

Silencio en carne muerta. Pulsiones escénicas de conservación y destrucción en *El orgullo de la nada*, de Angélica Liddell

Silence in Flesh and Curdled Blood. Stage Preservation and Death Drives in El orgullo de la nada, by Angélica Liddell

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.018>

Agustín Pérez Baanante

Universidad Complutense de Madrid,
España;
Avignon Université,
Francia

aperezbaanante@ucm.es

 <https://orcid.org/0009-0007-1618-101X>

Resumen

El artículo examina *El orgullo de la nada* (2016), de Angélica Liddell, como dispositivo que convierte el silencio en principio activo de atención y conocimiento. La pieza se articula en tres vectores: el objeto desplazado que el museo impone, emblema de la lógica de conservación; la palabra encarnada por Victoria Aime y la lectura de fragmentos de las *Metamorfosis* de Ovidio ante la *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Mantegna, interrumpida por un aria de Henry Purcell; y la proyección de *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), de Stan Brakhage. Metodológicamente, el presente trabajo combina teoría de la performance y de la imagen con las reflexiones de Jacques Derrida, Sigmund Freud, Susan Sontag y George Steiner, y presta especial atención al diálogo con *El espejo* (1975), de Andréi Tarkovski: la función del espejo como umbral entre memoria y presencia, y el empleo del aria de Purcell como suspensión de la palabra orientan la

lectura del desplazamiento de la percepción. La hipótesis verificada es doble: en primer lugar, que la colisión entre conservación y destrucción no se resuelve dialécticamente, sino que densifica la experiencia perceptiva; segundo, que el espectáculo cobra pleno sentido en el ciclo al que pertenece, *Objets déplacés*, con una propuesta que no solo desplaza los objetos, sino también la percepción. El silencio, lejos de ser ausencia, funciona como técnica de atención que corrige el lenguaje defectuoso, sustituye la retórica por presencia material y convierte el escenario en un espejo, donde la imagen sin palabras hace comparecer una mortalidad compartida.

Palabras clave: Angélica Liddell, *El orgullo de la nada*, silencio, pulsión de conservación, muerte

Abstract

The article examines Angélica Liddell's *El orgullo de la nada* (2016) as a performative device that turns silence into an active principle of attention and knowledge. The piece unfolds along three vectors: the museum-imposed displaced object, emblematic of conservation logics; the speech embodied by Victoria Aime and the reading of passages from Ovid's *Metamorphoses* before Mantegna's *Lamentation over the Dead Christ*, interrupted by an aria by Henry Purcell; and the projection of Stan Brakhage's *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971). Methodologically, the essay combines performance and image theory with the reflections of Jacques Derrida, Sigmund Freud, Susan Sontag, and George Steiner, and pays special attention to the dialogue with Andrei Tarkovsky's *Mirror* (1975): the mirror's function as a threshold between memory and presence, and the use of Purcell's aria as a suspension of speech, guide the reading of the displacement of perception. A twofold hypothesis is confirmed: first, that the collision between conservation and destruction is not resolved dialectically but densifies perceptual experience; second, that the performance finds its full meaning within the cycle *Objets déplacés* by advancing a proposal that displaces not only objects but perception itself. Far from absence, silence operates as a technique of attention that corrects defective language, substitutes rhetoric with material presence, and turns the stage into a mirror where the wordless image summons a shared mortality.

Keywords: Angélica Liddell, *El orgullo de la nada*, silence, life drive, death

1. Introducción

El título del presente estudio monográfico, *Silencio en carne viva*, nos sitúa ante una paradoja. Como recordó George Steiner en *Lenguaje y silencio* (1967 [2003], p. 53), ya desde antes de Aristóteles —que describió al ser humano como *zōon logos echon* en su *Política* (1253a9 [1988])—, el habla ha sido concebida como *la* frontera que separa la singular eminencia del ser humano del silencio de las plantas y del gruñido de los demás animales. Poseedor de la palabra, el ser humano se liberó, así, del *gran silencio de la materia*. La imagen a la que recurrió Steiner para expresar el surgimiento de la palabra como signo característico del ser humano fue la que Ibsen dibujó para nosotros en *Juan Gabriel Borkman* (1896 [1998], p. 327). Al comienzo del segundo acto, BORKMAN le cuenta a FRIDA que es hijo de minero y que, en ocasiones, lo acompañaba de niño al interior de la mina, allí donde los metales *cantan*. Ante la sorpresa de FRIDA, BORKMAN explica que el martillo que golpea al metal es la campanada de medianoche que lo libera. El metal *canta* como respuesta feliz a su liberación. Haciéndonos eco de esta analogía, podemos afirmar que nuestra carne viva es el mineral que canta cuando el golpe de la conciencia la libera de la condición inerte y la instala en el terreno del habla. Renunciar a este don, supone de por sí una suerte de retiro de la vida, esto es, de muerte. El silencio no le pertenece, por tanto, a la carne viva, sino a la *carne muerta*.

Ahora bien, como señaló Steiner (2003, p. 54), esta fractura con el reino animal no estuvo exenta de repercusiones, sino que dejó *cicatrices*. Podemos rastreárlas en nuevas mitologías como las de Lévi-Strauss o, más precisamente, en la pulsión del ser humano que se manifiesta en nuestro deseo de sumergirnos de nuevo en una etapa temprana e *in-articulada* de la existencia orgánica. Para decirlo con las palabras de BORKMAN, se trata del deseo por descender de nuevo al fondo de la mina y volver a ocupar ese lugar del que fuimos arrancados. La carne viva, marcada por la herida del habla, alberga así la memoria de esa pérdida y la nostalgia de un silencio originario. En ella late la semilla de un regreso hacia la muerte, un impulso que se orienta por la propia senda del silencio. ¿Pero qué ocurre cuando la carne viva se deja arrastrar por ese deseo de silencio? ¿Puede la carne viva dejarse interpelar por el silencio de

la carne muerta y escucharlo? Y, en este sentido, ¿es el silencio únicamente la marca de la muerte, o puede ser también un gesto estético de la vida? ¿De qué modo puede, por tanto, el teatro —arte de la palabra encarnada— apropiarse del silencio y generar una experiencia estética que anime la vida?

En marzo de 2016, Angélica Liddell estrenó *El orgullo de la nada* en el Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) de Marsella, en el marco del ciclo *Objets déplacés*, una iniciativa que invitaba a artistas contemporáneos a dialogar con las colecciones del museo para reinscribir los objetos en un nuevo espacio, modificando la percepción habitual que se tiene de ellos. De acuerdo con la lógica de este ciclo, los creadores invitados debían elegir un objeto de los fondos del museo para convertirlo en el núcleo de una propuesta artística. Liddell, sin embargo, decidió renunciar a esa elección y delegó la selección en la institución: fue el propio MuCEM quien le entregó, al inicio de la residencia de creación artística, una caja acolchada que albergaba en su interior el objeto escogido: una pequeña taza de latón. La artista (cit. en *La Provence* 2016) insistió en que el objeto era indiferente: “finalmente el objeto importa poco... llega al final de un proceso largo de escritura”. La razón por la que la decisión en sí resultaba irrelevante reside en que su propuesta tomó como *objeto* la totalidad de la colección museística y, en particular, su *instinto de conservación*. Como declaró Liddell en una entrevista concedida a *Journal Zibeline* (2016), frente al deseo de recobrar la muerte a través del silencio, el museo se erige como institución cuyo cometido es, precisamente, preservar el mundo frente a la destrucción que impone el tiempo.

¿Qué sentido tiene conservar una taza, una botella o un vaso cuando lo humano está condenado a la fugacidad? ¿Qué significa preservar objetos mientras la carne se descompone? ¿De qué modo la contemplación de la descomposición abre la posibilidad de una revelación del espíritu? La pieza de Liddell se construye, así, como un réquiem contra la conservación, un canto a la fugacidad de la vida frente a la pulsión museística de preservación. “El museo conserva y yo voy a llevarles la destrucción, que es la muerte”, afirmó Liddell (*Journal Zibeline* 2016), subrayando el conflicto o, para decirlo en términos teatrales, el *agōn* que la impulsó a trabajar. Ese *agōn* no es solo un

enfrentamiento con la institución, sino con la propia lógica de la cultura museística: conservar equivale a diferir la desaparición, mientras que la destrucción enfrenta de manera directa la finitud. Lo que está en juego, por tanto, es una estructura trágica, a saber, la colisión de dos fuerzas *a priori* irreconciliables: la que asegura la supervivencia material de los objetos y la que recuerda, inapelablemente, que todo destino humano es la desaparición. Solo después de haber expuesto esa tensión puede entenderse que el espectáculo se configure como un espacio en el que ambas *pulsiones*, para decirlo con Sigmund Freud, se despliegan en torno a un eje vertebrador: el silencio.

Partiendo de estas inquietudes, en este artículo planteo, por mi parte, una serie de preguntas que surgen de la propuesta escénica de Liddell: ¿cómo organiza la artista estéticamente esta experiencia de destrucción?, ¿qué finalidad persigue al enfrentar al espectador a cuerpos, objetos e imágenes de personas muertas?, ¿qué estrategias escénicas despliega para generar un trabajo sobre el silencio? Mi objetivo es examinar cómo *El orgullo de la nada* problematiza la lógica de la conservación museística, reactiva la dimensión ritual del teatro contemporáneo y desplaza el régimen perceptivo del espectador hacia una experiencia líminar del silencio. Finalmente, pretendo demostrar que el silencio, en su formulación escénica, no representa una carencia expresiva, sino un modo de conocimiento que reorganiza la atención y reconfigura el vínculo entre arte, cuerpo y muerte.

