



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO UNIVERSITARIO DE
TEATRO



La noción de violencia poética en
El tríptico de la aflicción
de Angélica Liddell

TESINA

Licenciatura en Teatro y Actuación

Presenta:

María Fernanda Albarrán Cerda

Dirección de Tesina:

Mtra. Alaciel Molas González

Ciudad de México, 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a todas las personas que me acompañaron en este arduo proceso de proyecto de titulación: Mi familia, mis compañeros de generación (a los que están cerca y a los que están lejos); amigos, colegas de teatro y demás personas.

También agradezco a mi asesora Alaciel Molas, guía y cuidadora principal de esta investigación, por su dedicación, exigencia y motivación que me incentivaron a culminarla y a ser lo más puntual posible con ella. Y también a Guillermo Revilla por brindarme su solidaridad, comprensión y apoyo en la ejecución de la misma.

Quiero dar gracias a todos los entrevistados que me compartieron sus experiencias y su saber respecto al teatro de Angélica Liddell pues fueron piezas importantes para la completud del presente proyecto.

Y por último, pero no menos importante, agradezco al Centro Universitario de Teatro -y a todas las personas que lo conforman- por ser mi *alma mater*, mi refugio y mi gran maestro en muchos aspectos vitales. Parteaguas que cimentó las bases de mi ser artista.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene el objetivo de analizar cómo funciona la noción de violencia poética, herramienta estético-lingüística, en la dramaturgia de Angélica Liddell, específicamente en *El Tríptico de la Aflicción*.

Para las finalidades de dicha investigación se realizará un análisis léxico-semántico que se concentrará en el estudio de los sustantivos, verbos y adjetivos que se encuentran en *El Matrimonio Palavrakis*, *Once Upon a Time in West Asphixia* e *Hysterica Passio*, para posteriormente agruparlos en los campos semánticos más relevantes, lo cual permitirá observar el funcionamiento de las palabras en la construcción de la violencia poética dentro de estas dramaturgias. Posteriormente se hará un análisis temático que pondrá atención en las diferentes perspectivas que abordan los temas principales del tríptico: la paternidad y la infancia. A través de los resultados de los análisis antes referidos, se reflexionará sobre el funcionamiento de la violencia poética en la dramaturgia.

La pertinencia de este trabajo de investigación es reflexionar sobre la importancia que un teatro denunciante y provocador para con sus espectadores, como el de esta autora, puede tener en nuestro país debido a la imperante violencia en la que nos vemos envueltos cotidianamente.

PALABRAS CLAVE

Angélica Liddell, violencia poética, dramaturgia, *El Tríptico de la Aflicción*, *El matrimonio Palavrakis*, *Once upon a time in West Asphixia*, *Hysterica Passio*, paternidad, infancia.

ÍNDICE

Introducción.....	i
Presentación.....	i
Justificación.....	ii
Objetivos y preguntas de investigación.....	iii
Metodología.....	iv
Marco teórico.....	v
Estado de la cuestión.....	viii
1. Angélica Liddell	1
1.1. Breve biografía e introducción al pensamiento artístico de Angélica Liddell.....	1
1.2. Etapas de su obra.....	6
1.3. Influencia de la obra de Angélica Liddell en México.....	9
2. La violencia poética.....	22
2.1. Funcionamiento y bases de la violencia poética.....	28
2.2. La violencia poética en la palabra.....	35
2.3. Recepción de la violencia poética.....	38
3. Análisis de <i>El tríptico de la aflicción</i>	42
3.1. Análisis estructural.....	44
3.2. Campos semánticos.....	46
3.3. Análisis temático.....	59
3.4. Particularidades.....	84
4. Conclusiones.....	xv
5. Bibliografía.....	xix
6. Anexos.....	xxviii

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN

El siguiente trabajo de investigación tiene como objetivo analizar cómo funciona la noción de violencia poética en la dramaturgia de Angélica Liddell, específicamente en *El tríptico de la aflicción* (2003).

Se ha decidido abordar la noción de violencia poética, la cual ha sido desarrollada por la propia autora a lo largo de su libro *El Sacrificio como Acto Poético* (2014), donde se define ésta como la sublimación de la violencia cotidiana, convirtiéndose en un ataque extracotidiano que posibilita la concientización de la agresión a la que estamos habituados.

