debe lograr el “milagro ético” y la propia Liddell va a ofrecer un testimonio dolorosamente personal de los límites de esta posibilidad: ante las noticias de los naufragios de las pateras procedentes de África, alguien de su entorno familiar hizo un comentario despreciativo hacia los migrantes y expresó el temor a una supuesta invasión. Liddell explica que:

Este individuo había visto dos veces *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, uno de los *Actos de resistencia contra la muerte*, allí donde hablábamos de los africanos ahogados, allí donde intentábamos verter toda la compasión de la que éramos capaces, convencidos de que, por supuesto, nuestra compasión no estaba a la altura del sufrimiento humano, pero albergando cierta fe en el milagro de la mejora del hombre, la mejora de los sentimientos del hombre. Dos siglos de teorías evolucionistas intentando derribar la idea de inmutabilidad tanto en la ciencia como en la educación, la economía, la política y las ciencias sociales no pueden pasar por encima del mundo sin sembrar la esperanza, aunque sea mínima, en la mejora del hombre. La cuestión es: ni una sola gota de *Y los peces...* había podido entrar a formar parte de la taza de té de mi ceñudo y fatuo huésped. Este no había conseguido sustituir su taza por una en la que cogiera una gota más [2006].

La anécdota es sintomática en tanto que evidencia la contradicción última del discurso artístico de la dramaturga. Liddell se enfrenta a la imposibilidad de postular un teatro que lleve a cabo la mejora del ser humano —como el que ella había intentado en *Y los peces...* del 2003—, imposición sobre el arte derivada de una concepción de la cultura ilustrada —entendida, aquí, como relato de progreso, opuesta a la barbarie— que cree posible el progreso de la condición moral y que, se infiere, ha sido el marco dominante de la cosmovisión occidental de la que la propia Liddell, en alguna medida, participa: solo desde esta participación, desde este horizonte de expectativas, se entiende la decepción ante la impotencia de la palabra que afecta por igual al arte y las ciencias sociales configuradas desde el siglo XIX. Como exponente de esta fe en el progreso Liddell elige a alguien tan improbable el Walter Benjamin de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* [Benjamin, 2018]. La lectura liddelliana del texto de Benjamin es esta:

Esta anécdota [la de su huésped racista] me hizo pensar en aquella masa proletaria soñada por Walter Benjamin. Benjamin deseaba un arte en el que lo político venciera sobre lo religioso. El

arte comenzaría a ser cuando se emancipara de lo aurático, lo sagrado, para penetrar en lo profano. Benjamin soñaba con una masa proletaria postaurática, ejemplo del progreso moral del hombre [2006].

Es ciertamente problemático afirmar que Benjamin “deseaba” o “soñaba” con una masa proletaria que fuera ejemplo del progreso moral del ser humano. En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, de hecho, lo que presenta es la situación del arte una vez que la reproducción técnica ha acabado con su aura y las masas pueden acceder a él de forma inmediata: de tener un valor cultural, reminiscencia de su origen religioso, ha pasado a tener un valor político [Benjamin, 2018: 199-203]. Benjamin presenta esta evolución como evidente, no como su deseo personal: de hecho, gran parte de su escrito está dedicado a mostrar cómo el fascismo utiliza las innovaciones técnicas que han cambiado la percepción del arte —sobre todo gracias a la aparición del cine, instrumento del shock— para sus propios fines, el último de los cuales es la justificación de la guerra [Benjamin, 2018: 204-221]. La alternativa a la “estetización de la política” del fascismo es la “politicización del arte” del comunismo [221], y, aunque es cierto que la postura de Benjamin es claramente antifascista, solo a través de las connotaciones del término “comunismo” se puede afirmar que la masa proletaria postaurática, expuesta a un arte politizado, es ejemplo del progreso moral del ser humano. Benjamin presenta una serie de conceptos útiles para “politizar el arte”, “para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística” [2018: 196], algo de lo que no está muy lejos una Angélica Liddell que, unas líneas antes de bosquejar su curiosa aproximación a Benjamin había escrito que “politizar la estética significa proponer una teoría sobre el bien, sobre *lo bueno*” [Liddell, 2006].