Para comprender este entramado recurriré a la dialéctica freudiana entre Eros y Tánatos: el primero, principio de vida y de conservación, que aquí se encarna en la misión del museo de preservar; el segundo, principio de muerte y destrucción, que se hace visible en la naturaleza efímera de la performance liddelliana y en su confrontación con la desaparición. Mi hipótesis sostiene que la colisión de estas dos fuerzas engendra una reflexión sobre cómo enfrentamos la muerte, el duelo y la fragilidad de lo humano. En esta lectura, el silencio de la carne muerta no equivale al vacío, sino que se convierte en una forma extrema de interpellación, inscrita en el cuerpo vivo de la actriz frente a la imagen de la muerte, en la mirada del espectador y en el espacio institucional del museo. Como tendremos oportunidad de comprobar, al radicalizar la

propuesta del MuCEM, el espectáculo de Liddell desplaza no solo los objetos, sino también la percepción misma, transformando el modo en que el espectador se relaciona con la materia conservada y con su propia condición mortal.

He articulado la investigación en cuatro ejes fundamentales, que coinciden con la estructura de la pieza y suponen, por otra parte, un camino hacia el silencio. En primer lugar, analizaré la manera en que el texto escénico interroga las razones de la conservación museística y el valor de lo que sobrevive. A continuación, reflexionaré sobre el funcionamiento escénico de la lectura de fragmentos de las *Metamorfosis* de Ovidio, que supone ya una relegación de la autoría y revelan la necesidad de encarnación que exige la eternidad de la poesía. En tercer lugar, me ocuparé de la música y la imagen en una doble vertiente: tendré en cuenta la presencia del cuadro de Mantegna en escena, pero, sobre todo, propondré un análisis de la influencia cinematográfica de Tarkovski en la propuesta escénica de Liddell. Por último, abordaré el lugar que ocupa en el entramado teatral la proyección íntegra de la película *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), de Stan Brakhage, un documental mudo sobre autopsias que radicaliza la presencia de cuerpos sin voz y confronta al espectador con la mirada silente de la cámara. Conjuntamente, comprobaré que estos tres ejes fundamentales construyen una dialéctica entre palabra y silencio, así como de conservación y destrucción, tremadamente productiva en términos perceptivos y objetales.

Para abordar este análisis, he adoptado un marco metodológico interdisciplinar que combina la teoría del teatro posdramático (Lehmann, 1999 [2013]) y la estética de lo performativo (Fischer-Lichte, 2004 [2011]) con perspectivas filosóficas y críticas sobre la relación entre lenguaje y silencio (Sontag, Steiner) y sobre la dialéctica entre Eros y Tánatos (Freud, Derrida). Este enfoque permite examinar *El orgullo de la nada* como un dispositivo escénico en el que confluyen los principios del archivo, la pulsión de destrucción y la búsqueda de trascendencia. En consonancia con este planteamiento, el análisis combina la lectura textual, la observación de la puesta en escena y el estudio intermedial de sus diálogos con la pintura y el cine.

2. La pulsión de conservación se arrodilla ante la destrucción del verbo

En el principio fue el Verbo, de acuerdo con Juan Apóstol (Jn 1:1). Angélica Liddell no ha tomado del lenguaje cristiano solo su vocabulario, sino también su pretensión absoluta de ligarse con la trascendencia. La propia creadora (1993) definió su propuesta como un *teatro de la pasión*, expresión que conjuga el *pathos* cristológico con una concepción sacrificial del arte. Esta estética sacrificial encuentra uno de sus fundamentos en la lectura que Liddell ha efectuado de *Temor y temblor* (1843) de Søren Kierkegaard, especialmente en torno a la figura de Abraham y el episodio del sacrificio de Isaac, donde el acto de fe absoluta busca consumarse a través de la muerte de aquello que más se ama. Esta interpretación del sacrificio, entendida como suspensión del juicio ético en favor de un vínculo absoluto con lo divino, encuentra un correlato estético en la práctica escénica de Liddell. Como señalaron Carole Egger e Isabelle Reck (2016), los espectáculos de Liddell suponen una *performance litúrgica*. En efecto, el texto dramático da lugar al despliegue escénico de un rico material de inspiración eminentemente barroca: música sacra en las que predominan Bach y Haendel; cuerpos dolientes de filiación cristológica y cuerpos martirizados que remiten a la hagiografía cristiana representada por los artistas del manierismo y del barroco; y, de manera especialmente significativa, el auto sacramental. Asimismo, la producción de Liddell bebe de las experiencias performativas surgidas en los años sesenta, cargadas a menudo de un fuerte componente crítico. Muestra de ello son el accionismo vienes, las misas de Michel Journiac —uno de los mayores exponentes del conocido como *Art corporel*— y, sobre todo, los trabajos de Marina Abramović y Gina Pane, artistas que, al igual que Liddell, emplean el cuerpo como instrumento de protesta y expiación.

Desde estas coordenadas estéticas, la clave de la dimensión litúrgica de su teatro debe buscarse en su relación con lo trascendente. En palabras de la propia autora, en entrevista con Antonio Lucas (17 de abril de 2021), la liturgia es “lo que nos transporta de lo cotidiano a lo trascendente”. En el que para Liddell es un mundo sin ritos, la creadora ha reivindicado la ceremonia como

medio de reconocimiento de las emociones que acompañan los tránsitos importantes de la existencia. Por eso mismo no entiende el escenario sin liturgia. En su producción más reciente, esta tensión entre cuerpo y trascendencia ha adoptado una dimensión funeraria en obras como *Una costilla sobre la mesa: Madre* (2019), *Una costilla sobre la mesa: Padre. Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel (o el problema de la semejanza)* (2020), *Vudú (3318) Blixen* (2023), *DÄMON. El funeral de Bergman* (2024) o *Seppuku. El funeral de Mishima o el placer de morir* (2025), donde el rito escénico deviene liturgia del duelo.

La trascendencia es una de las características que Susan Sontag, pensadora que se interesó por la *estética del silencio*¹ en el marco de los discursos artísticos contemporáneos, atribuyó al mito moderno del arte. Aunque buena parte de la estética liddelliana contradice el análisis de la escena contemporánea de Sontag², sus observaciones iluminan a partes iguales algunos núcleos

¹ Este es el título que encabezan sus reflexiones sobre el diálogo entre el arte, el silencio y la contemporaneidad, recogidas en *Estilos radicales* (1969 [2002]).

² Uno de los pilares fundamentales sobre los que se apoya el discurso de Sontag en «La estética del silencio» es la versión más reciente del mito principal sobre el arte. Sontag (2002, p. 15) lo caracterizó a través de una comparación con la *vía negativa* propia de las figuras místicas, que es reveladora de las bases sobre las que se erige la estética liddelliana. En palabras de Liddell (cit. en Lucas, 17 de abril de 2021), la mística es “la huida del mundo calculado y racional a favor de lo inefable, la búsqueda de la unión del alma con lo sagrado”. A través de la dimensión mística de su teatro, la artista se aleja de un mundo que considera falaz y asqueroso. “Dame asco para tener sed”, decía Liddell citando a santa Teresa. De esta forma, como concluía la artista, “La tragedia no es la muerte, la tragedia es el nacimiento”. Ahora bien, para Sontag, la *teología apofática* característica del mito más reciente orienta el arte hacia el *antiarte* y la eliminación del sujeto, el objeto y la imagen, así como hacia la sustitución de la intención por el azar y la búsqueda de silencio. Además, la pretensión artística de espiritualidad chocaría, de acuerdo con Sontag, con la propia naturaleza material del arte, de tal manera que el arte acabaría por convertirse en un enemigo que niega la realización trascendental deseada y debe, por tanto, ser destronado. Salvo la búsqueda del silencio, todos los elementos presentados por Sontag suponen una divergencia o, al menos, plantean dificultades frente al planteamiento estético de Liddell. En las coordenadas estéticas liddellianas, el ansia de silencio no supone la desaparición del sujeto, el objeto y la imagen. Así, por ejemplo, en sus *espectáculos silentes* —como *Esta breve tragedia de la carne* (2015) o *Terebrante* (2021)— la ausencia de discurso pronunciado por parte de Liddell no desbarca en modo alguno la centralidad corporal de la artista en escena, ni resta importancia semántica a las imágenes creadas. Nada hay de azaroso, por otra parte, en sus propuestas escénicas y, asimismo, la materialidad —no solo del arte sino también del propio ser humano, como se comprobará en el presente trabajo de investigación— no se conciben como obstáculo, sino antes bien como vía de acceso a la dimensión espiritual. El arte no se presenta, así, como un enemigo; el arte es, al contrario, un baluarte de la existencia humana, aquello capaz de devolvernos a una humanidad más plena. Como declaró en

medulares de sus propuestas y, en particular, de *El orgullo de la nada*. De acuerdo con Sontag (2002, p. 55), la hipótesis de que una de las funciones esenciales del arte sea expresar lo inefable es, por mucho que se pueda creer *a priori* lo contrario, profundamente histórica. El refugio tradicional de lo inefable fue el discurso religioso y, como mucho, el filosófico —como se encargó de recordar Platón³—. De esta forma, el hecho de que los artistas contemporáneos se preocupen por el silencio y la inefabilidad debe entenderse como consecuencia del mito contemporáneo de la naturaleza absoluta del arte. Ahora bien, conviene revisar esta afirmación sontagiana: si bien es cierto que el ámbito discursivo de la trascendencia ha sido el lenguaje religioso, no lo es menos que el arte y la religión no han constituido siempre esferas independientes de la experiencia, y que olvidar este vínculo común —que el teatro naciera tanto en Grecia como en la Edad Media en el seno de la religión— es también un efecto histórico. La producción escénica de Angélica Liddell, como otras experiencias vinculadas a lenguajes teatrales posdramáticos, ha recuperado esta dimensión ritual: su trabajo con los cuerpos, objetos, imágenes, actos y palabras conforma un entramado que apunta de nuevo, en una cita a los orígenes del teatro, hacia la trascendencia. Por otro lado, esta voluntad la vincula con otros creadores contemporáneos como Milo Rau o Romeo Castellucci, quienes, desde sus diferentes lenguajes artísticos, han ensanchado las posibilidades de la palabra como búsqueda espiritual a través de medios audiovisuales. En este sentido, como tendremos oportunidad de comprobar más adelante, son fundamentales para Liddell las experiencias heredadas no solo del cine de Stan Brakhage, sino también del de Andrzej Tarkovski e Ingmar Bergman.