Según esta propuesta artística, se ha elegido el estudio de *El tríptico de la aflicción*, compuesto por las dramaturgias: *El matrimonio Palavrakis*, *Once upon a time in West Asphixia* e *Hysterica Passio*. Dicho conjunto de obras será analizado debido a la carga violenta a nivel lingüístico y dramático que posee, y por la coincidencia temática entre éstas –paternidad e infancia–, con el objetivo de estudiar cómo se desarrolla la violencia poética en la dramaturgia.

El eje principal de esta investigación parte de un análisis léxico-semántico que nos permitirá el estudio específico de las palabras y su significado, el cual será complementado con un estudio del contenido temático que, sumado a las construcciones lingüísticas, terminará de darnos una perspectiva más compleja de la violencia poética en estas tres dramaturgias, para poder aclarar los elementos que hacen que los textos de la autora sean potentes y denunciadores a nivel discursivo, llevándola a ser una de las artistas contemporáneas más reconocidas internacionalmente.

JUSTIFICACIÓN

Angélica Liddell es una autora española contemporánea que, al ser consciente de la colosal violencia en la que como sociedad occidental nos vemos inmersos, desarrolla la noción de violencia poética para atacar, a través del teatro, problemas sociales, políticos y económicos que evidencian relaciones de poder y subordinación entre los individuos. Dicha herramienta estético-lingüística permite, debido a sus formas en el lenguaje y su contenido agresivo, acusar contundentemente todas aquellas situaciones de violencia que, con regularidad, son evadidas. A través de la violencia poética, Liddell modifica el lugar cómodo del espectador, exponiéndole cruda y agresivamente su realidad para generarle un impacto en los sentidos y, por ende, una confrontación con su entorno.

En un contexto mexicano en el que la violencia es cada vez más habitual, se cree que la violencia poética, como herramienta estético-lingüística, puede ser usada como una forma de hacer reflexionar al espectador acerca de esta situación. Esta incesante agresividad en la que nuestro país se encuentra hace necesario propagar un teatro que denuncie esta situación para que, a través del arte, se pueda hacer que el espectador deje de ser indiferente a su realidad.

Con respecto a lo anterior, llama la atención que dos de las obras de *El tríptico de la aflicción* han sido montadas recientemente en México. *El matrimonio Palavrakis*, dirigida en el 2014 por Laura Uribe, fue una de las primeras obras de Angélica Liddell en montarse en México, lo que permitió que la dramaturgia de la autora comenzara a tener resonancia en el país. *Once upon a time in West Asphixia* fue montada posteriormente en el 2015 por la directora Claudia Wega, manteniendo el nombre de Liddell en la cartelera mexicana hasta el 2017. La violencia que permea a *El tríptico de la aflicción* se relaciona directamente con situaciones cotidianas que ignoramos constantemente pero que son muy recurrentes en el contexto mexicano, como lo son la violencia intrafamiliar, las violaciones, los asesinatos, etcétera. Es por eso que dichas obras, a pesar de

haber sido escritas por una autora española, se han abordado para denunciar temas que competen a la sociedad mexicana.

Se ha decidido abordar los temas de la paternidad y la infancia debido a que estos son los que conectan a las obras que conforman a *El tríptico de la aflicción*. Estos temas, presentados bajo distintas situaciones violentas, como las antes mencionadas (violaciones, asesinatos, muertes, suicidios, etcétera), son abordados desde diferentes circunstancias, lo cual complejiza su comprensión y eleva, a través de construcciones lingüísticas, el grado de violencia que contienen.

En este trabajo tomaremos *El tríptico de la aflicción* como un conjunto de dramaturgias que concatena el discurso de la autora a través de una estructura lingüística enfocada en la construcción de la violencia poética, lo que nos permitirá indagar, a través del análisis, cómo esta puede ser un ejemplo de un teatro denunciante que apele a la no indiferencia del espectador respecto de su realidad social.

OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Los objetivos del presente trabajo de investigación son:

- Hacer un análisis léxico-semántico de *El tríptico de la aflicción* de Angélica Liddell para ver cómo funciona la violencia poética.
- Determinar si la violencia poética es o no una herramienta estético-lingüística pertinente en el teatro para el contexto mexicano.

Estos objetivos responden a la pregunta de investigación:

¿Es la violencia poética una herramienta estético-lingüística que puede potenciar, a través del teatro, un discurso denunciante ante la sociedad?

Y se emplearon las siguientes sub-preguntas: ¿Qué define a la violencia poética? ¿Es realmente pertinente la violencia poética para trasgredir al espectador y propiciar la denuncia? ¿Cuál es el vínculo ente la violencia poética de una autora española y la violencia cotidiana del mexicano actual?

