

De un trastorno nervioso a una guerra. Psique y política en *El año de Ricardo* de Angélica Liddell desde el punto de vista del psicoanálisis de Erich Fromm

From a Mental Disorder to a War. Psyche and Politics in *The Year of Richard* by Angélica Liddell from the Point of View of Erich Fromm's Psychoanalytical Theory

Ewelina Topolska [ewelina.topolska@polsl.pl]
Politechnika Śląska, Gliwice, Polonia

RESUMEN

El presente artículo es una aproximación al personaje de Ricardo, protagonista de *El año de Ricardo* de Angélica Liddell, desde el punto de vista del psicoanálisis de Erich Fromm. Un concepto especialmente útil a la hora de abordar esta reescritura moderna de la famosa tragedia shakespeariana es la “orientación necrófila”, un término acuñado por Erich Fromm para describir un carácter destructivo, que manifiesta una clara fijación en las actividades y los procesos contrarios a la vida, al desarrollo, al crecimiento. Una herramienta complementaria, que también se emplea en el análisis del personaje, es la noción de “carácter anal”, de Freud, cuyas teorías han sido reinterpretadas y elaboradas por Fromm. Siguiendo el planteamiento de Liddell, en el artículo se destaca el íntimo vínculo que existe entre la estructura psíquica y la vida pública del personaje, y, por extensión, de cualquier político.

PALABRAS CLAVE

Angélica Liddell; teatro; orientación necrófila; Erich Fromm

ABSTRACT

This paper's objective is to see Richard, the main character of Angélica Liddell's play *The Year of Richard*, through the lens of psychoanalytical theories of Erich Fromm. The concept that has turned out to be especially useful while interpreting this modern rewriting of the famous tragedy by Shakespeare is “necrophilous orientation”, a term coined by Fromm to describe a character that is destructive, showing a clear fixation on activities and processes that are contrary to life, development and growth. Freud, whose theories were revised and expanded by Fromm, proposed a concept that may be seen as complementary to the aforementioned term, namely that of “anal character”, which has also been used in the present analysis. Just as Liddell does in her play, the paper focuses on a close relationship between the main character's psychological structure and his public life, suggesting the same mechanisms are at play in politics.

KEYWORDS

Angélica Liddell; theatre; necrophilous orientation; Erich Fromm

RECIBIDO 2021-05-10; ACEPTADO 2021-07-28

IncurSIONES DE UNA ARTISTA ANTISOCIAL EN EL CAMPO DE LA POLÍTICA

A Angélica Liddell, una de las artistas teatrales españolas contemporáneas más reconocidas a nivel europeo e incluso mundial, a día de hoy difícilmente se podría tachar de activista política. La política se relaciona con la comunidad, la vida en común, cosas que, como declaró en la entrevista realizada dentro del marco de la Bienal Teatral 2016 en Venecia, no le interesan en absoluto. Sin embargo, a lo largo de su trayectoria artística “la sociópata Liddell”, como suele autodenominarse la actriz, dramaturga y directora madrileña (Relaño 2011), autora de más de una treintena de espectáculos, penetró en múltiples ocasiones en el terreno de política, atrayendo tanto la atención del público, como la del jurado de varios premios, con los cuales fue galardonada por incidir en el debate político del momento. Sus primeras obras de corte político, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, que aborda el tema de la migración africana a la península¹, *Y como no se pudo...* *Blancanieves*, centrada en el sufrimiento de los niños involucrados en conflictos armados como soldados, así como *El año de Ricardo*, que analizaremos detenidamente en la parte posterior del presente artículo, estrenadas entre 2003 y 2005, son percibidas por la autora como un conjunto, de ahí que fueran recogidas para la publicación en un volumen titulado *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte* (primera impresión 2007, segunda 2009). En 2007 la artista estrenó en el Centro Dramático Nacional *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, en que arremete contra la dictadura del miedo en las sociedades desarrolladas (así como contra la precariedad en la que vive sumergida una gran parte de la profesión; este tema también constituye el eje de la publicada en 2005, pero nunca estrenada por Liddell, *Mi relación con la comida*), y volvió su mirada escrutadora hacia los Balcanes de la última década del siglo XX. El fruto de ese estudio fue una obra publicada en 2008: *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, que la misma autora tampoco llegó a estrenar. Otras piezas en las que la artista busca la justicia poética, a falta de la justicia social, serían *La casa de la fuerza* (estrenada en 2011), que explora (como motivo paralelo al sufrimiento privado de Liddell) el tema de los feminicidios de la Ciudad Juárez, y *Ping Pang Qiu*, un espectáculo del año 2012 en que Liddell rinde homenaje a la China “que no existe, [porque] China es la destrucción de China” (Liddell 2014: 76); a China que “es un fantasma” (77).