En todo caso, Liddell ve en la masa proletaria benjaminiana un “sueño malogrado”, un camino truncado en el que la emancipación del ser humano como objetivo del arte profano ha sido sustituida por una voluntaria sumisión al mercado, a un mercado que no busca “perfeccionar las reglas morales con las que debe conducirse el hombre”, sino someterle a un “ocio perverso” a través del cual conseguir que la masa reclame aquello que la adocena y la reduce a un estereotipo maligno [2006]. Se trata de un diagnóstico claramente deudor de la definición de “industria cultural” de Adorno y Horkheimer, pero que Liddell vincula, además, con una tendencia de la cultura occidental que justifica el estado de cosas existente mediante un optimismo acrítico, voluntariamente ciego a los defectos del mundo, y que personifica en el volteriano Pangloss —parodia de las posturas leibnizianas sobre el “mejor de los mundos posibles”—:

A la masa no le interesa lo más mínimo el *hecho* arte, ya sea sagrado o profano. La masa proletaria benjaminiana ha sido cancelada por una masa intransigente, orgullosa de su ignorancia, narcisista, puesto que solo busca reconocerse en la propia masa, ver su cara repetida en un millón de caras, la masa satisfecha de sí misma, la masa-emperador, sin intención de realizar esfuerzo

alguno para mejorar, puesto que se considera perfecta, incluso óptima, la masa-Pangloss [2006].

¿Cómo lograr la mejora de esta masa? No es posible, concluye, dado que esa fue la vía truncada de Benjamin. Si llegar a la masa no es el objetivo del “*hecho del arte*”, solo queda el individuo, solo queda intentar hacer de este individuo alguien socialmente responsable. Para restaurar la ligazón entre el arte y la mejora de la condición moral Liddell recurre a aquello que preexiste al arte y, de hecho, determina nuestra relación con este: la educación. De la misma forma que opone individuo a masa, opondrá educación a cultura, aunque aquella tampoco está libre de mácula: la educación, si es mediocre, no genera en el individuo el vínculo con el arte que le permite desarrollar su potencial emancipador frente al carácter corruptor que Liddell otorga a la cultura:

Por encima de todo creo en la educación. Mientras la educación siga siendo mediocre, la relación con el arte será mediocre, o no existirá relación. La educación tiene que luchar contra la cultura. Las artes deben luchar contra la cultura. El individualismo debe luchar contra la cultura. La utopía debe luchar contra *lo cultural*. El ideal postaurático benjaminiano se ha transformado en cultura. La masa es cultura. La cultura hoy es igual a infimo, a estatismo. Se inclina por lo cuantitativo en detrimento de lo cualitativo. La cultura existe porque nadie pone al lenguaje en situación de crisis [2006].

Esta división entre arte y cultura se funda en la vigencia de ese esquema de cultura como agente de progreso: el arte sería la forma de cultura que consigue mejorar la condición humana frente a la barbarie moral; “lo cultural”, aquella que no. Excluida para Liddell la vía de la educación —que es mediocre—, rechazada la posibilidad de que la cultura logre emanciparnos, ¿le queda al arte alguna justificación de su existencia? En “La taza de té de Wittgenstein” la respuesta se relaciona con la salida que Camus da en *La peste* al absurdo de la existencia, enmarcándose así en una línea filosófica existencialista de la que, sin embargo, se desprende un levisimo optimismo:

Tal vez solo queda señalar. Por supuesto señalar sin ánimo de genialidad, señalar sin esperanza. Como dice Camus en *La peste*, solo nos queda la contabilidad, es decir, contabilizar a los muertos, porque buscar, señalar y mostrar los defectos de la Humanidad irá irremediablemente acompañado de la inmensa frustración que nacerá del enfrentamiento del arte con la cultura [2006].

Liddell no especifica qué ocurrirá con esa inmensa e irremediable frustración, no puede asegurar, después de todo, que vaya a repercutir en alguna medida en la mejora de la condición moral del ser humano. Solo cabe una solución “sin esperanza” que requiere de una escisión entre el arte y la cultura por la que aquel es capaz de obrar el milagro, de aunar lo bueno y lo bello socrático-platónico, lo que permite a Liddell salvar su propia producción —en tanto, suponemos, es arte y no es cultura—. No obstante, esta solución es tan precaria que

la artista va a terminar por abjurar de ella para volver sus ojos al arte sagrado, aquel que existía antes «del ideal postaurático benjaminiano» del arte político.