METODOLOGÍA

Con la finalidad de estudiar cómo opera la violencia poética como una herramienta estético-lingüística desde la dramaturgia de Angélica Liddell, se llevará a cabo, como ya hemos mencionado, un análisis léxico-semántico que, completado con un análisis temático, nos ayudará a comprender el funcionamiento de los elementos que la violencia poética utiliza.

Dicho análisis está dividido en dos partes, principalmente. La primera consta de un análisis léxico-semántico, basado en el análisis estructural de Roman Ingarden¹, con el cual se pretende observar, debido a su relación, el funcionamiento estrechamente vinculado de los sustantivos, verbos y adjetivos en *El tríptico de la aflicción*. Un análisis estructural, como su nombre lo sugiere, se centra en el estudio de la estructura de la obra; es decir, la forma en la que está escrita, las palabras que la edifican. Este tipo de análisis tiene la intención de develar –a través de la forma– el contenido. Escogemos estas categorías gramaticales debido a la relación predical y nominal expuesta en las obras de *El tríptico de la aflicción*, pues encontramos que la acción es importante, sin embargo, en quién recae esa acción termina de dar complejidad a lo que sucede temática y situacionalmente en la obra.

¹ Filósofo, ontólogo y teórico literario polaco que estudió la fenomenología en las obras literarias.

Posteriormente de la identificación de los sustantivos, verbos y adjetivos de las obras, se hace una separación de estos a través de campos semánticos, con la finalidad de aclarar y exponer cómo funcionan las construcciones lingüísticas que conforman los aspectos de la violencia poética en la dramaturgia de Angélica Liddell.

Según los resultados de dicho análisis, se pondrá especial atención a los campos semánticos más relevantes, para confirmar así que los temas que infieren a dicho conjunto de obras son la paternidad y la infancia y cómo es que la violencia funciona dentro de los mismos. Se atenderán las diferentes perspectivas desde las que dichos temas han sido abordados, así como las situaciones violentas que los contienen. La conjunción de las construcciones lingüísticas-semánticas y la carga temática de las dramaturgias posibilitará entender el funcionamiento de la violencia poética en *El tríptico de la aflicción*, lo cual permite hacer un supuesto de la intención discursiva en la dramaturgia de Angélica Liddell.

MARCO TEÓRICO

Este trabajo de investigación se sustenta a partir de diferentes referentes teóricos que a continuación se exponen:

- Debido a que el eje principal de esta investigación es la violencia poética, se decide tomar como primera fuente el libro *El Sacrificio como Acto Poético*, en donde Angélica Liddell desarrolla ampliamente esta noción y define a la violencia poética como la violencia cotidiana expuesta y radicalizada a través del arte, lo que permite que la violencia en la que estamos inmersos se deje de evadir. La revisión del libro ya citado nos permitirá presentar el universo referencial de la autora. Recurriremos al concepto de crisis estética que complementará el funcionamiento de la noción que nos compete. La violencia poética en palabras de la autora:

[...] tiene que ver con una reconfiguración profunda de lo social, significa enfrentar la ambición intelectual a la iconoclasia castradora, implica un esfuerzo de comprensión más allá de las apariencias, de lo comúnmente establecido, la crisis estética tiene que ver con el progreso y no con la inmutabilidad, [...] No podemos profetizar cambios en el espectador pero sí podemos alentar una nueva participación, una nueva percepción de la realidad a través de una nueva percepción de la experiencia estética. (Liddell, 2014, pp. 48,49)

A través de estos conceptos, la autora desafía ideas preestablecidas acerca de lo bello y lo estético, apelando a una utilización pertinente del hecho escénico para lograr una consciencia de lo social a través del arte.

- El tema de la violencia ha sido abordado por numerosos teóricos a lo largo de los años, pero se ha decidido utilizar el acercamiento que tiene Pierre Bourdieu (1930-2002), afamado sociólogo que se dedicó a estudiar los roles sociales a través de jerarquías y clases. El interés sobre este autor radica en el desarrollo de la noción de violencia simbólica, la cual es:

[...]aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con la anuencia de éste. [...] los agentes sociales son agentes conscientes que, aunque estén sometidos a determinismos, contribuyen a producir la eficacia de aquello que los determina. (Bourdieu, Wacquant, 2001, p. 120).