Ping Pang Qiu es el último espectáculo de la artista que se inscribe en la corriente del teatro comprometido socialmente. En él, Liddell da a entender a los espectadores que pueden esperar un cambio de rumbo:

La verdad es que me gustaría desprenderme de una vez por todas de la política. Llevo toda mi vida hablando de política. Carezco de sentimientos de pertenencia, carezco de ideología, carezco de eslóganes. Creo que tengo sentido de lo justo y lo injusto, pero carezco de ideología, no hace falta la ideología para tener el sentido de lo justo y lo injusto, ya he conocido a muchísimos hijos de la grandísima puta con grandísimos discursos, todos esos que repiten social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social, social... aun así sigo hablando de política. Pero creo que en la próxima obra me libraré por completo de la política. (Liddell 2014: 75)

1 Para un análisis profundizado de este espectáculo remito a Topolska 2013a.

Y efectivamente, a partir de 2012 Liddell abandona por completo el rol de defensora de los oprimidos,² irreconciliable con el desprecio que siente por la sociedad que “rezuma lo peor del ser humano” (Bienal Teatro 2016). La artista llega a la conclusión de que la vida cívica y la vida poética, artística, son incompatibles. En la ya mencionada entrevista del 2016 declara:

La Ley del Estado no puede ser la Ley de la Belleza, y no se pueden mezclar. Y la corrección y la expresión son cosas distintas. En esa separación es cuando yo me separo del teatro político, no me interesa en absoluto, y empiezo a ver el teatro desde el punto de vista de la Ley de la Belleza, que no tiene que ver ni con la corrección, ni con lo social, ni lo político, sino que nos devuelve todo aquello irracional que nos corresponde, todo aquello primitivo que nos corresponde.

Liddell, no solo actriz, sino también psicóloga de formación, desde el inicio de su carrera muestra una predilección por estudiar el lado irracional del alma humana, regida, según su convicción, más bien por las pulsiones del *id* que los mandatos del *superego* freudiano. Bucear en los meandros de la psique del hombre constituirá también uno de los pilares de sus obras políticas. La artista rastrea vínculos entre las ansias y miedos individuales y los grandes acontecimientos políticos, partiendo de la premisa de que al fin y al cabo “se quedan pequeños, / los grandes conflictos de la humanidad se quedan pequeños/ en comparación al conflicto del hombre consigo mismo” (Liddell 2009: 75). De ahí que, aunque a primera vista *El año de Ricardo* pueda parecer una obra política por excelencia, en el fondo es, sobre todo, un análisis de caso.³

Cuerpo y odio

Estrenada en 2005 en el Teatro de los Manantiales (lamentablemente desaparecido del mapa teatral valenciano en 2011), *El año de Ricardo* toma prestado a su protagonista titular de la famosa tragedia de Shakespeare que inmortalizó para la posteridad a Ricardo III, rey de Inglaterra y señor de Irlanda entre 1483 y 1485. Esta vez, sin embargo, Ricardo es un rico empresario que no aspira sino a más poder y más beneficio económico; la ideología que ha de representar le trae sin cuidado. Al inicio de la obra, a cambio de los favores económicos que proporcionó a los políticos, pide un partido. Cuando logra llegar a la cima del poder, alimenta al pueblo con una mezcla de nacionalismo y xenofobia, buscando apoyo para una guerra contra los países del tercer mundo. En último término, el objetivo de todas estas maniobras es adquirir más influencia para poder diseminar la destrucción. Al final de la obra, en vez de llevar a Ricardo ante los tribunales por crímenes de guerra, se le otorga un *honoris causa*.

2 Cabe subrayar que la misma artista rechazaba tal posicionamiento de su persona: “No me reconozco en un uso normativo del arte político. Sería terrible caer en la demagogia o en el mesianismo, en el tópico humanitario o en la denuncia baba, sería asqueroso tomar la palabra por otros, yo no hablo por boca de los desgraciados, sería un ultraje a su dignidad. No soy una portavoz. Los portavoces están instrumentalizados. Simplemente me entrego a actos pasionales, *acción de padecer a causa de una inclinación vehemente*, los desgraciados causan una afección en mi cuerpo (Liddell 2003: 107).

3 Aunque algunos críticos, p.ej. Gregory Ramos (2015:177–178) apuntan a la importancia de la dimensión psicológica en la pieza de Liddell, hasta ahora no se ha publicado un estudio profundo del personaje de Ricardo que se basara en teorías de la psique humana bien establecidas.