5. El sacrificio de lo racional: Kierkegaard contra Hegel

En una carta abierta en *El País* publicada en el 2016 Liddell en la que la dramaturga explicaba su abandono del teatro político, resumía su visión de “la cultura” como una ruptura con una tendecia sostenida desde la Ilustración:

La cultura, orientada desde el siglo XVIII hacia el racionalismo, culmina con una interpretación económica del hombre gracias al marxismo, pero el alma humana es demasiado compleja para ser explicada según una teoría económica, mediante lo moral. El alma humana solo puede explicarse desde lo inmoral, para comprender al hombre es necesario condenarse, quebrar la ley, esa la base de la transgresión, la transgresión en el sentido trágico, la transgresión de la ley del Estado hegeliano, aquello que tiene que ver con el sacrificio poético, con lo incomprensible y el misterio [...] Me interesa explicar al hombre desde lo prerracional, lo primitivo, me interesa el misterio, no el racionalismo, no lo político [Liddell, 2016].

El cambio es notable para alguien que afirmó que «la estructura económica nos define». Si la cultura es aquello que explica la esencia del ser humano a partir de las coordenadas de lo racional-económico, el arte —según la división ya ensayada por la autora en otros textos— debe ser lo “prerracional, lo primitivo”. Ocho años antes Liddell había postulado la necesidad de orientar el arte hacia lo incomprensible y como oposición al “Estado hegeliano” en “Abraham y el sacrificio dramático”, escrito en 2008 y después recogido en *El sacrificio como acto poético* [Liddell, 2015]. Aunque en este ensayo son frecuentes las citas de Nietzsche, Heidegger y Derrida, será a través de la contraposición entre Kierkegaard y Hegel como la dramaturga explique la necesidad de escapar de lo racional.

En este texto Liddell trazará una correspondencia entre locura, identidad y otra forma de conocer lo que es el hombre a partir de la interpretación de Kierkegaard del sacrificio de Abraham incluida en *Temor y temblor*. Para Kierkegaard «desde el punto de vista humano [Abraham] está loco, y no conseguirá que nadie le comprenda» [Liddell, 2015: 117]. La interpretación kierkegardiana del mito abrahámico —«debemos estar dispuestos a matar aquello que más amamos para que nos sea devuelto», en palabras de Liddell [110]— es el nexo entre la identidad y el conocimiento, en tanto que el sacrificio de lo que más amamos, dice la dramaturga, «nos devuelve la continuidad a los seres discontinuos» [110]. Sacrificar lo que más se ama es, dice Liddell siguiendo a Kierkegaard, un acto absurdo que sin embargo es lo que nos devuelve aquello que amamos, que en el caso de la dramaturga es la individualidad amenazada por la sociedad, dado que la sitúa en la «soledad universal» kierkegardiana [109]. El sacrificio absurdo es capaz de

obtener de la carne indicios del espíritu, una violencia espiritual que «es el preludio del pensamiento y el conocimiento trascendente» [109].

Así, la dimensión epistemo-ontológica de la angustia que provoca el sacrificio al espectador —la que nos hace conocer aquellos aspectos irracionales del ser humano— es la que justifica que en sus obras se abra al misterio, «la obra también depende del error, del accidente, del azar, del hallazgo» [116]. La experiencia de lo bello, dice Liddell, «empieza cuando lo comprensible, lo mensurable, lo explicable, queda en suspenso» y la técnica es expulsada por el milagro [115-116]. De nuevo hay una relación entre la dimensión estética y la epistemo-ontológica, si bien en términos puramente espirituales, antimaterialistas. Si en los primeros años del siglo XXI Liddell asociaba lo bello con lo bueno y lo justo de raíz platónica para vincular indisolublemente ética y estética, a partir de “Abraham y el sacrificio dramático” la belleza va a relacionarse con el desvelamiento de lo oculto, de la realidad última del hombre, y con la oposición frontal a cualquier imposición moral, que subsume al individuo en la masa bajo la forma del “Estado hegeliano”.

El cambio se produce contraponiendo dos episodios de sacrificio humano, uno de la tradición judeocristiana y otro de la griega. Liddell compara el sacrificio de Isaac por su padre Abraham, según el análisis de Kierkegaard, carente de otro sentido que el de la fe, con el sacrificio de Ifigenia por Agamenón, que se produce «para salvar a todo un pueblo, en aras de un beneficio mayor, en función del bien general [...] Posee un sentido hegeliano» [108]. En otro momento de “Abraham y el sacrificio dramático” Liddell había asimilado lo “colectivo”, “la opinión general” a “lo general hegeliano”, al “soporte del Estado” [100-101], a lo que el “sacrificio poético” debía oponerse⁸. Lo “hegeliano” pues parece ser una especie de *status quo* marcado por las convenciones aceptadas desde los parámetros de lo racional que quieren imponer una determinada cosmovisión de lo humano; va más allá del “Estado” entendido como institución política y se extiende a “lo colectivo”, “lo general”⁹.