Esta noción del autor francés se relaciona directamente con la violencia poética de Liddell, ya que la violencia simbólica habla acerca de la represión que existe a través de las diferentes clases sociales y de cómo se ha invisibilizado debido a su nula manifestación física, sino más bien mental y psicológica, que se refuerza debido a la aceptación de quienes la ejercen y quienes la reciben. La violencia poética justo combate la invisibilidad de todo tipo de represión social al radicalizar lo violento, exponerlo y hacerlo no evadible.

Ambos conceptos abordan la indiferencia o inconsciencia que se tiene respecto a la violencia que nos envuelve dentro de la sociedad.

- Angélica Liddell es una autora contemporánea que se ha inclinado más hacia la dramaturgia y el hecho teatral, por lo que numerosos artículos, tesis y entrevistas sustentan teóricamente el quehacer escénico de la autora española. Para las finalidades de este trabajo de investigación tomaremos como una fuente referencial el continuo estudio que ha hecho Óscar Cornago² sobre el funcionamiento del dolor en la teatralidad de la autora, ya que la violencia poética se relaciona directamente con el dolor que puede causarse a través de la palabra en la escena. Así mismo, para abordar cuestiones generales respecto a la vida y obra de la autora, recurriremos a la tesis doctoral de Ana Vidal Egea, quien hace un extenso trabajo de recopilación de información sobre la trayectoria de Angélica Liddell.

- Para el análisis léxico-semántico se tomará como principal punto de referencia el libro *La obra literaria* (1969), de Roman Ingarden, en el cual dicho autor hace un extenso estudio acerca de la estructura lingüística de una obra literaria, pues, para fines de la presente investigación, nos interesa indagar en las cualidades literarias que la dramaturgia posee para ver si esta puede potenciar el discurso escénico. En dicho análisis estructuralista, Ingarden propone cuatro estratos que edifican la obra literaria: 1) Estrato de las formaciones lingüísticas del sonido, 2) Estrato de las unidades de sentido, 3) Estrato de las unidades de sentido en la obra literaria, 4) Estrato de objetos representados. Para el análisis léxico-semántico que se llevará a cabo, se pondrá especial atención en el estrato de las unidades de sentido en el cual se hace una minuciosa división de las cualidades de las palabras clasificándolas en nominales, verbales o adjetivales.

²Óscar Cornago es un investigador español que ha documentado la obra de diversos artistas de la escena contemporánea en España y Latinoamérica. Trabaja en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid y es editor del Archivo Virtual de las Artes Escénicas. Ha realizado en distintas ocasiones entrevistas a Angélica Liddell, ha escrito algunos artículos sobre sus obras y en sus libros *Políticas de la Palabra* y *Ensayos de Teoría Escénica* profundiza en la forma de hacer teatro de la autora.

Dicha división construye la totalidad de la oración y esta, a su vez, la totalidad de un párrafo y así la totalidad de la obra. Para este trabajo estudiaremos los sustantivos, los adjetivos y los verbos que se encuentran en *El tríptico de la aflicción* para, posteriormente, encontrar el vínculo con el contenido temático de estas obras: la paternidad y la infancia. El vínculo entre dicha segmentación de palabras y el análisis temático se hará a través de una clasificación de campos semánticos, que, según Umberto Eco, filósofo italiano que estudió profundamente la semiología, son "...instrumentos útiles para explicar determinadas oposiciones con el fin de estudiar determinados conjuntos de mensajes" (Eco, 2000, p. 135), por lo que las categorías gramaticales a trabajar serán agrupadas según la afinidad entre los rasgos semánticos de estos.

- Para completar el análisis de *El tríptico...* que ayudará a comprender el funcionamiento de la violencia poética, se hará un análisis temático que profundizará en la paternidad y la infancia, temas que envuelven a las obras anteriormente mencionadas. Para eso partiremos de la teoría semiótica de Patrice Pavis, semiólogo teatral francés, quien aclara que el tema es "el resumen de la acción o del universo dramático, su idea central o su principio organizador [...] las ideas centrales, las imágenes, el discurso de la pieza y de la puesta en escena" (Pavis, (s.f.), Tomo II, p. 498), debido a que es recurrente en *El tríptico de la aflicción* la presencia de relaciones padres-hijos, la aparición de infantes y la constante controversia de lo pertinente de la concepción.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La violencia poética, eje central de esta investigación, ha sido desarrollada principalmente por Angélica Liddell. Sin embargo, esta noción ha sido abordada en diferentes ocasiones y desde diferentes perspectivas a lo largo de los años.