En una de las entrevistas la autora explicó los motivos que la empujaron a trasladar al contexto actual al famoso protagonista shakespeariano:

Escribí *El año de Ricardo* por una necesidad imperiosa de hablar de quienes estaban gobernando el mundo por aquel entonces: Bush, Aznar, Blair, de cómo invadieron ilegítimamente Afganistán. Eran bufones como puede ser ahora Berlusconi, y los bufones son peligrosos. Intento también hablar a la sociedad, porque esas personas fueron elegidas democráticamente para luego utilizar, como Ricardo, los mecanismos del poder acordado y abusar de éste para infligir sufrimiento. Utilizo a Ricardo para hablar del mundo, del hecho de que hay una economía que está por encima de la democracia. (Avilés 2011)

No obstante, parece poco arriesgado afirmar que la decisión de trabajar con el personaje de Ricardo en gran parte tiene que ver con las ansias personales de la propia autora⁴, quien en varias obras (p. ej. *Frankenstein*, estrenada en 1998, o *Yo no soy bonita* de 2007) y entradas en su blog (que durante algún tiempo mantuvo en Internet), habló de su sufrimiento a raíz de la auto-percibida fealdad (que casi parece rayar con el trastorno dismórfico).⁵ Al mismo tiempo, la artista realza la importancia de la belleza, presentándola, p. ej. en *¿Qué haré yo con esta espada? Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza* del año 2016 como un valor supremo, fuente de trascendencia y fuerza propulsora de la vida. En el ideario de Liddell, los que están privados de belleza, están también excluidos del reino del amor, una regla que resulta ser verdadera precisamente en el caso de Ricardo III de Shakespeare, quien en la primera escena de la obra confiesa:

He aquí el invierno de nuestras desdichas/ vuelto glorioso estío por este sol de York/ y todas las nubes que amagaban nuestra casa/ sepultadas en lo profundo del océano. [...] El torvo guerrero suaviza sus arrugas/ y ahora, en vez de montar los bardados corceles/ para asustar el ánimo de horrendos adversarios/ cabriolea ágil en la alcoba de una dama/ al compás del lascivo deleite del laúd./ Mas yo, que no nací para estas travesuras/ ni estoy hecho a cortejar un amoroso espejo;/ yo, cuya grosera estampa no conoce/ la majestad con que el amor se pavonea/ ante una ninfa libertina y desenvuelta;/ yo, que estoy privado de bellas proporciones/ y traicionado en mis rasgos por falaz naturaleza/ deforme, inconcluso y enviado antes de tiempo/ a este mundo viviente, a medio hacer apenas, y además tan cojo y tan falto de garbo/ que los perros me ladran cuando me detengo [...] y puesto que no puedo probarme como amante/ para entretener estos bellos y graciosos días/ he determinado probarme cual villano/ y odiar los frívolos placeres de estos días. (Shakespeare 1998: 43-44)

4 Liddell misma reconoce que “en el fondo mis trabajos no tienen demasiada distancia o no tienen ninguna distancia con respecto a mi experiencia personal, es decir, no trabajo con esa distancia” (Biel Teatro 2016).

5 Para dar un ejemplo, cito una entrada del 1 de abril de 2013 del blog borrado de Internet el mismo año, en la cual Liddell clama desesperada: “1 de abril, parece el comienzo de algo. Qué ironía tan negra. Ojalá fuera el comienzo de una lepra, algo que me deformara la cara, una deformidad mensurable, descriptible, una deformidad que pudiera situarme al otro lado, que sirviera para decir, claro, es que tiene un tumor bulboso que le cubre la cara, pobrecilla. Una deformidad que fuera más allá de esta fealdad física que me sitúa al otro lado sin motivo aparente. Esta fealdad que podría no ser fealdad, simplemente inexistencia. Al menos, si un tumor deformara mi cara despertaría la compasión de los otros, dirían, qué pena, está tan sola, claro, es un monstruo, es horrible. ¿Cómo duerme alguien que no existe? ¿Cómo duerme alguien tan horrible como yo? Tal vez en el suelo, al otro lado de la puerta”.

En este soliloquio Ricardo, un jorobado deforme, se posiciona como alguien a quien le está vedado el amor a causa de su fealdad⁶. Rechazado y resentido, se va a relacionar con el mundo a través del odio y la destrucción. La misma dinámica subyace a la conducta del Ricardo creado por Liddell. Veamos el fragmento que abre el espectáculo, en que Ricardo “espanta a los niños”: “¡Malditos hijos de perra!/ ¡Burlarse así de un pobre jorobado!/ ¡Juro que os arrepentiréis!/ ¡algún día vuestros cuerpos destripados me servirán de bufonada sangrienta!” (Liddell 2009: 54). A continuación, el hombre de negocios/ político llega a la misma conclusión que el protagonista de Shakespeare: ¡Si no pueden sentir amor por mí que sientan miedo! (Liddell 2009: 55).