Esta recuperación de lo ritual debe leerse en continuidad con las reflexiones de Hans-Thies Lehmann sobre *El teatro posdramático* (1999 [2013]) y las de Erika Fischer-Lichte en obras como *La estética de lo performativo* (2004 [2011]) o

¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza) (2016), “¿Qué hay que hacer para devolverlos los sentimientos?”.

³ En la *Carta VII* (340b–344d [1992]), Platón sostuvo que el verdadero conocimiento es inefable y solo se llega a él por convivencia, ejercicio y discusión.

Teatro, sacrificio, ritual (2005). Ambos han referido cómo, en la escena contemporánea, se ha desplazado el acento de la representación hacia la *presentación*, esto es, la experiencia inmediata que apela directamente al *hic et nunc* compartido por todos las personas presentes en el perímetro teatral. Este gesto reinstala, en el marco del teatro liddelliano, la dimensión ritual como una práctica de transformación perceptiva. Ahora bien, aunque en los moldes expresivos del posdrama el lenguaje haya dejado de ocupar una posición *necesariamente central*, *El orgullo de la nada* es ejemplo de cómo este desmoronamiento de la hegemonía semántica del discurso lingüístico no lo vuelve indefectiblemente marginal, sino que puede seguir ocupando esa centralidad que antaño le había sido otorgada y que, no obstante, ahora, al igual que la propia naturaleza del ser humano, se revela precaria, contingente y temporal.

Imagen 1



Nota: *El orgullo de la nada* (2016, 1m55s), Angélica Liddell (dir.), © MuCEM

El orgullo de la nada muestra esta constelación distintiva de la nueva centralidad de una manera ejemplar. La palabra ocupa un lugar (pre)eminente en la propuesta escénica. Buena parte del espectáculo se apoya sobre la palabra encarnada en el cuerpo de la actriz aviñonesa Victoria Aime —que ya

había colaborado con Liddell en otros espectáculos como *Todo el cielo sobre la tierra* (2013), *Primera carta de san Pablo a los corintios. Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!* (2015) y *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* (2016)—. La actriz, vestida de negro y sosteniendo en la mano un ejemplar de las *Metamorfosis* (8 d.C. [2003]) de Ovidio, acapara la atención del público sobre un escenario que comparte con la caja blanca de madera en la que se aloja el *objeto desplazado* seleccionado por el museo y el fondo proyectado de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (ca. 1474) de Andrea Mantegna (Imagen 1). La acción, reducida en el escenario a su expresión mínima, se configura casi exclusivamente como un acto de habla: una invectiva en la línea de ese estilo particularmente liddelliano que Óscar Cornago (2005) caracterizó como sermónico y verborrágico. Sin embargo, en esta ocasión la voz no pertenece a Liddell, aunque se exprese en primera persona, sino a otra persona: Victoria Aime. Este desplazamiento constituye una suerte de excepción dentro de su producción, pero al mismo tiempo puede entenderse como un nuevo paso de la creadora hacia el silencio⁴.

Para Liddell (YouTube), lo que le otorga verdadera entidad al espectáculo es indudablemente la palabra; ahora bien, como veremos, esta palabra tiene un funcionamiento singular y apunta progresivamente hacia el silencio. En efecto, si para el cristianismo el Verbo es principio creador —*En archē ēn ho logos*, “En el principio fue el Verbo”—, en *El orgullo de la nada* la palabra se manifiesta en

⁴ Esta cesión de la voz constituye una excepción en la trayectoria de Liddell, marcada habitualmente por la centralidad de su propia presencia en escena como sujeto de la invectiva. No obstante, existen antecedentes significativos de esta estrategia de *re-legación* de la palabra a otro cuerpo. Así ocurrió, por ejemplo, en *Mi relación con la comida* (2006), donde la carga acusatoria del discurso recaía en otra intérprete, y del mismo modo en piezas recientes como *Caridad* (2022), donde un gran peso del discurso recayó sobre Guillaume Costanza, que encarnó el personaje de Gilles de Rais, conocido también como el verdadero Barba-Azul y a cuya condena a muerte por secuestro y violación de niños le dedicó una obra Georges Bataille. La retirada de la propia voz de Liddell señala una inflexión en su poética, en la que la intensidad verbal se desplaza hacia otras presencias, al tiempo que se acentúa la tensión con el silencio que atraviesa su producción más reciente. De hecho, Liddell ha propuesto algunas obras *silentes*, como *Esta breve tragedia de la carne* (2015) o *Terebrante* (2021). No debe perderse de vista, sin embargo, que esta exploración de la ausencia no supone una evolución lineal de la estética de Liddell hacia el silencio, noción que se matiza si se consideran espectáculos como los ya mencionados *Vudú* (3318) *Blixen* o *DÄMON*, donde la creadora mantiene largos monólogos en primera persona.

su reverso apocalíptico: el lenguaje es la herramienta con la que se rinde cuentas de la destrucción del mundo. El discurso encarnado por Victoria Aime se dirige hacia el público con la voluntad de arrasarlo (Imagen 2). Si deja un ápice de esperanza es porque está segura de que Dios nos va a castigar. Sus palabras constituyen un *memento mori* brutal que se erige como un *contralogos* que, para decirlo con Pierre Nora (1984 [2008]), subvierte la pretensión del museo de instaurarse como *lugar de memoria*. De acuerdo con el historiador francés (2008, pp. 24-25), los lugares de memoria —museos, archivos, monumentos— son, ante todo, restos artificiales, construidos para suplir la perdida de una memoria viva que antes se transmitía en los rituales colectivos. En una sociedad, que privilegia lo nuevo y desacraliza lo antiguo, estos espacios ofrecen una ilusión de permanencia: son “rituales de una sociedad sin rituales”.

Imagen 2



Nota: *El orgullo de la nada* (2016, 4m6s), Angélica Liddell (dir.), © MuCEM

En este sentido, la invitación del MuCEM a Angélica Liddell la situaba en el corazón de esa lógica conmemorativa, pero su respuesta fue subversiva: en

lugar de reforzar la memoria museística, introdujo la destrucción y la descomposición como recordatorio de que toda conservación es frágil y está siempre amenazada por el olvido. Liddell lo expresó con claridad al hablar de la *mémoire gourde*, esa memoria embalsamada en objetos sin vida que el museo conserva como fetiches de permanencia. Frente a esta lógica acumulativa de la conservación, el verbo escénico aparece aquí como principio de disolución, en el que la afirmación vital se confunde con su contrario: la celebración de la desaparición. Una de las manifestaciones más claras en el plano del discurso es el uso, por parte de Liddell, de lo que podríamos llamar con Susan Sontag (2002, p. 46) una *estética del inventario*. La palabra puesta en boca de Victoria Aime propone un recorrido por todos los objetos —toallas, cojines, trapos, mesas, paredes, cortinas, pomos de puertas y ventanas...— que, a pesar de rodearnos en nuestra vida cotidiana, están desprovistos de una historia, acaban siendo conservados, como la taza de latón, en un museo, más allá de la esfera inmediata de la vida humana, la cual trascienden. Sin embargo, ¿cuál es el verdadero sentido de esta trascendencia?

Como recordó Sontag (2002, p. 45), en la novena de las *Elegías de Duino* (1923 [2016]), Rilke explicó que la redención del lenguaje, es decir, la redención del mundo a través de su incorporación en la conciencia constituye una ardua tarea que debe comenzar por el acto lingüístico más simple: el bautismo de las cosas. Ahora bien, el arte contemporáneo ha aplicado con frecuencia una estética del inventario en la que se despliega la fuerza del nominalismo no en aras de humanizar el mundo —como anhelaba Rilke— sino para confirmar su caída en la inhumanidad. Viene a la mente la imagen que nos brindó Virginia Woolf en *Al faro* (1927 [2019], p. 46): “Cualquier piedra que golpeemos con la bota durará más que Shakespeare”. En esta misma línea, la crítica de Liddell, a través de esta estética del inventario, se dirige hacia el aspecto inmaterial de los objetos que pueblan nuestros museos. De la imagen de la piedra golpeada de Woolf, no queda rastro de la acción humana: solo queda la roca. ¿Qué es lo que se le revela ausente a Liddell en las toallas, cojines, trapos, mesas, paredes, cortinas, pomos de puertas y ventanas?