El adjetivo “hegeliano” permite a Liddell salir de la paradoja en la que su argumentación estaba incurriendo: ¿cómo fundar una práctica artística en la condición humana, que es colectiva, si se rechaza lo general y lo colectivo? Abjurando únicamente de lo colectivo “hegeliano”, no de aquello que escapa a lo racional, a lo primitivo, “a la materia del alma humana”, tal y como indica hacia el final de “Abraham y el sacrificio poético”:

[...] el sacrificio poético, por su propia naturaleza, está formado por todo aquello que la gente no quiere escuchar, también lo dice así K[ierkegaard]: «De lo que nada se quiere saber es de la angustia, de la miseria, de la paradoja». Cuando presenciamos algo que está

por encima de lo general, cuando la ética queda en suspenso, se produce una sensación de horror, porque pertenece a las posibilidades de lo humano, porque tiene que ver con la materia del alma humana. Con lo que nos iguala, no con lo que nos diferencia. Lo que nos hace iguales es precisamente lo que no queremos ver. Si planteamos un conflicto ético, será muy fácil diferenciarse unos de otros, nos ponemos de parte de la ética, naturalmente, lo ético divide a los hombres en buenos y malos, pero si el sacrificio dramático suspende la ética nos muestra, NO lo que nos diferencia (con eso siempre salimos ganando, siempre sacamos ventaja), sino lo que nos hace iguales: LA PASIÓN. Y eso es lo que verdaderamente nos aterra, lo que nos hace iguales, lo que no nos atrevemos a revelar a nadie [118].

Checa Puerta ha relacionado a Liddell con una noción de Foucault —que este toma de Platón—, la de “paresía” como exposición de verdades incómodas al público, de enunciar aquello que no debe ser dicho [2019: 157]. Liddell no utiliza explícitamente este concepto para concebir su posición como artista en la sociedad, pero sí recurre a Foucault para asimilar la sociedad actual con aquella que se desprende de *Vigilar y castigar* y que es otra forma de ese “Estado hegeliano”:

En su obra *Vigilar y castigar*, Foucault predice con una lucidez apabullante una sociedad de vigilancia y control donde el individuo ya merece castigo simplemente por ser sospechoso, y donde no te juzgan por tus actos sino por tus sentimientos, una sociedad de criminalizados sin crimen, dando lugar a una identidad entre la represión del Estado y la represión de las emociones que finalmente configura las patologías de un sistema regido por el puritanismo, la disciplina y la obediencia [Liddell, 2018: 226].

La derivación cultural de esta sociedad, de este “Estado hegeliano”, es la existencia de una “voluntad general roussoniana sobre el arte” [Liddell 2018: 57] que impone unas obligaciones políticas-racionalistas al arte que acaba con reduciéndolo a cultura impotente frente al potencial emancipador del arte de orientación sagrada. Dos citas de Liddell extraídas de artículos y entrevistas recientes nos dan la clave del giro antirracionalista de la dramaturga: “El arte solo es posible en posesión de un profundo sentimiento religioso, esto quiere decir, abismarse en uno mismo, enajenarse, y preparar el alma para ese estado de tensión espiritual que nos permite hacer visible lo invisible, y nos ayuda a trascendemos a nosotros mismos” [Liddell 2021: 9] y “hay una diferencia entre la cultura y el arte. La cultura está asfixiada por las responsabilidades democráticas y el arte es la libertad [...] Tendemos a asociar estas dos cosas en un solo concepto [...] y no estamos haciendo un discurso espiritual, estamos haciendo un discurso económico” [European Theatre Forum 2020].

6. Conclusiones

Las múltiples referencias filosóficas en la obra de Angélica Liddell aparecen cuando la autora necesita

⁸ El contraste con la unión arte-filosofía como sustituto del Estado en la búsqueda del bien común postulado por Liddell en *Mi relación con la comida* es agudo.