Observemos que tanto Shakespeare como Liddell apuntan a un problema psicológico, la imposibilidad de relacionarse con el mundo a través del amor, como raíz de la política de destrucción y muerte que van a implementar los dos Ricardos. Si el mundo los rechaza, necesitan vengarse de él, intentando hacer que “su sufrimiento privado cause un sufrimiento general” (Liddell 2009: 59).

Ricardo como necrófilo

En este contexto resultaría esclarecedor evocar los conceptos de biofilia y necrofilia según la definición propuesta por Erich Fromm en *El corazón del hombre: su potencia para el bien y el mal* del año 1964⁷. Fromm, psicólogo, psicoanalista y sociólogo, inicia sus reflexiones sobre la orientación necrófila recordando un hecho histórico del contexto español, es decir, el enfrentamiento, acaecido en fecha 1936, entre el general Millán Astray, fundador de la Legión, y Miguel de Unamuno, por aquel entonces rector de la Universidad de Salamanca. Durante el discurso de Astray, uno de los reunidos en el paraninfo gritó ¡Viva la muerte!, repitiendo el lema predilecto del orador. Unamuno, presintiendo las consecuencias que traería al pueblo español el emprender el camino trazado por Astray, expresó su negativa a convalidar esta filosofía de la muerte, argumentando:

Ahora acabo de oír el necrófilo e insensato grito: “Viva la muerte”. Y yo, que he pasado mi vida componiendo paradojas que excitaban la ira de algunos que no las comprendían, he de deciros, como experto en la materia, que esta ridícula paradoja me parece repelente. El general Millán Astray es un inválido. No es preciso que digamos esto con un tono más bajo. Es un inválido de guerra. También lo fue Cervantes. Pero desgraciadamente en España hay actualmente demasiados mutilados. Y, si Dios no nos ayuda, pronto habrá muchísimos más. Me atormenta el pensar que el general Millán Astray pudiera dictar las normas de la psicología de la masa. Un mutilado que carezca de la grandeza espiritual de Cervantes, es de esperar que encuentre un terrible alivio viendo cómo se multiplican los mutilados a su alrededor. (en Fromm 2006a: 36–37)

La característica clave de una persona necrófila sería, según el psicoanalista alemán, su amor por la muerte. Aunque en el imaginario popular solemos vincular el concepto de necrofilia con la

6 Según un estudio sobre los recién descubiertos restos del esqueleto del rey, la real apariencia de Ricardo probablemente no era tan repulsiva como la imaginó Shakespeare (Appleby *et al.* 2014: 1944).

7 La teoría de la orientación biofilia y necrófila fue desarrollada por Fromm en el amplio volumen *Anatomía de la destructividad humana*, publicado en 1973.



fascinación sexual por los muertos, Fromm subraya que esta perversión sexual es solamente un síntoma, una de las formas que puede adoptar la orientación necrófila⁸. El necrófilo goza viendo y propagando fuerzas contrarias a la vida, contrarias al crecimiento y síntesis. De ahí que Ricardo, tal como Millán Astray, sueñe con un “país de votantes deformes” (Liddell 2006: 73), y goce de no solamente observar, sino, sobre todo, infligir la enfermedad, mutilación y el dolor en otras personas. Expresa este deseo en varios fragmentos del espectáculo:

Maldito profeta./ No sabe que yo amo a los seres deformes./ No sabe que yo hago todo esto en nombre de los seres deformes./ No sabe hasta qué punto están relacionados mi ser privado y mi ser público. Mi horrible infancia y el Estado./ Mi guerra es una prolongación de mi vida, como un brazo. (Liddell 2006: 77)

Fascinación por la muerte e impotencia creadora

Poder infligir el sufrimiento es un privilegio del fuerte, del individuo en la posición de poder, y precisamente es la posición a la que el necrófilo aspira, a no saber relacionarse con otros seres humanos sino a través del sadismo, controlándolos, manipulando y dañando (Fromm 2006a: 39–40). Sus fantasías son de una brutalidad pasmosa: “Siempre he querido cortar alguna oreja,/ alguna nariz,/ hacerme un collar de orejas,/ de orejas humanas,/ como en el Oeste” (Liddell 2009: 97). Le fascina la fuerza y los que saben utilizarla hábilmente, de ahí que el Ricardo de Liddell busque inspiración en el *modus operandi* de Hitler, Stalin, Videla y otros dictadores famosos por su crueldad y capacidad de inspirar miedo. Siguiendo el patrón latinoamericano, juega con la idea de arrojar a los escritores al mar (Liddell 2009: 86). Los escritores son un grupo que le causa especial angustia a raíz de su propia impotencia para crear⁹. Este rasgo también es consistente con la orientación necrófila, dado que según Fromm, “la creación es lo más opuesto a necrofilia” (2006a: 44), mientras que “[e]l pleno despliegue de la biofilia hay que buscarlo en la orientación productiva” (48). Los biófilos están orientados al crecimiento en todas las esferas de la vida¹⁰.