La respuesta es el excremento, concebido como *exceso, resto, desecho*, en definitiva, materia que no es digna de ser conservada. La radicalidad de la propuesta liddelliana es que, como ya anticipó en un poemario titulado *Los deseos en Amherst* (2007), el poema, al igual que el ser humano, es *el desecho*. El museo limpia —léase *elimina toda traza*— de los restos humanos que impregnán los objetos mencionados. Este es el verdadero *desplazamiento* del objeto, que debe entenderse en su plena dimensión como señaló Sontag (2002, p. 46): un gesto capitalista que fragmenta el entorno en unidades básicas aisladas, portátiles y concebidas como mercancías. Frente a este gesto, la propuesta de Liddell constituye un *reemplazamiento* del objeto desplazado, desnaturalizado o, para decirlo con Walter Benjamin (1935 [2008]), desauratizado, que busca revelar el entramado humano que nos vincula, a través de los objetos, con el mundo. Así, Liddell opone a una *mémoire gourde*, esto es, una memoria embalsamada, estéril, congelada en su materialidad, inerte, la invocación de una memoria que podemos llamar *sensual*, atravesada por la experiencia de la fragilidad y la desaparición, capaz de acoger lo que duele y se pierde.

Esta contraposición prepara la entrada en una lógica más amplia: la dinámica de conservación y destrucción que articula la pieza se inscribe en la concepción freudiana de la *pulsión*. En *Más allá del principio de placer* (1920 [1992]), Freud describió la tensión entre Eros, la fuerza que tiende a ligar, conservar y hacer durar, y Tánatos, la pulsión de muerte que desata, disgrega y conduce a la materia inorgánica. Derrida, en *Mal de archivo* (1995 [1997]), releyó a su vez esta relación dialéctica en términos de archivo: *archivar* es a la vez preservar y excluir, conservar y destruir. El archivo, ligado siempre a una institución, selecciona lo que merece permanecer y condena al olvido lo que queda fuera. Pero, en un sentido más radical, el acto de archivar está atravesado por la pulsión de muerte: en el mismo gesto de salvaguarda anida ya la posibilidad de la desaparición. En este horizonte, *El orgullo de la nada* puede leerse como una teatralización agónica, en su doble sentido etimológico, de ese mal de archivo: invitada por el museo a contribuir a la preservación de la memoria, Liddell responde con un réquiem de destrucción, recordando que toda conservación es precaria y que la memoria instituida nunca se libra de la amenaza de su

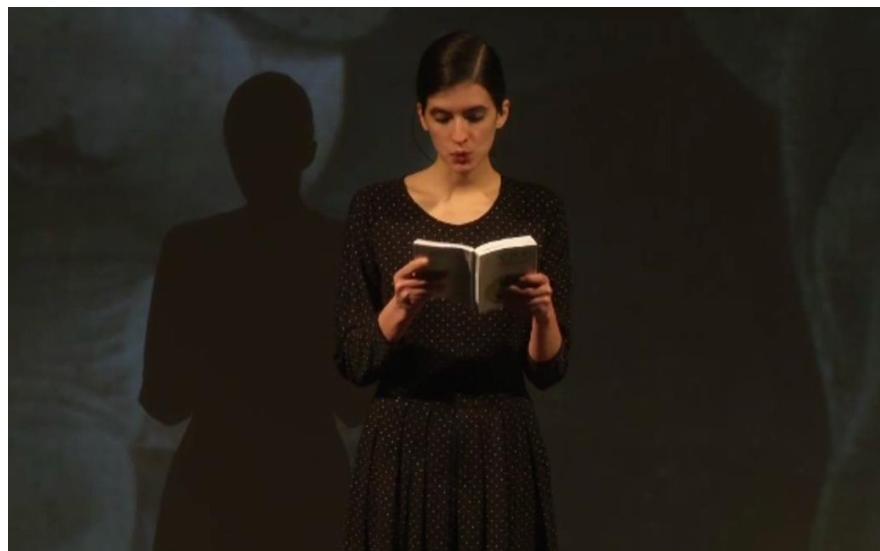
disolución. En el montaje, este antagonismo se traduce, asimismo, en el cromatismo binario que opone la caja blanca que aloja el objeto preservado y el vestido negro de Victoria Aime, como emblemas enfrentados de conservación y destrucción.

3. Todo fluye o cómo el arte aspira a la eternidad

Una vez planteada la tensión entre conservación y destrucción que estructura *El orgullo de la nada*, conviene sumergirse en el funcionamiento de esta dinámica y analizar cómo el gesto liddelliano consiste en mostrar que toda conservación entraña paradójicamente, como avisaba Derrida, una forma de destrucción y que, viceversa, toda destrucción supone una forma de permanencia. No todo es, por tanto, negativo, ni el gesto de Liddell de la destrucción de la memoria supone arrasar con la conservación. Como señaló Sontag (2002, p. 56), aun cuando el arte contemporáneo haya tendido a definirse por su inclinación a la negación, sigue siendo susceptible de análisis como un conjunto de afirmaciones de orden formal.

En relación con *El orgullo de la nada*, podemos afirmar que, lejos de tratarse de fuerzas autónomas, la pulsión de muerte y de conservación operan en un compromiso constante; la vida se sostiene como equilibrio precario entre la cohesión erótica y la desintegración tanática. Como observó Derrida en su aplicación de la teoría freudiana al fenómeno archivista, el mero hecho de seleccionar implica una exclusión, es decir, una suerte de muerte. La propuesta de Liddell radicaliza esta observación e inscribe la muerte en el propio acto de conservar: lo que un espectáculo como *El orgullo de la nada* conserva es el recuerdo de que, como constató Martin Heidegger (1927 [1993]), somos *seres-para-la-muerte* —*Sein zum Tode*, en alemán—. El propio reconocimiento de este hecho constituye, de suyo, un gesto positivo que anima un cambio perceptivo que impacta a la manera en la que nos relacionamos con los objetos, nuestros cuerpos, la conservación y, en definitiva, el mundo.

Imagen 3



Nota: *El orgullo de la nada* (2016, 11m26s), Angélica Liddell (dir.), © MuCEM

Es especialmente relevante, al respecto, la recuperación por parte de Liddell de las *Metamorfosis* de Ovidio, dos de cuyos fragmentos son leídos en alto por Victoria Aime (Imagen 3). Esta lectura escénica constituye una de las claves de la propuesta. En efecto, la palabra destruye, pero también conserva el potencial de perfilar un horizonte positivo. El verbo utilizado es, por tanto, *apocalíptico*, entendido en su acepción etimológica —*apokalypsis* ‘revelación’—: no solo catástrofe, sino crisis que levanta el velo, produce desocultamiento y abre la posibilidad de un después. Bajo esta clave, no extraña que el pasaje convocado proceda del último libro de las *Metamorfosis*. La empresa ovidiana supuso un ejercicio en verso que arrancaba con el origen del mundo y culminaba en la apoteosis de Julio César, anuncio de la propia eternidad a la que aspiraba el poeta. Esta ambiciosa empresa de recorrer la totalidad del tiempo a través del eje vertebrador del *cambio* no es ajena al universo cinematográfico del que Liddell toma con frecuencia muchas de sus referencias. En particular, una de ellas es la de *A Zed & Two Noughts* (1985), de Peter Greenaway, que, de acuerdo con Liddell (2025) fue el cineasta más

importante de la década de los ochenta, época que coincide con los años de formación de la artista. De él no solo tomo su primer seudónimo —Liddell Zoo—, sino que también atribuyó a su influencia algunas de sus primeros montajes como *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990) o *El jardín de las mandrágoras. Pequeña tragedia sexo-metafísica dividida en nueve escenas y cinco lirios* (1993). Este influjo estético ha perdurado a lo largo de su producción escénica, como muestra *El orgullo de la nada*. De acuerdo con Liddell (cit. en *La Provence* 2016), uno de los puntos de partida para la creación había sido la descomposición de un animal muerto en escena, puesto que “todos deberíamos tener granjas de cadáveres”. Esta es la gran aspiración de los hermanos protagonistas de *A Zed & Two Noughts*, que, repitiendo a su manera el gesto ovidiano, emprenden un proyecto de cambio —en este caso de *descomposición*— que parte de los estados más originarios y culmina con los más avanzados molecularmente: los seres humanos (Imágenes 4 y 5). El pasaje progresivo de la palabra al mutismo en *El orgullo de la nada* —en el que la lectura de los versos ovidianos supone ya un primer paso hacia el silencio de Liddell, una abdicación a ejercer la autoría discursiva— replica, además, la ascensión del decir hacia el silencio que exige esa constatación de la caducidad.