Respecto al arte dentro de lo social la autora menciona: "Está claro que el pacto social es hipócrita, necesariamente hipócrita, pero el arte no puede ser

social, el arte debe romper ese acto, el arte del ser antisocial para no ser hipócrita” (Liddell, 2014, p. 35). Esta ideología permanece en la autora a lo largo de toda su obra y explica el porqué de que la violencia poética se vuelve un atacante de la sociedad y quienes la conforman, pues somos nosotros mismos quienes hemos permitido la construcción de ese sistema social. En cuanto a este pacto social hipócrita, Bourdieu decide nombrarlo violencia simbólica, ya que es una violencia que se acuerda entre agresores y agredidos pues ésta “...se configura en un territorio social, mediante la apropiación de fuerzas y resistencias [...] formas de manipulación simbólica mucho más complejas, pero no menos violentas” (Bourdieu, 1999)(Peña, 2009, pp. 69, 70). Por lo que ambos conceptos están ligados desde lo social y lo antisocial. La violencia simbólica define los acuerdos sociales que permiten la violencia, la violencia poética combate estos acuerdos desde la propuesta de lo antisocial.

Dentro de esta sustentación de lo agresivo en su teatro, Liddell se ha inspirado en muchas personas que pensaban similar a ella. Uno de los referentes directos de la autora es Antonin Artaud, vasto artista francés que pregonó a lo largo de toda su obra la necesidad de un teatro que dejara de entretener al espectador y más bien utilizarlo como una herramienta para contagiar todo lo que hay que decir, llamándolo así: teatro de la peste. Para Artaud el teatro de la peste es necesario porque no hay otra manera de hacer ver al espectador su realidad:

[...] puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera. (Artaud, 1964, pp. 31, 32)

La autora española, en coincidencia con Artaud, busca que la violencia poética ataque los sentidos de los espectadores de tal forma que estos no puedan evadir su realidad y que esa indiferencia con la que habitualmente viven, cese. Artaud, respecto al teatro que puede combatir el desinterés social dice: “Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores” (Artaud, 1964, p. 85). Aunque los autores no son contemporáneos existe una coincidencia discursiva respecto a la misión que el teatro debería tener a nivel social. Si bien Liddell no se considera hija de ninguna escuela o de ningún autor, Artaud ha sido una gran influencia en su carrera y en sus elecciones estéticas.

Aunque basada en muchas teorías y perspectivas anteriores, Liddell nombra a la violencia poética una herramienta estética y lingüística que se desarrollará en todo su arte. Para Liddell la violencia poética “...entra por el cuerpo provocando lesiones incompatibles con la vida, muertes espasmódicas [...] El cuerpo no le debe dar pie al espectador a la reflexión. La conmoción DENTRO le conducirá a la reflexión FUERA” (Liddell, 2014, pp. 26,27), lo cual aclara el propósito que esta tiene: causar un impacto tal en sus receptores que se les mueva de su indiferencia ante la realidad. Para Liddell la acción violenta es la única forma en que el público reaccionará, sin embargo, esta violencia no puede ser idéntica a la violencia a la que ya está habituado, pues ésta ya le es invisible, sino que tendría que mostrarse de una manera diferente para poder lograr la incomodidad.

A través de un lenguaje poético que busca salir de lo cotidiano, a través de lo violento y lo inquietante, es que se puede lograr impactar los sentidos del espectador y generar en él una reflexión. La violencia poética no imita la violencia cotidiana expuesta amarillistamente por los medios, si no que esta, al exponerse vulnerablemente ante los ojos de un espectador, se volverá un acontecimiento real, “[...] de tal modo que el sufrimiento estético y poético acaban convirtiéndose

en el sufrimiento real porque es el que verdaderamente nos afecta, es el único sufrimiento capaz de conmovernos o al menos de hacernos comprender un atisbo de verdad” (Liddell, 2014, p. 41).