Ricardo, como un necrófilo modelo, sabe multiplicar solamente el sufrimiento y los bienes materiales. Además de ser un próspero capitalista, que “lo [sabe] todo acerca del dinero” (Liddell 2009: 65), también goza coleccionando *rarae aves* de la cultura española y mundial. En la segunda parte de la obra se jacta de su nueva adquisición:

También he comprado la bandera de la antigua legión española./ Dicen que Franco desfiló con esa bandera./ Y en la bandera está bordado un jabalí./ He sido el que más ha pagado./ Siempre me

8 El concepto frommiano de necrofilia guarda bastante parecido con “el instinto de la muerte” de Freud. Sin embargo, Fromm apunta a un par de diferencias fundamentales, la primera siendo el carácter innato del instinto freudiano frente al adquirido en el caso de la orientación necrófila.

9 En un momento de la obra Ricardo lamenta, exasperado: “Los escritores, los escritores.../ no sé cómo mierda lo hacen./ A mí no me sale una sola palabra./ no puedo escribir./ Sólo puedo copiar (Liddell 2009: 78).

10 Hay que esclarecer que Fromm percibe al hombre como una mezcla de las dos tendencias, con una de ellas dominante. Según él no existen necrófilos o biófilos puros.

sorprende ser el que más paga./ ¿Pero de qué me sirve el dinero si no puedo inspirar un poco de terror? (Liddell 2009: 55)¹¹

En esta cita Ricardo apunta hacia la relación entre la codicia y el deseo de adquirir el poder, el control sobre otros seres humanos. Erich Fromm, en su famoso ensayo *¿Tener o ser?*, analiza este vínculo, llegando a la conclusión que “en el modo de existencia de tener, una actitud interesada en las propiedades y en las ganancias necesariamente produce el deseo (y desde luego la necesidad) de poder” (2006b: 86). Si nuestra existencia está orientada a la posesión, en vez de estar orientada al desarrollo de nuestra individualidad, según Fromm inevitablemente empezamos a mirar a otros seres humanos como a cosas que poseer, utilizar, manipular, y no como a nuestros iguales o semejantes. La posesión es incompatible con el amor, porque “experimentar amor en el modo de tener implica encerrar, aprisionar o dominar al objeto ‘amado’. Es sofocante, debilitador, mortal, no dador de vida” (Fromm 2006b: 57). Fromm plantea el amor como “la única respuesta sana y satisfactoria al problema de la existencia humana” (2003: 164). De ahí que Ricardo, incapaz de emprender tal camino, a pesar de toda su riqueza y poder confiese: “Mi soledad es gótica” (Liddell 2009: 57).

Hasta ahora no hemos mencionado a ningún otro protagonista de la obra. Esta omisión se debe a que todo el espectáculo está construido en base al monólogo de Ricardo, una técnica que subraya su soledad y alienación, su no pertenencia. Sin embargo, de vez en cuando sus enunciados van dirigidos a Catesby, otro nombre que aparece en la tragedia original de Shakespeare, encarnado en la puesta en escena por Gumersindo Puche. Catesby es una figura de fondo, un protagonista-sombra; vestido de negro, silencioso, se funde con el decorado.

El silencio de Catesby le ha sido impuesto: el protagonista no tiene lengua. Ricardo, amante de los seres deformes, es capaz de tolerar en su alrededor sólo a un mutilado, y, debido a su discapacidad, dependiente, subordinado. Catesby no es un igual con quien comunicarse o discutir; es más bien una posesión, como puede ser una cosa o un animal, que le resulta útil a Ricardo. El sirviente no está en condiciones para cuestionar la posición del dueño ni amenazarlo de ninguna forma. Sin embargo, eligiendo a tal compañero Ricardo se condena a más soledad, que es, en último término, una fuente de dolor inaguantable, que Ricardo intenta combatir con litio (un popular antidepresivo; Liddell 2009:78).

Aunque Ricardo presenta la soledad como una elección, en el fondo anhela, como la mayoría de los seres humanos, el amor y la aceptación. Este deseo queda patente p. ej. cuando, al acabar un discurso público, “se arroja exhausto a los brazos de Catesby” (acotación) y febrilmente pregunta “¿Han aplaudido, Catesby? ¿Han aplaudido?” (Liddell 2009: 79). Liddell también sugiere que la incapacidad de Ricardo de desarrollar vínculos con otros seres humanos a través del amor y la amistad, y la resultante soledad, tiene raíces en su relación disfuncional con el primer objeto de investidura libidinal, o sea, la madre. De ahí que en una de las escenas el protagonista exclame:

11 Con respecto a la imagen del jabalí, Perni Llorente apunta a que “the ‘boar’ is an animal that is mentioned repeatedly in Shakespeare’s tragedy, since various characters refer to Richard as the ‘boar’ throughout the play. This animal is Richard’s heraldic symbol on his coat of arms, although Queen Margaret prefers to call it a ‘hog’ when insulting Richard: “elvish-markd, abortive, rooting hog” (Act 1, scene 3). Therefore, this animal constitutes a symbol of Richard’s own animalism and abjection, an appreciation highlighted by the film director Richard Loncraine in his Hitler-like Richard III (1995) through decorated flags and uniforms” (2015: 141).