Imágenes 4 y 5



Nota: *A Zed & Two Noughts*, Greenaway

Nota: *A Zed & Two Noughts*, Greenaway

La relación de Peter Greenaway con la mitología en general y Ovidio en particular ya ha sido señalada no solo con motivo de esta película, sino de

forma general a lo largo de su carrera por diversas investigaciones⁵. Angélica Liddell se hizo eco de esta doble influencia —Ovidio y Greenaway— para reflexionar en escena sobre el cambio como única constante del universo. Por ello recurrió, entre otros motivos, al último libro de las *Metamorfosis*: no solo es allí donde se llega al final del recorrido y se postula la eternidad de la poesía, sino que los versos escogidos por Liddell son los dedicados a Pitágoras. Tras más de doscientas narraciones de cambios míticos y humanos, el poeta romano necesitaba dotar de una clave de lectura filosófica a su empresa poética. Pitágoras le proporcionó esa clave: su discurso sobre la *metempsychōsis*, la transmutación de los cuerpos y la perennidad de las almas ofrece un fundamento teórico al principio de transformación que articula toda la obra. La descomposición ya no aparece entonces únicamente como castigo divino, azar o recurso narrativo, sino como ley universal que rige tanto la naturaleza como la historia. En este marco, la selección de Liddell se vuelve especialmente significativa: elige para su espectáculo el pasaje donde Ovidio, a través de Pitágoras, formula el axioma del *panta rhei*, esto es, del *todo fluye*, que convierte la inestabilidad y la caducidad en la única constante del universo. Reproduzco a continuación en castellano el fragmento recitado en escena en su traducción francesa:

Sin embargo, si hay que prestar alguna credibilidad a cosas que han sido demostradas, ¿no ves que todo tipo de cuerpos que se corrompen con el paso del tiempo y con el calor enervante se convierten en pequeños animales? Vete también, entierra los toros elegidos tras haberlos sacrificado (asunto conocido por su práctica): de sus entrañas putrefactas por todas partes nacen abejas que recolectan las flores, las cuales, a la manera de sus progenitores, cultivan los campos, se dedican al trabajo y se esfuerzan por el futuro; un caballo guerrero cubierto de tierra es el origen del avispaón; si le quitas a un cangrejo de la costa sus pinzas huecas y pones el resto bajo tierra, de la parte sepultada saldrá un escorpión y amenazará con su curvada cola. (XV, vv. 360-375; 2003, pp. 768-9)

⁵ Véase, por ejemplo, Janice F. Siegel (2001).

El gesto de la actriz que recita el texto desde el escenario pone, así, en relación la propuesta de Liddell con el horizonte filosófico que Ovidio buscaba al final de su obra: asumir que toda vida y todo objeto está destinado a la disolución y que solo el arte, como el propio poema, puede aspirar a una forma de eternidad. Liddell hace confluir estas dos tradiciones —la literaria y la cinematográfica— para recordarnos que la descomposición no es lo opuesto a la vida, sino su ley más íntima, y que la verdadera memoria no reside en la conservación inerte de los objetos, sino en la conciencia de su inevitable transformación.

Ahora bien, la referencia a Ovidio ni se agota en este pasaje de las *Metamorfosis* ni se limita a mero contenido: el propio acto de lectura constituye una caída en el silencio que es conveniente analizar. Sin embargo, antes de abordar esta faceta, conviene abordar el segundo pasaje que se lee en escena, que corresponde con la culminación de la obra magna ovidiana. Antes de dar por concluida su travesía en verso, y versos después de la referida bugonía, el poeta enfrenta su creación ante la destrucción del mundo, que Victoria Aime recupera en escena ante el auditorio:

Y ya he completado la obra, que ni la cólera de Júpiter ni el fuego ni el hierro ni el voraz tiempo podrá destruir. Que cuando quiera aquel día, que no tiene ningún derecho a no ser sobre este cuerpo, ponga fin al transcurso de mi insegura vida: sin embargo, en la mejor parte de mí seré llevado eterno por encima de los elevados astros, y mi nombre será imborrable y, por donde se extiende el poderío romano sobre las domeñadas tierras, seré leído por la boca del pueblo, y a lo largo de todos los siglos, gracias a la fama, si algo de verdad tienen los vaticinios de los poetas, VIVIRÉ. (XV, vv. 870 y ss.; 2003, pp. 794-795)

Las *Metamorfosis* culminan, así, con un gesto autorreferencial que resulta especialmente elocuente para pensar la lectura de este epílogo en escena. El último verso del poema se cierra con ese *viviré* con el que el poeta proclama su propia apoteosis: no la de su cuerpo, destinado a la caducidad, sino la de su *canto*, que asegura para sí una forma de eternidad. *El orgullo de la nada* hace efectiva esta última voluntad al seguir encarnando las palabras del poeta veinte siglos más tarde. Si todo se transforma y perece,

la única permanencia posible es la de la palabra poética. *El orgullo de la nada* hace efectiva esta última voluntad ovidiana al seguir encarnando las palabras del poeta veinte siglos más tarde. Lo significativo aquí es que esta inmortalidad no corresponde a los objetos —desligados de lo humano—, sino al lenguaje, que, aun rodeado de silencios, subsiste en la medida en que es encarnado nuevamente por una voz viva.

4. Canto e imagen: en las proximidades del silencio

El lenguaje encarnado es, no obstante, un *eco*, en la medida en que repite lo que ya ha sido dicho y lo sostiene en el marco de un fluir continuo de lapsos silenciosos. Ovidio vuelve a darnos la clave del funcionamiento y potencialidad de esta reverberación. En el libro III de las *Metamorfosis*, el poeta romano pintó para nosotros en verso el relato de Eco y Narciso, figuras ambas que evocan poéticamente una voz y un reflejo *otros*. Como señaló Alejandro Beckes (2015), esta repetición —ya sea auditiva o visual— revela una verdad fundamental: *no estamos solos; ante nosotros subsiste un otro yo*. Para Beckes, a diferencia de la mayor parte de los mitos recogidos en la obra magna de Ovidio, el corazón del relato no reside aquí en la transformación, sino que hay que buscar su latido más acá y más allá del cambio. El núcleo mítico es aquí la *imago*, que en latín (Vox, 2016) hacía referencia no solo a una imagen, sino también al busto de un antepasado, a la sombra de un muerto, una aparición o, incluso, el eco. Tanto de Eco como de Narciso, solo nos quedan, por tanto, *imagines*. Su relato en verso, actualizado en la escena liddelliana, es uno de ellos.

Especialmente relevante para el análisis de *El orgullo de la nada* es el valor de *imago* como máscara —para decirlo con un vocabulario teatral— de un antepasado. En este sentido, conviene indagar en la naturaleza de Eco o Narciso como *imagines*, en la razón por la que de ellos solo nos quedan rastros. Como sucede a menudo en la tradición mítica, el relato de Eco presenta variantes en su transmisión: mientras la unidad mínima narrativa o, para decirlo con Claude Lévi-Strauss (1955), *mitema* se mantiene estable —la disolución de la ninfa hasta convertirse en pura voz—, las causas que

conducen a ese desenlace se modifican según las versiones. En algunos relatos⁶, Pan, celoso del talento musical de Eco, habría infundido la locura entre los hombres del lugar, que la despedazaron y esparcieron por la tierra los fragmentos de su cuerpo, de los cuales aún brotaba el canto. De acuerdo con Ovidio (III, vv. 340-510), Eco, condenada a repetir las últimas palabras ajenas por la ira de Juno, se enamoró de Narciso, fue rechazada y se consumió hasta que de ella solo quedó la voz. Estas dos versiones, llaman la atención sobre dos aspectos fundamentales de la figura mítica de Eco: por un lado, el poder del canto y el peligro de ese poder en un mundo que no quiere oír; por otro, el riesgo que entraña toda forma de comunicación profunda. La de Eco es una historia de lucha entre la alternativa trágica de repetir lo que ya se ha dicho y la de optar voluntariamente por el silencio ante la persona que queremos. Ambas opciones ponen de relieve el abismo discursivo entre el *yo* y el *otro*. Por su parte, la de Narciso es una historia que discurre por un cauce paralelo. Al igual que el relato de Eco, aquí también nos encontramos con las dificultades que surgen en el contacto con la otredad y con nosotros mismos. Como recordó Beckes (2015), el joven no muere por haber visto su propio reflejo, sino por haberse enamorado de él. El relato de Ovidio, al castigar a Narciso, refleja entonces que solo podemos conocernos al mirarnos en el *otro*, que, en este sentido, se convierte en un *espejo* que nos devuelve fragmentos de nuestra propia imagen. Como escribió Antonio Machado (1975, p. 268): “El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas: / es ojo porque te ve”. Ahora bien, esta visión no está exenta de riesgos, en especial si el otro es *imago*, esto es, una aparición fantasmagórica. Jorge Luis Borges (1970, p. 191) lo cifró con las siguientes palabras: “Nos aniquilaría ver la ingente / forma de nuestro ser; piadosamente / Dios nos depara sucesión y olvido”.

⁶ Véase Longo, *Dafnis y Cloe* (III, 23; 1997, pp. 105-106). Esta novela pastoril griega, compuesta probablemente en el siglo II o III d. C., se conserva como la única obra atribuida a Longo. En ella, bajo la apariencia de un relato idílico sobre dos jóvenes criados en el campo, se entrelazan mitos y leyendas de tradición popular, entre ellos esta variante del mito de Eco.