La primera vez que Liddell mencionó el término violencia poética fue en su artículo *El Mono que Aprieta los Testículos de Pasolini* escrito en el 2003. A partir de ahí, diferentes autores contemporáneos que investigan a Liddell no pueden evitar las referencias hacia la noción antes mencionada. Investigadores como De la Torre y Villora se refieren a la violencia poética como un lenguaje característico de la autora: “Ha recurrido además a un lenguaje de violencia más feroz cuanto más afilada, más cruel cuanto más elegante y exquisita, más reveladora cuanto más poética” (Villora, s.f., p. 15). De la Torre (s.f., p. 2), en cambio, describe la estética de la autora con palabras más contundentes: “...un lenguaje en ocasiones soez, rayano [sic] en lo pornográfico. [...] Sus monólogos son especialmente significativos de su estilo, conducidos a través de una declamación virulenta y un ritmo frenético”. Por su parte, el teórico e investigador Óscar Cornago hace grandes referencias a la violencia poética de Liddell en su libro *Ensayos de Teoría Escénica* (2015). El apartado que dedica a Liddell se titula *El Lugar del Dolor: Angélica Liddell*, y hace un estudio sobre cómo el dolor de la autora se vierte en su quehacer teatral, habla del papel social que el teatro posee y cómo es que Angélica Liddell vuelve la violencia un atacante de la sociedad.

La pregunta por el dolor sostiene toda su obra; [...] Esto es lo que convierte al dolor en una forma de violencia. Es el dolor por ser sociales, por tener que ser sociales, un destino que Liddell reelabora escénicamente para convertirlo en una ceremonia de rechazo a esa sociedad representada por el público. [...] La necesidad de entender el dolor está en la raíz de lo social y de lo sagrado, y por ello también del teatro. Si el cuerpo hace posible el dolor, la escena hace posible la violencia. La violencia es la cara social del dolor, su proyección pública, [...] El dolor se convierte en violencia y el público se termina preguntando

también por la justificación de esa violencia artística, que remite a un lugar no artístico; se termina preguntando por la justificación de lo que está presenciando y el sentido que tiene el seguir ahí sentado en lugar de levantarse y marcharse. Esa es la eficacia de la obra, la proyección de la pregunta y con ella de todo el trabajo más allá de lo artístico. La violencia se presenta como un extraño puente entre la naturaleza y la sociedad, entre el cuerpo que sufre y la sociedad a la que se muestra. [...] La directora asume la ira como motor del conflicto dramático que implica este desencuentro con la sociedad en la que vive. [...] A la violencia social se le opone la violencia poética, que sueña con algún tipo de revolución [...] Es una forma incómoda por violenta, y extraña a la vez, de implicar al que mira en aquello que está viendo, una escena de dolor de la que el espectador preferiría no tener que ser testigo. [...] Algo tan personal como el dolor se convierte en un arma social, pero también, al contrario: es ese horizonte construido a través de la mirada del que transforma el dolor en un gesto de violencia que lucha por no quedar reducido a una representación de. [...] Es paradójico que una actividad identificada con la pasividad como la de ser espectador aparentemente tan ajena o al menos poco responsabilizada de lo que está mirando, pueda llegar a tener un rol tan activo como parte del dispositivo social de la violencia. (Cornago, 2015, p. 174-183).

Cornago logra explicar teóricamente lo que Liddell expresa desde las entrañas, e indaga en cómo el dolor, algo tan subjetivo, se vuelve una manifestación concreta que lucha por afectar al espectador. Debido a que la violencia poética de Liddell se ha vuelto una forma de teatralidad contemporánea, es interesante observar cómo esta se relaciona con la escena y sus órbitas. Si bien, hay espectadores que se sienten atacados y reaccionan a través del repudio ante las obras de la autora, también hay quien, afectado de otra manera, se permite reaccionar ante el dolor que está presenciando en el hecho teatral: finalidad de la violencia poética. Liddell recalca invariablemente que el dolor, al hacerse público, se vuelve un sacrificio, un sacrificio de la vulnerabilidad, por lo que la violencia poética no solo es la exposición de los lamentos y laceraciones

de una autora, sino que es la manifestación de un dolor social que a todos compete, pero que no todos hacemos consciente, si no que regularmente preferimos evadir.