“¡Me quiero morir! ¡No quiero a mi madre!” (Liddell 2009: 102), y a continuación confiese el amor ante una niña puta que tiene esclavizada con el fin de abusar de ella. Ricardo parece capaz sólo de experimentar la ternura en el contexto sádico, maltratando y, a través del maltrato, controlando.

En este fragmento resuena, otra vez, una de las obsesiones privadas de Liddell: la falta del amor materno, un amor incondicional, fuente de la fe en la vida y la confianza en otros seres humanos. Con este amor sueña Liddell p. ej. en el monodrama *Anfaegtelse*, en que declara:

Voy buscando a alguien que me ame por la forma que tengo de comerme el arroz, alguien que no sepa quién soy, alguien que me vea en un restaurante chino, comiendo arroz, y empiece a amarme, sólo por esto, por la manera que tengo de masticar el arroz, de tragarlo, de poseerlo en mi estómago, nada más, alguien que no me maltrate por comer mucho, o por comer poco, como tú me maltraste mamá.

Mamá, si me hubieras cantado esta nana no hubiera necesitado a nadie, hubiera sido fuerte, te hubiera tenido a ti, mamá, no hubiera suplicado amor como una indigente [...] MAMÁ, TE ODIÓ. (Liddell 2011: 12–13)

El amor materno (o, más generalmente, de la primera cuidadora/cuidador), según Erich Fromm, es una condición necesaria para el desarrollo de la orientación biófila, de una actitud abierta hacia la vida y hacia otra gente. “El niño empieza la vida con fe en la bondad, en el amor, en la justicia. El nene tiene fe en el seno materno, en la solicitud de la madre para abrigarlo cuando tiene frío, para aliviarlo cuando está enfermo” (Fromm 2006a: 26). Cuando su fe en la bondad, en el amor de los que deben cuidarlo queda repetidamente quebrantada, a causa de múltiples lesiones su corazón se endurece, inclusive hasta el punto de odiar la vida con todos sus atributos, tales como crecimiento, desarrollo y cambio.

Es importante subrayar que, en la óptica de Fromm, una persona destructiva, que no ha desarrollado a causa de la ausencia de condiciones favorables un carácter productivo, en realidad se siente impotente, falta de recursos, y por eso amenazada por la vida. Sola, sin fuertes alianzas, sin seres queridos que le pudieran socorrer, en el fondo experimenta ansiedad y hasta terror ante la imprevisibilidad de la materia viviente (Fromm 1994:179). De ahí que se esfuerce por controlar su entorno, p. ej. inspirando miedo, o, en último término, matando: despojar a un ser vivo de la vida es, al fin y al cabo, la última forma de control, es la conversión del ser vivo en objeto. Ricardo, excluido, repudiado, enfermo de ansiedad, alcanza su máxima potencia presenciando la destrucción que había causado una guerra que desata para satisfacer sus anhelos de venganza contra toda la humanidad. Rodeado de cadáveres, exclama, eufórico: ¡Eso es la vida!/[...] ¡Es asombroso, Catesby! No me duele nada./ ¡Me siento bien! ¡No tengo frío! ¡He recuperado la salud! (Liddell 2009: 94).

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

En *El corazón del hombre: su potencia para el bien y el mal*, Fromm hace hincapié en una fuerte analogía entre la orientación necrófila y el carácter anal, descrito por Freud en un ensayo de 1908. Según el padre del psicoanálisis, las personas cuya estructura psíquica ha sido dominada por la libido anal, relacionada con un interés excesivo por las heces,

sobresalen por mostrar, en reunión regular, las siguientes tres cualidades: son particularmente *ordenadas, ahorrativas y pertinaces*. Cada uno de estos términos abarca en verdad un pequeño grupo o serie de rasgos de carácter emparentados entre sí. “Ordenado” incluye tanto el aseo corporal como la escrupulosidad en el cumplimiento de pequeñas obligaciones y la formalidad. Lo contrario sería: desordenado, descuidado. El carácter ahorrativo puede aparecer extremado hasta la avaricia; la pertinencia acaba en desafío, al que fácilmente se anudan la inclinación a la ira y la manía de venganza. Las dos cualidades mencionadas en el último término -el carácter ahorrativo y la pertinencia- se entretaman con mayor firmeza entre sí que con la primera, el carácter “ordenado”. Son también la pieza más constante de todo el complejo, no obstante lo cual me parece innegable que las tres se copertenen. (Freud 1992:153)