El teatro, del gr. *theaomai* ‘ver’, constituye un espacio privilegiado para enfrentarse a este espejo de la otredad que, silenciosamente, nos habla de nosotros mismos a la vez que nos habla del propio acto de observar. En este sentido, el arte como *espejo* es uno de los conceptos con los que se han batido grandes artistas como es el caso de Andréi Tarkovski. La importancia de este cineasta para Liddell ya fue declarada por la propia artista en varias ocasiones. Sirva de ejemplo la visita guiada que organizó en el marco del proyecto *Guided by artists* impulsado por el Festival de Viena en el Kunsthistorisches Museum. En entrevista con Victoria Slavuski (2019), Liddell confirmó la relevancia en términos estéticos de películas como *Solaris* (1972) y *El espejo* (1975). Con Tarkovski comparte, ante todo, la visión de que el contacto con la naturaleza revela lo verdaderamente sagrado para el ser humano. En particular, *El espejo* es una referencia fundamental para el estudio de *El orgullo de la nada*. Las citas directas se encuentran veladas; no hay que buscarlas en la palabra, como las *Metamorfosis* ovidianas, sino que el trasvase se fundamenta en la música y el empleo del dispositivo escénico como un espejo silente ante el cual el ser humano construye su identidad y reflexiona sobre su destino.

En *El orgullo de la nada*, la relación con *El espejo* de Andréi Tarkovski se hace explícita en un instante crucial: en un determinado momento, Victoria Aime interrumpe la lectura de Ovidio, alza la mano y cede el protagonismo a la música. Lo que irrumpen en escena es el aria “They Tell Us That Your Mighty Powers” de *La reina india* (1695) de Henry Purcell, la misma que Tarkovski escogió para una de las escenas centrales de su película: aquella en la que el joven Alekséi se enfrenta a su propio reflejo en un espejo (Imagen 6). Ese desplazamiento de la palabra al canto no es ornamental, sino la puesta en obra de lo que Steiner (2003, p. 44) describió como la deriva del lenguaje en sus umbrales: cuando el discurso roza su propia extinción, se musicaliza y busca sostenerse en el canto; desde ahí, su vecindad inmediata es el silencio. De este modo, el gesto de Liddell reproduce la curva que en Tarkovski convierte el espejo en umbral: la palabra se suspende en música para preparar la entrada del silencio, que en la pieza desemboca, como

veremos en el siguiente epígrafe, en la proyección del filme mudo de Stan Brakhage.

Imagen 6



Nota: *El espejo* (1975, 1h24m28s), Andréi Tarkovski (dir.). Fuente: Filmin

Tanto en Tarkovski como en Liddell, la música no atenúa la dureza de las imágenes, sino que abre un horizonte de trascendencia en medio de la experiencia de descomposición y silencio. Ahora bien, para comprender la densidad de esta cita intermedial es necesario detenerse en el propio filme de Tarkovski. *El espejo* no constituye una narración lineal, sino un poema cinematográfico en el que un narrador enfermo —un álder ego del propio Tarkovski, al que nunca llegamos a ver, como tampoco vemos a Liddell en su propuesta— recuerda distintos momentos de su vida: la infancia en el campo, la ausencia del padre, la madre joven, la guerra, el amor y los sueños. El flujo de la película es discontinuo y fragmentario, como la memoria misma: pasado, presente y ensueños se entrelazan en un mismo plano. No es casual que esta concepción se gestara bajo la influencia de *Todo fluye* (1963 [2023]), novela de Vasili Grossman que Tarkovski leyó

a instancias de su colaborador Aleksandr Misharin⁷. El título de la obra retomaba, en clave política y existencial, el célebre axioma heraclíteo del *panta rhei* ‘todo fluye’, que también articula las *Metamorfosis* de Ovidio. De este modo, tanto en Ovidio como en Grossman y Tarkovski encontramos una misma intuición: el devenir y la transformación constituyen la única constante de la existencia humana, ya sea como metamorfosis poética, como memoria en fuga o como confrontación con la muerte. En el caso particular de la película de Tarkovski, lo que articula el relato no es la cronología, sino la búsqueda de identidad y de sentido en el umbral de la muerte. El espejo, en este contexto, no es un objeto óptico sino un umbral simbólico: el protagonista, Alekséi, no solo se reconoce en su reflejo, también se extraña de sí mismo, se desdobra y se enfrenta a la fragilidad de su propia identidad. Y, ante todo, la película presenta el itinerario de un personaje que, en palabras del propio director (2002, p. 233), recuerda a Narciso: “es un débil egoísta, incapaz de dar al prójimo un amor desinteresado, carente de una meta para sí mismo. Su única justificación son las convulsiones del alma por las que debe atravesar al final de sus días, para reconocer así la deuda no pagada que ha contraído con la vida”.

El gesto de Liddell en *El orgullo de la nada* dialoga directamente con esta concepción. Cuando Aime detiene la palabra y deja entrar la música, el escenario se convierte en un dispositivo especular análogo al de la propuesta de Tarkovski. Pero mientras que *El espejo* constituye un viaje desde el lecho de muerte hacia la vida pasada, un retorno a los recuerdos fragmentarios de todos los accidentes de una vida y las personas que la han poblado, *El orgullo de la nada* propone al espectador el itinerario inverso al que recorre Alekséi: del presente de la butaca al lecho de muerte proyectado en escena. En lugar de sumergirnos en la memoria individual, Liddell confronta al público con una memoria colectiva y radical: la imagen de la carne muerta, encarnada en el fondo proyectado de la *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Mantegna, que funciona como recordatorio de nuestro destino común. De este modo, si en Tarkovski el espejo multiplica el yo en imágenes fantasmáticas que revelan la fragilidad de la identidad, en Liddell el espejo se despliega en el espacio escénico para obligar al

⁷ Así lo confirmó Misharin (2004) en una entrevista acerca de sus colaboraciones con Tarkovski. Véase, asimismo, Synessios (2001, p. 21) para profundizar en la producción de la película.

espectador a reconocerse en lo que se extingue: el cuerpo vivo que pronuncia y calla, la música que ocupa el lugar de la palabra, y la materia muerta que recuerda incesantemente nuestro lecho de muerte compartido. El espejo se convierte, así, en un dispositivo colectivo que transforma la contemplación en experiencia límite.

5. El canto silente de la muerte o cómo fijar la vista en un cadáver

La verdadera experiencia límite y la caída total en el silencio tiene lugar, no obstante, en la parte final del espectáculo, cuando la iluminación desaparece para dejar paso a una oscuridad total a la que sucede la proyección íntegra de *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, de Stan Brakhage. A través de la inclusión de la película del cineasta experimental estadounidense, el espejo teatral se convierte en un dispositivo escénico que refleja de manera explícita el lecho de muerte que todos compartimos en un futuro no muy lejano y, de esta forma, llama a la *reflexión* de los espectadores, tanto en el sentido óptico del reflejo como en el intelectual de la meditación sobre la caducidad.

The Act of Seeing with One's Own Eyes es un filme mudo en color que cierra la llamada *Trilogía de Pittsburgh*, rodada en instituciones públicas de Pittsburgh —una comisaría en el caso de *Eyes* (1971), un hospital en *Deus Ex* (1971) y una morgue en *The Act of Seeing with One's Own Eyes*. La trilogía explora una ética de la mostración sin mediación: ver *con los propios ojos* allí donde la palabra y la música callan. En este marco, la morgue funciona como el límite extremo de la visión y convierte la experiencia filmica en un acto de percepción radical. El título es, literalmente, la definición de *autopsia*. Sin voz en *off*, música o rótulos, la película registra autopsias reales en una sucesión de planos sostenidos y primeros planos que muestran el trabajo técnico de los forenses: el lavado de los cuerpos, la apertura de cavidades, la extracción y peso de órganos, la reparación y el cierre. No hay narrativa externa que medie o amortigüe; solo luz, piel, instrumentos y gesto profesional. La cámara evita, no obstante, el espectáculo y rehúye el comentario: como ya sucediera con *4'33"* (1952)

de John Cage, el latido del corazón y la circulación de la sangre por el cuerpo del espectador se convierten en la única experiencia sonora⁸.

En el contexto del espectáculo de Liddell, esta proyección lleva al límite el movimiento ya iniciado: la palabra se suspende, la música se apaga, y solo queda el silencio radical de la imagen, al que acompaña el del perímetro teatral que contempla *a priori* en silencio. Liddell logra así convocar ese deseo freudiano de regresar a un estado in-articulado o, como diría BORKMAN, de regresar a las profundidades de la mina y volver a ocupar un lugar junto a la materia inerte. El espejo teatral se vuelve aquí morgue: no refleja un rostro simbólico, sino el lecho de muerte literal. La pieza obliga a ver —y a escuchar el silencio mortal—, desplazando la memoria museística conservadora de objetos hacia una memoria corporal de la desaparición encarnada en los cadáveres humanos. Si el museo fetichiza la permanencia, Liddell, de la mano de Brakhage, expone la descomposición como forma de verdad sensible; si antes la escena nombraba o cantaba, ahora interpela sin palabras. En términos de la lectura freudiana, la proyección del filme cancela toda ilusión de conservación y entrega al público la experiencia de una mirada en la que el ver es, a la vez, conocimiento y herida. De ese modo, la función *especular* del dispositivo se invierte: ya no vemos una imagen para reconocernos en ella, sino que la imagen nos mira y nos sitúa, irremediablemente, ante nuestra propia condición mortal. Con ello, Liddell desplaza la instalación museística hacia la morgue y altera el régimen perceptivo propio del museo: allí donde la vitrina ofrecía objetos mudos, inertes y asépticos que ocultaban la vida que los produjo, comparécen ahora cadáveres cuyo silencio apela con contundencia a la vida y reabre la interrogación sobre qué merece y puede conservarse, qué sentido tiene el acto mismo de conservar y cómo nos medimos, como humanos, ante la eternidad.