Debido a que la violencia poética es una manifestación artística un tanto radical, ha tenido diferentes recepciones igual de extremistas. Angélica Liddell es una artista reconocida en Europa; Francia y Alemania la han valorado mucho más que su propio país. Muestra de esto son sus constantes representaciones en el festival de Avignon, Francia. En 2010 fue su primera participación con sus obras *El año de Ricardo* y *La casa de la Fuerza*. En el 2011 presentó *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*, posteriormente en el 2013 hace presencia con *Ping Pang Qiu* y *Todo el cielo Sobre la Tierra (El síndrome de Wendy)*. En junio del 2016 presentó *Qué haré yo con esta espada*, su creación más reciente³. Otra reafirmación de la recepción positiva de su teatro son los numerosos premios que ha ganado a lo largo de su trayectoria como artista: El premio Lope de Vega en 2007, el premio Valle Inclán en 2008, el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012, por solo mencionar algunos, pues ha obtenido aproximadamente 13 reconocimientos por sus dramaturgias. Sin embargo, su teatralidad extremista también ha sido descalificada, pues la violencia que genera en su teatro llega a ser tanta que logra el rechazo del público, reacción que la autora tiene consciente: “Cuando se intenta comprender el origen del dolor humano, cuando se intenta comprender el sentido de la vida mediante la violencia poética, la sociedad se vuelve intolerante” (Liddell, 2014, p. 36); ante esto la autora opta por pensar que aquellos que ni siquiera se permiten sentir el dolor son aquellos que no podrán abrir los ojos, siendo la violencia poética una especie de selección ante aquellos que puedan dejar de evadir su realidad y quienes se quedarán inundados en indiferencia.

En México la violencia poética de Angélica Liddell es algo relativamente nuevo. Como mencionamos anteriormente, el apogeo de las representaciones de

³ (<http://www.festival-avignon.com/en/artist/2016/angelica-liddell>, consulta: 14.06.16)

textos de Liddell comenzó en el 2014 con *El matrimonio Palavrakis* dirigida por Laura Uribe, y a partir de ahí los textos tan agresivos y potentes de la autora se han ido divulgando por la república mexicana. Por tan solo mencionar algunas de las obras montadas en México de la autora son: *Once upon a time in West Asphixia* dirigida por Claudia Wega; *Y los peces salieron a combatir a los hombres* dirigida por Ryu Murillo, y *El año de Ricardo* dirigida por Alonso Barrera, las tres estrenadas en el 2015. En el 2016 se estrenó *La falsa suicida* bajo la dirección de Sixto Castro Santillán. Durante el año 2017 ha habido remontajes de algunas de estas obras, pero no estrenos de otras obras de Liddell. Así mismo no hay teóricos en México que estudien a Angélica Liddell ni sus nociones.

Angélica Liddell es una autora que ha logrado integrar, en una estética propia, lo que muchos autores ya habían propuesto. Toma de ellos lo que la inspira y edifica: una herramienta estético-lingüística contundente y atacante. En su noción de violencia poética, Liddell incorpora teorías sociales, teatrales, fenomenológicas e incluso performativas que, si bien no son inventadas por ella, se conjuntan para construir un arte tajante y denunciante ante la sociedad como lo es el de esta autora.

1. ANGÉLICA LIDDELL

1.1. BREVE BIOGRAFÍA E INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO ARTÍSTICO DE ANGÉLICA LIDDELL

Angélica Liddell es una artista española cuyo nombre original es Angélica Catalina González. Nace el 2 de octubre de 1966 en Figueres, España.

Su padre era militar, por lo que su crecimiento se basó en una migración constante a lo largo de España que le impidió establecer un hogar y la hizo convivir constantemente con la violencia y la represión: “Mi padre es militar y hemos hecho todo el itinerario: nací en Girona, nos fuimos a Valencia, a Burgos, a Madrid. [...] No veía más que uniformes y pistolas” (Liddell, 2007, Párr. 3). La militancia es un ambiente en el que los actos violentos físicos y mentales, suceden día con día. Las agresiones, la rudeza en el trato y el control de todo pensamiento y acción ambientan la forma de vida que hace que desde temprana edad Liddell fuera receptora de la violencia que, como sociedad, somos capaces de infringir, generando en ella un posicionamiento crítico ante estas formas de relación social.

La autora española recalca, a lo largo de su obra, el rígido ambiente familiar en el que fue criada:

La infancia es traumática para todos porque es un crecimiento, implica una mutación, [...]. Sí que me influyó... vives en un cuartel, entre militares, es un mundo violento, vives a lado de un psiquiátrico en Valencia... además soy hija única y tengo una madre muy posesiva. (Vidal Egea, 2010, p. 593)

Sus padres intentaron inculcar en ella una ideología conservadora. Muestra de esto fue su educación, pues Liddell fue educada en colegios de monjas hasta los 17 años, circunstancia que, paralela a la rigidez de la militancia,

reafirma la represión ideológica, emocional e instintiva a la que es sometida en los primeros años de su vida. Esta compleja relación con sus padres y su forma de criarla siembra en ella el rechazo hacia la paternidad, convirtiéndose este en el eje de muchas de sus obras, además de ser uno de los temas que abordaremos en el análisis antes mencionado de *El tríptico de la aflicción*. “Soy una epidemia de resentimiento / No quiero tener hijos. / Es mi manera de protestar” (Liddell, 2011, p. 161) Es a partir de la experiencia negativa personal que la autora desarrolla una visión objetiva de lo que la reproducción como especie humana ha logrado construir socialmente y decide llevarlo a su teatro.