⁹ Liddell no cita directamente a Hegel, sino que parece hacerse eco de la unión entre lo real y lo racional postulada como núcleo de la filosofía hegeliana.

encontrar una justificación a la escritura en el siglo XXI. La dramaturga no es una difusora de las ideas fundamentales de la historia de la filosofía, sino una creadora que busca el sentido de su arte. En su obra encontramos fundamentalmente dos razonamientos para explicar ese “acto de barbarie” según la enunciación adorniana, que ponen en juego referentes filosóficos distintos. El primero consiste en concebir el arte como una trabazón entre “lo bueno, lo bello y lo justo” socrático-platónico, que se traduce en una práctica artística comprometida con la denuncia de la economía como fundamento de lo humano y del binomio arte-filosofía como herramienta para lograr el “bien común” ante la incomparecencia del Estado. Las grietas de esta teoría se exploran confrontando el arte político-postaurático de Walter Benjamin con las ideas

de Wittgenstein sobre la incapacidad del lenguaje para expresar lo verdaderamente metafísico. Como resultado de esta contradicción Liddell abjura de lo “postaurático” y de intentar explicar al ser humano mediante lo económico para señalar que la única fuente plausible del arte es lo sagrado, lo irracional, lo misterioso: en definitiva, señala que el sentido del arte está en la vivencia del ser humano anterior a la Modernidad europea occidental. En este cambio Platón queda orillado y los referentes filosóficos de Liddell pasan a ser aquellos que le permiten oponer el arte sagrado —deudor de Kierkegaard—, a una cultura regida por lo “hegeliano”, lo racional, la represión foucaultiana que no da cuenta de la verdadera esencia del ser humano, en cuyo origen quiere fundar su práctica estética.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1962): *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel.
- Benjamin, Walter (2018): *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en Iluminaciones, Barcelona, Taurus.
- Checa Puerta, Julio Enrique [2019]: “Angélica Liddell y su ‘A’ de artista: una revisión crítica de *La letra escarlata*”, *Revista de escritoras ibéricas*, n.º 7. pp. 153-186.
- Eguía Armenteros, Jesús (2013): *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, tesis doctoral, Universidad de Granada, recurso web <digibug.ugr.es/handle/10481/31733>, fecha de consulta: 23-I-2023.
- European Theatre Forum [2020]: “European performing arts in focus”, 13 de noviembre, recurso web <[youtube.com/watch?v=Ib-qKT34SZs&ab_channel=HowlRoundTheatreCommons](https://www.youtube.com/watch?v=Ib-qKT34SZs&ab_channel=HowlRoundTheatreCommons)>, fecha de consulta: 23-I-2023.
- Liddell Zoo, a. y Juan Mayorga (1993): *Leda; El traductor de Blumemberg*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- Liddell, Angélica (2005): *Mi relación con la comida*, Madrid, SGAE.
- Liddell, Angélica (2006): «La taza de té de Wittgenstein», (*Pausa.*) *Quadern de teatre contemporani*, n.º 25, recurso web <revistapausa.cat/la-taza-de-te-dewittgenstein/>, fecha de consulta: 23-I-2023.
- Liddell, Angélica (2011): *El matrimonio Palavrakis; Once upon a time in West Asphixia. O hijos mirando al infierno; Hysterica Passio; Lesiones incompatibles con la vida*, Bilbao, Artezblai.
- Liddell, Angélica (2015): *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta me tienes, 2.ª edición ampliada.
- Liddell, Angélica (2016): “La poesía es rebelión contra el Estado”, *El País*, 16 de febrero, recurso web <elpais.com/cultura/2016/02/09/babelia/1455042695_683519.html>, fecha de consulta: 23-I-2023.
- Liddell, Angélica (2018): *Una costilla sobre la mesa*, Segovia, La uña RoTa.
- Liddell, Angélica (2021): “Una pelea que se precie”, *Dramática. Una revista original del Centro Dramático Nacional*, n.º 2, mayo, pp. 6-9
- Platón (2010): *Gorgias*, traducción de Julio Calonge Ruiz, en *Diálogos*, Madrid, Gredos.
- Romera Castillo, José (ed.) (2019): *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum.
- Rovecchio Antón, Laeticia [2014]: *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, recurso web <diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/65767/1/LRA_TESIS.pdf>, fecha de consulta: 23-I-2023.
- Velasco González, María [2016]: *La literatura posdramática: Angélica Liddell (La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, recurso web <eprints.ucm.es/id/eprint/41753>, fecha de consulta: 23-I-2023.
- Wittgenstein, Ludwig (1985): *Conferencia sobre ética*, traducción de Fina Birulés, Barcelona, Paidós/I.C.E.-U.A.B.