Considero que la distinción que efectuó Sontag entre mirar y fijar la vista es de extrema utilidad al respecto. De acuerdo con Sontag (2002, pp. 32-33), la mirada está caracterizada por la voluntad y movilidad. Su intensidad fluctúa a medida que aborda y posteriormente agota sus focos de interés. Ahora bien, el hecho de fijar la vista es esencialmente distinto: es estable,

⁸ Véase Sontag (2002, p. 24).

fijo y carece de modulaciones. En términos estéticos, mientras que el arte tradicional invita al espectador a *mirar*, el arte silencioso engendra, al contrario, la necesidad de *fijar la vista*. Para Sontag, este gesto es el punto más próximo a la eternidad que puede alcanzar el arte contemporáneo. La justificación reside en el hecho de que la estética del silencio no exige del espectador una comprensión o incluso una adjudicación de trascendencia, sino que, más bien, lo que reclama es un olvido de sí mismo. El arte opera así una aniquilación del sujeto perceptor, que se vuelve inane ante el reto de aportar algo a un espacio que, de por sí, ya está completo. El ser humano entabla entonces una relación con la obra artística análoga a la plenitud de la naturaleza. Esta impenetrabilidad acerca al sujeto al silencio, que también se configura como un espacio opaco. La imagen del cadáver al que se le ha retirado el rostro traduce en el plano físico esta aniquilación opaca del sujeto (Imagen 7). El tema principal de *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, una película imprescindible para entender obras de la producción liddelliana como *DÄMON. El funeral de Bergman* (2024), es, para Sontag, el vértigo espiritual que produce en el ser humano esta opacidad.

Imagen 7



Nota: *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971, 10m52s), Stan Brakhage (dir.)

Sin embargo, la opacidad del silencio se puede concebir en términos positivos. De acuerdo con Sontag, tras las invocaciones al silencio, a menudo late un deseo de renovación sensorial y cultural. En este sentido,

el silencio dispone de la capacidad de socavar lo que Sontag (2002, pp. 38-39) llamó *lenguaje defectuoso*, es decir, un lenguaje disociado del cuerpo y, por tanto, del sentimiento y las coordenadas personales y espaciotemporales del acto comunicativo. El lenguaje se degrada cuando está desvinculado del cuerpo, se tiñe de *falsedad*. En su rebelión contra el lenguaje, el silencio cuenta con la facultad de contrarrestar esta tendencia y exigir del lenguaje que asuma la verdad de las relaciones con el mundo. A esto se refería Steiner (2003, p. 67) cuando aludió a la más honesta tentación del silencio y la sensibilidad contemporánea. El lenguaje verdadero asume, entonces, el modelo del lenguaje adámico, capaz de nombrar directamente el mundo y establecer una relación pura con él, tal y como defendió Walter Benjamin (2007, pp. 144-162). Como complemento de la lectura benjaminiana, considero de especial relevancia las reflexiones al respecto de Jakob Böhme. Según el místico luterano (*MM* II, ch. xxxv, 12; 1656, p. 221), Adán hablaba un idioma *sensual*, propio de los seres que forman parte integral de la naturaleza, es decir, que continúan empleando todos los animales, con excepción de ese animal enfermo que es el hombre.

En *El orgullo de la nada* el espectador es convocado a esa relación natural con la obra que mencionó Sontag —una recepción que restituye los sentidos frente al exceso de interpretación— y que lo aproxima a un idioma sensible. La pieza lo hace operativamente: la suspensión de la palabra —la interrupción de Ovidio con el gesto de la mano—, la irrupción del aria de Henry Purcell, la disposición material del espacio —la caja blanca del objeto desplazado frente al *Cristo muerto* de Mantegna— y, finalmente, la oscuridad total seguida de la proyección muda de Brakhage, reeducan la atención hacia lo táctil, lo visual y lo acústico mínimos. No se trata de *comprender más*, sino de *percibir mejor a través de los sentidos*, de dejar que cuerpo, imagen y materia establezcan su régimen de verdad antes de que el discurso lo clausure. Esta pedagogía de la percepción enlaza con la indicación de Rilke: en la cuarta de las *Elegías de Duino* (2016, pp. 80-84) propuso, en clave metafórica, un modo de aproximación al horizonte del silencio; y la condición previa de ese vaciamiento es reconocer de qué estamos colmados. La obra de Liddell hace visible esa saturación a través

de la estética del inventario y la verbosidad invectiva y, al mismo tiempo, ilumina el camino para desarticularla: escuchar, fijar la vista y callar. Solo a partir de esa descarga sensorial y discursiva puede el espectador entrar en el *idioma sensible* que la pieza solicita, donde el sentido no se deduce, sino que acontece en la fricción entre cuerpo vivo, imagen y silencio.

Imagen 8



Nota: *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971, 17m59s), Stan Brakhage (dir.)

Desde aquí, puede leerse el dispositivo cromático de *El orgullo de la nada* como un despliegue de lo que Didi-Huberman (2007) denominó el equívoco del *encarnado*: ese imposible desempate entre el *en* —la carne interior, sangrienta, informe— y el *sobre* —la piel como superficie blanca, alisada— que constituye un fantasma mayor de la pintura y, por extensión, de las artes de la imagen. En *El orgullo de la nada*, la blancura —la caja del objeto conservado, el claror calcáreo del *Cristo muerto* de Mantegna, la piel de la actriz y los guantes que usa para revelar el contenido de la caja— escenifica

la superficie epidérmica donde la materia aparece pacificada y musealizada, sobre la que el sentido podría asentarse. Pero el itinerario sensorial que propone Liddell conduce, por contraste, hacia el cromatismo visceral: la oscuridad total y la proyección muda de Brakhage obligan a *ver con los propios ojos* y fijar la vista en el interior del cuerpo —rojos húmedos, ocres, vísceras, en definitiva, todo aquello de lo que realmente estamos colmados—, es decir, el en de la carne donde la forma se deshace y la imagen piensa su límite (Imagen 8). La obra activa así la tensión entre piel y carne: lo que cubre y vela frente a lo que se abre y sangra; la promesa de permanencia del blanco conservador frente a la evidencia de la descomposición encarnada. En esa fricción, el espectador queda convocado a medir con sus sentidos el punto en que la representación cede ante la presencia material de la muerte. Para detener esa mirada —y sostenerla sin desviar la atención hacia consuelos interpretativos— el silencio es condición de posibilidad. En términos de Sontag (2002, p. 38), el silencio no es mera ausencia, sino una técnica de atención: suspende la movilidad voluntarista de la mirada y la obliga a fijarse, otorgando tiempo y espacio para que el pensamiento continúe o se profundice; funciona como lastre que devuelve al lenguaje su integridad cuando este tiende a degradarse en automatismo retórico. De ahí su papel en *El orgullo de la nada*: apagada la palabra y retirada la música, el silencio ancla la percepción ante el cuerpo sin voz y habilita la escucha de aquello que la imagen y la materia muestran sin pronunciar palabra alguna.

Sontag (2002, p. 25) subrayó, además, el carácter dialéctico del silencio: nunca comparece sin su opuesto, sino como un vacío colmado, un *silencio elocuente* que protesta, acusa o interroga. La escena final de Liddell activa justamente ese vacío enriquecido: el silencio no clausura el sentido, lo vuelve denso. No hay relato que nos guíe ni significante que amortigüe; por eso la proyección de Brakhage se vuelve audible en su mudez, y la morgue —como límite de la visión— adquiere valor de enunciación. Se trata de una escucha sin palabras en la que el cuerpo muerto, por su sola presencia y por la técnica que lo manipula, instituye una semántica de lo real: peso, humedad, corte, sutura. Ahora bien, como observó Sontag (2002, p. 35), el

programa del silencio comporta una *operación* por la que el arte intenta alumbrar formas de pensamiento aún no nacidas. La economía extrema de Liddell procede en esta clave: desplaza para que algo aparezca.

El resultado no es empobrecimiento, sino una ganancia fenomenológica: el espectador percibe más cuanto menos se le ofrece. Por eso, el silencio que cierra el dispositivo cromático —del blanco epidérmico al color visceral— no es negación del lenguaje, sino su prueba de verdad. El silencio socava el lenguaje defectuoso y restituye el vínculo con lo real al exigir que el decir vuelva a medirse con las cosas y que el ser humano, a diferencia de Narciso o el protagonista de *El espejo*, sostenga la mirada a una vida de la que somos deudores. En *El orgullo de la nada*, este principio adopta forma ético-política: frente a la *mémoire gourde* conservadora del museo, el silencio elocuente de la morgue recuerda que toda conservación es precaria, y que ver es también escuchar lo que el cuerpo muerto, en su silencio, tiene que decir. Solo entonces la mirada, detenida, puede oír. Y es ahí, en ese umbral de atención extrema, donde la obra hace saber sin hablar.

6. Conclusiones

Al término de este recorrido puede afirmarse que *El orgullo de la nada* convierte el silencio en un régimen de atención que reorganiza la experiencia del espectador. No opera como carencia, sino como método: sustrae estratos de comentario para que cuerpo, objeto e imagen comparezcan con su propio peso. En esa economía, la pieza desplaza el eje de la conservación desde el objeto hacia las condiciones de percepción que lo hacen visible sin anestesia.