Fromm amplía esta interpretación del carácter sádico-anal, como también se lo suele denominar a causa de su vínculo con las tendencias sádicas (necesidad de control), acuñando el término “carácter acumulativo” (2006a: 57) y alegando que el origen de este trastorno no reside tanto en la fijación libidinal hacia los procesos de defecación, sino en un interés exagerado por todo lo que, tal como las heces, no forma parte del proceso de crecimiento, sino, al contrario, del proceso de decaimiento y descomposición (2006a: 57)¹². Por otro lado, Freud apunta a que tanto en los mitos de la antigüedad como en el uso contemporáneo del lenguaje (pensemos en la palabra “roñoso” o la expresión “filthy rich”) se pueden encontrar numerosos ejemplos del nexo conceptual entre los excrementos/ la suciedad y el dinero (Freud 1992: 157), de ahí que no debiera sorprender el vínculo que los psicoanalistas advirtieron en el contacto con los pacientes entre la fijación libidinal anal y la tendencia a acumular (o ahorrar) en exceso los bienes materiales.

Mencionamos aquí el concepto del carácter sádico-anal, o carácter acumulativo, ya que también ofrece ciertas claves interpretativas en cuanto a la figura de Ricardo creado por Liddell. El hombre que lo sabe “todo acerca del dinero” (Liddell 2009: 65), partidario de tales máximas como “la economía debe quedar por encima de los muertos” (91), no ve el dinero como una herramienta de desarrollo, sino de destrucción. Enfermo de rencor hasta tal punto que “[sus] encías apenas soportan la ira de sus mandíbulas” (101), encuentra sosiego en “manchar las sábanas con un líquido marrón” (101): el asco le permite dormir. Por otro lado, en la puesta en escena Liddell resalta la predilección de Ricardo, rayando con obsesión, por el orden y la limpieza. A lo largo del espectáculo presenciamos varios actos relacionados con el aseo y la higiene: Ricardo cepilla los dientes, le lava los pies a Catesby, afeita las piernas, manda que Catesby desinfecte su comida con alcohol, se peina, se pone guantes desechables de látex para protegerse de los gérmenes... Liddell hace aquí uso de su conocimiento del mecanismo compensatorio descrito por Freud, según el cual el aseo y el orden exterior deben de contrarrestar la impresión de la suciedad interior, frecuentemente suprimida en la esfera de lo inconsciente. Ricardo también se muestra como un personaje muy tenaz en el cumplimiento de sus objetivos y reacio a tomar en cuenta cualquier opinión ajena: de ahí que escoja a un sirviente mudo.

“Yo considero el carácter necrófilo como la forma maligna de la estructura de carácter cuya forma benigna es el ‘carácter anal’ de Freud”, declara Fromm (2006a: 58). Siendo los dos conceptos complementarios, abordar el personaje de Ricardo tanto desde la perspectiva de la teoría freudiana

12 Interés fomentado por los cuidadores del niño o por las condiciones (de escasez material o emocional) en las que le tocó vivir.

como desde la noción de la orientación necrófila puede enriquecer considerablemente nuestro entendimiento de la obra de Liddell, así como aumentar nuestra apreciación por la perspicacia que demuestra la autora a la hora de crear sus personajes (donde los haya; la mayor parte del trabajo posterior de Liddell se inscribe en la corriente posdramática).

Puesta en escena

Al individuo necrófilo lo atraen la oscuridad y la noche. En la mitología y en la poesía es atraído por las cavernas, o por los abismos del océano, o se le representa ciego. [...] Quiere regresar a la oscuridad del útero. (Fromm 2006a: 41).

La puesta en escena realizada por Liddell, una artista que suele controlar por sí sola la totalidad del proceso de nacimiento de sus espectáculos, dejando en manos ajenas tan sólo la cuestión de la iluminación, se inscribe perfectamente en el imaginario evocado por Fromm. Durante la mayor parte del espectáculo (Liddell 2007) la escena está sumida en la oscuridad, quebrantada puntualmente con escasos focos de luz que iluminan a los actores. Y cuando las tinieblas se disipan, nos encontramos en un espacio rojo, como la carne, la sangre y... el útero. Cabe notar que Liddell, una ávida lectora de Freud (Topolska 2013b: 90–92) y licenciada en psicología, maneja el imaginario psicoanalítico de forma muy consciente, lo que queda patente sobre todo al analizar las obras constituyentes del *Tríptico de la aflicción*¹³, estrenadas entre 2001 y 2003.