El llamado *objeto desplazado* no se presenta como fetiche singular, sino como síntoma de una lógica museística que aísla, limpia y estabiliza. La intervención de Liddell expone el coste de esa promesa de permanencia: toda selección conlleva exclusión, toda memoria instituida deja un resto. De ahí el giro decisivo: la escena sustituye la vitrina por la morgue. Allí donde el museo ofrecía objetos mudos y asépticos, comparece el cuerpo sin voz, cuyo silencio interpela con una intensidad que la retórica no alcanza. Ese desplazamiento no destruye la conservación, sino que la redefine en términos de presencia responsable y de atención sostenida.

La curvatura formal de la obra —que viaja de la palabra a la palabra relegada, la música y, finalmente, el silencio— confirma esta hipótesis. La invectiva se somete a la medida del verso, el aria de Purcell suspende la elocuencia, el lienzo de Mantegna recuerda el destino del viaje escénico y la proyección muda de Brakhage lleva la percepción a su límite: ver con los propios ojos el destino que nos espera como seres frágiles y perecederos. El resultado no empobrece el sentido; lo condensa. También el dispositivo cromático lo hace visible: del blanco epidérmico al encarnado visceral de la morgue, en la tensión entre el *sobre* de la piel y el *en* de la carne donde, como ha mostrado la teoría de la imagen, la representación cede ante la materia y la forma piensa su propio límite. En ese tránsito, el silencio no clausura, sino que abre.

Leída así, la dialéctica entre conservación y destrucción deja de ser antagonismo para convertirse en condición de inteligibilidad. La obra muestra que toda pretensión de permanencia está atravesada por la caducidad y que, sin embargo, ese reconocimiento no conduce al nihilismo, sino a una forma de afirmación crítica: conservar no es inmovilizar, sino afinar la mirada; destruir no es negar, sino retirar lo superfluo para que algo aparezca. La carne viva puede, en efecto, dejarse interpelar por el silencio de la carne muerta: no como sometimiento, sino como aprendizaje de medida, responsabilidad y duelo.

En última instancia, la pieza devuelve a la palabra su lugar justo. Lo que permanece no son los objetos desligados de lo humano, sino el canto cuando encuentra cuerpo que lo encarne y silencio que lo sostenga. Como en *Juan Gabriel Borkman*, de Ibsen, donde el metal solo canta cuando el martillo lo hiere, la resonancia de ese canto en *El orgullo de la nada* nace del choque entre materia y espíritu, entre presencia y desaparición, durante la campanada de medianoche, momento en el que reinan las sombras. En medio de la oscuridad, el espectáculo no enseña a conservar más, sino a ajustar la vista; no añade discurso, recalibra la escucha. Cuando la luz cae y la imagen muda persiste, el teatro no abdica de la palabra: la pone a prueba. Y en esa prueba —sobria, radical— se hace legible lo común: una mortalidad compartida ante la que mirar y escuchar con rigor. La obra nos invita, así, a no ser ni Narciso ni Alekséi: a abrazar la vida mientras dura y a saldar en vida la deuda contraída con quienes nos rodean, no como

promesa de permanencia, sino como ética de la finitud compartida. La permanencia —si es que existe— no reside en la posesión, sino en la atención: en el canto cuando encuentra cuerpo que lo encarne y en el silencio que lo sostiene. Esa es, quizá, la única forma de permanencia que importa.

Referencias

- Aristóteles (1988). *Política* (M. García Valdés, Trad.). Gredos.
- Beckes, A. (2015). Ovidio: “Eco y Narciso” (*Metamorfosis* III, 318-510). *hablar de poesía*, (32). <https://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-32/ovidio-eco-y-narciso-metamorfosis-iii-318-510-6/>
- Benjamin, W. (2007). Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.), *Obras. Libro II, volumen 1* (pp. 144-162), J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.), *Walter Benjamin. Obras. Libro I, vol. 2* (pp. 7-85), A. Brotons Muñoz (trad.). Abada.
- Böhme, J. (1656). *Mysterium magnum* (J. Ellistone y J. Sparrow, Trads.). Lodowick Lloyd. <https://www.proquest.com/books/mysterium-magnum-exposition-first-book-moses/docview/2240897383>
- Borges, J. L. (1970). *El otro, el mismo*. Emecé.
- Bourbousson, L. (2016, 15 de diciembre). *Interview: Nacera Belaza pour La Procession*. Ouvert aux publics. <https://ouvertauxpublics.fr/interview-nacera-belaza-pour-la-procession>
- Brakhage, S. (Dir.) (1971). *The Act of Seeing with One's Own Eyes* [Película]. Estados Unidos.
- Cornago, Ó. (2005). *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Fundamentos.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (F. Vidarte Fernández, Trad.). Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada* (M. Arranz, Trad.). Pre-Textos.
- Egger, C. y Reck, I. (2016): Angélica Liddell ou un théâtre sur le fil grinçant du rasoir. En C. Maader y M. Reybrouck (Eds.), *Sémioptique et vécu musical: Du sens à l'expérience, de l'expérience au sens* (pp. 155-170). Leuven University Press.
- Grossman, V. (2023). *Todo fluye* (M. Rebón, Trad.). Galaxia Gutenberg.
- Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre*. Routledge.
- Fischer-Lichte, E (2011). *Estética de lo performativo* (D. González Martín y D. Martínez Perucha, Trads.). Abada.
- Freud, S. (1992). Más allá del principio de placer. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas: Sigmund Freud. Volumen 18* (2.ª ed., pp. 1-62) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.

Silencio en carne muerta. Pulsiones escénicas de conservación y destrucción en *El orgullo de la nada*, de Angélica Liddell

Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo* (2.ª ed.) (J. Gaos, Trad.). Fondo de Cultura Económica

Ibsen, H. (1998). *Peer Gynt. Casa de muñecas. Espectros. Un enemigo del pueblo. El patro silvestre. Juan Gabriel Borkman* (11ª ed.) (A. Victoria Mondada, Trad.). Ciudad de México: Porrúa.

Journal Zibeline. (2016). *Angelica Liddell – L'orgueil du rien – Créditation 4 et 5 mars 2016 – MuCEM* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tQNKjdu4hFg>

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático* (D. González, Trad.). Paso de Gato.

Lévi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, 68(270), 428-444. <https://doi.org/10.2307/536768>

Liddell, A. (1993). El teatro de la pasión. En A. Liddell Zoo y J. Mayorga, *Leda y El traductor de Blumemberg* (pp. 87-93). Nuevo Teatro Español, Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas.

Liddell, A. (2007). *Los deseos en Amherst*. Trashumantes.

Liddell, A. (2016). *El orgullo de la nada* [Grabación]. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM). <https://www.dailymotion.com/video/x50o2rq>

Liddell, A. (2025). *Zoo. A Zed & Two Noughts. Programado por... Angélica Liddell*. Sala Berlanga. <https://salaberlanga.com/actividad/zoo-a-zed-two-noughts/>

Longo (1997). *Dafnis y Cloe*. En Longo, Aquiles Tacio y Jenofonte de Éfeso, *Dafnis y Cloe. Leucipa y Clitofonte. Babilónicas* (pp. 7-141) (M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes, Trad.). Gredos.

Lucas, A. (17 de abril de 2021). Angélica Liddell: "Los discursos ideológicos, identitarios, nacionalistas, a veces repugnantes, han manipulado la tauromaquia hasta arruinarla". *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2021/04/16/6078098fc6c838d458b45f2.html>

Machado, A. (1975). *Poesías completas*. Espasa-Calpe.

Misharin, A. (2004). *Alexander Misharin on MIRROR* [Video]. The Criterion Channel. <https://www.criterionchannel.com/videos/alexander-misharin-on-mirror>

Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria* (L. Masello, Trad.).

Cátedra. Ovidio (2003). *Metamorfosis* (5.ª ed.) (C. Álvarez y R. M. Iglesias, Trad.). Cátedra.

Platón (1992). *Diálogos VII: Dudosos, apócrifos, cartas* (J. Zaragoza y P. Gómez Cardó, Trad.). Gredos.

La Provence (4 de marzo de 2016). L'orgueil du rien chez les vivants. *La Provence*. <https://www.laprovence.com/article/spectacles/3828818/lorgueil-du-rien-chez-les-vivants.html>.

Purcell, H. (1695). *The Indian Queen*, Z. 630: *They tell us that your mighty powers above* [Aria].

Rilke, R. M. (2016). *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo* (10.ª ed.) (E. Barjau, Trad.). Cátedra.

Siegel, J. F. (2001). Peter Greenaway's *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*: A Cockney Procne. En M. M. Winkler (Ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema* (pp. 244-268). Oxford University Press.

Slavuski, V. (2 de agosto de 2019). Angélica Liddell en el museo. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20190802/463818746134/angelica-liddell-en-el-museo.html>

Sontag, S. (2002). *Estilos radicales* (E. Goligorsky, Trad.). Santillana.

- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (M. Ultorio, Trad.). Gedisa.
- Synessios, N. (2001). *Mirror*. I. B. Tauris.
- Tarkovski, A. (Dir.) (1975): *El espejo* [Película]. Mosfilm.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (6.^a ed.) (E. Banús Irusta, Trad.). Rialp.
- Vox (2016). *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino* (27.^a ed.).
- Woolf, V. (2019). *Al faro* (M. Temprano García, Trad.). Debolsillo.