En cuanto a la utilería, el objeto principal es la cama, a la cual Ricardo se arrastra en los momentos de mayor debilidad y desánimo. Ricardo aparece ante el público ataviado con un pijama, lo que subraya su aislamiento de la vida normal y de otras personas: sólo una persona enferma, bien de cuerpo, bien de espíritu, se pasa todo el día en pijama. Catesby (Gumersindo Puche) a su vez, lleva un pantalón y una camiseta negra, desempeñando más bien el papel de la sombra de Ricardo que de un hombre en pleno derecho. Tanto Ricardo como su sirviente llevan pintados en la frente un par de ojos adicionales, lo que les da el aspecto de repulsivas arañas.

Y en efecto, se desenvuelve ante nuestros ojos una serie de actos que aumentan la sensación de asco y desasosiego que inspira el jorobado político. Su comportamiento se parece al de un paciente del hospital psiquiátrico: se contorsiona, grita, da saltos, se protege de los gérmenes con unos guantes de goma, y por otro lado anda con los pantalones medio bajados, eructa, vomita, para terminar haciéndose un ovillo... En el momento cumbre de su delirio, Catesby llega a atar las manos de su amo con una cuerda (a falta de una camisa de fuerza). Y sin embargo, a pesar de mostrar los síntomas de un grave trastorno psíquico, al final del espectáculo Ricardo queda galardonado con un *honoris causa*. En la escena se produce un apagón completo. Y en la cabeza del/a espectador/a resuena la constatación de Ricardo: “Todos podrían haber acabado en el manicomio o en la cárcel./ Pero acabaron gobernando un país” (Liddell 2009: 80).

13 Véase Topolska (2013b: 44–102).

Referencias bibliográficas

- Appleby, J. *et al.* (2014). The scoliosis of Richard III, last Plantagenet King of England: diagnosis and clinical significance. *The Lancet*, 383 (9932), 1944. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(14\)60762-5](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(14)60762-5)
- Avilés, L. (2011). Angélica Liddell: “Bush, Aznar, Blair eran bufones” *SWI swissinfo.ch*, 31.10.2011, <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/ang%C3%A9lica-liddell---bush--aznar--blair-eran-bufones-/31469978>
- Bienal Teatro 2016. Encuentro con Angélica Liddell, entrevista. https://www.youtube.com/watch?v=_wWVESM-40w
- Freud, S. (1992). Carácter y erotismo anal. In *Obras completas*. Trad. J. L. Etcheverry. Vol. 9 (pp. 149–158). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Fromm, E. (1994). *Escape from Freedom*. Nueva York: Henry Holt.
- . (2003). *El arte de amar*. Trad. N. Rosenblatt. Barcelona: Paidós.
- . (2006a). *El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal*. Trad. F. M. Torner. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2006b). *¿Tener o ser?* Trad. C. Valdés. México: Fondo de Cultura Económica.
- Liddell, A. (2003). El mono que aprieta los testículos de Pasolini. *Primer Acto*, no. 300, 103–108.
- . (2007). *El año de Ricardo*, video. Grabación realizada el 8 02 2007 en la Sala Cuarta Pared. *Teatro-teca INAEM*. <http://teatroteca.teatro.es/opac/#>
- . (2009). *El año de Ricardo. Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*. Bilbao: Artezblai.
- . (2011). *Anfaegtelse*. Segovia: La Uña Rota.
- . (2013). Blog *solamentefotoss*. Antiguamente en <http://solamentefotoss.blogspot.com/>, cancelado, ahora archivo privado.
- . (2014). *Ping Pang Qiu. El centro del mundo*. Segovia: La Uña Rota.
- Perni Llorente, R. (2015). El año de Ricardo and the Degeneration of Europe. *The Grove. Working Papers on English Studies* 22, 135–147. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/grove/article/view/2590>
- Ramos, G. (2015). Performance Review: *El año de Ricardo*. *Latin American Theatre Review*, 48, 2, 177–180, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/7242>
- Relaño, B. (2011). Angélica Liddell, soy una sociópata bajo control. *Artezblai, el periódico de las Artes Escénicas*, 16 05 2011. <http://www.artezblai.com/artezblai/angelica-liddell-soy-una-sociopata-bajo-control.html>
- Shakespeare, W. (1998). *La tragedia del rey Ricardo III*. Trad. M. E. González Padilla. México: Universidad Nacional Autónoma de Méjico.
- Topolska, E. (2013a). “Because black people are also people, right?” Angélica Liddell and her Cry Against Europe’s Indifference. In S. Bobkowski, & P. Rudzki (Eds.), *Między filmem a teatrem II* (pp. 353–375). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- . (2013b). *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma en Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/127070/>