Interesada en el comportamiento humano y en cómo se desarrolla este, estudió durante cinco años Psicología en la Facultad de Psicología en la Universidad Autónoma de Madrid; años que, en diversas entrevistas, la autora considera como perdidos. Liddell deja a un lado la psicología y comienza la carrera de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) en Madrid, España. Al darse cuenta de que dicha institución es una cárcel ideológica más, como lo es el Estado y la Iglesia española, debido a los límites opresores a nivel discursivo que esta escuela impone, decide finalizar todos los créditos de la carrera, pero no titularse.

Designa su nombre artístico como Angélica Liddell cuyo apellido hace referencia a la pequeña Alicia Liddell, protagonista del famoso cuento *Alicia en el país de las maravillas* (1865) del escritor londinense Lewis Carroll. El apellido se relaciona con la inocencia y la fantasía, por lo que este nombre es la declaración de una Angélica que se deslinda de la realidad y ansía descubrir cosas, pero que aborda la inocencia como la etapa fértil que puede llegar a ser, mas no como el sinónimo de inconsciencia que estamos acostumbrados a darle. La autora decide que su nombre artístico sea diferente al que se le asignó como persona; es así como entonces emerge Angélica Liddell.

Durante sus estudios en la RESAD, Liddell conoce a Gumersindo Puche Estevan, quien también estudió algunos años de la carrera de Interpretación y posteriormente se licenció en Dramaturgia por la misma Institución. Gumersindo será su futuro, actual e incondicional cómplice en la creación teatral. Hoy en día Gumersindo funge como principal productor de sus espectáculos.

Liddell comenzó como dramaturga en 1988, escribiendo varias obras que no vieron la luz escénicamente. Es hasta 1993 con la puesta en escena de la obra *El jardín de las mandrágoras* que ella y Gumersindo Puche fundan la compañía Atra Bilis: “Atra Bilis quiere decir “bilis negra”” (Liddell, 2002, párr. 13), menciona la autora, refiriéndose a los humores hipocráticos¹. La *atra bilis* se relaciona con las personas propensas a la tristeza, la melancolía y el sufrimiento. Una vez más observamos en la autora una preponderante consciencia en el uso de las palabras, siendo Atra Bilis una proclamación discursiva de las intenciones críticas y artísticas de la compañía.

Desde el nacimiento de Atra Bilis hasta su pronunciamiento como Angélica Liddell, la artista se ha enfrentado a las dificultades del teatro independiente y los obstáculos para realizarlo en España. La autora se queja constantemente, dentro y fuera de sus obras, de las instituciones españolas represoras del teatro y del arte “[...] me sigue dando asco la SGAE, me siguen dando asco las instituciones... lo que pasa es que uno presenta las obras para poder comer... Pero la verdad es que sigo sintiendo bastante desprecio por toda esa gente” (Liddell, 2007)(Vidal Egea, 2011, p. 592). Para la autora estas instituciones controlan económica y discursivamente el teatro que se programa; deciden quiénes y de qué se puede hablar sin dejar oportunidad de expresión a compañías independientes con un discurso contundente y denunciativo de la realidad social.

¹ Hipócrates estudia los cuatro líquidos que conforman el cuerpo humano: sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla. La relación de estos con las temperaturas del clima a lo largo del año determinaba el aspecto físico y también la personalidad de cada individuo. Esto dio origen a la teoría de los cuatro humores o temperamentos: sanguíneo, bilioso, nervioso y linfático. (Cerro. (s.f.))

En sus inicios, las creaciones de la autora eran relegadas debido a la contundencia artística que poseían, pues los temas violentos y las maneras radicales de escenificarlos llegaban a escandalizar a la gente, logrando que durante muchos años Atra Bilis quedara excluida del teatro institucionalmente reconocido en España. Sin embargo, esto ocurre con muchas compañías teatrales independientes. Cornago menciona: “Lo que no se reconoce en el medio teatral español es la idea de compañía, ese esfuerzo colectivo por investigar nuevos lenguajes. (...) Hay una especie de invisibilidad de las compañías como lugar de investigación” (2005, p. 319). Existen menos posibilidades de desarrollo para compañías teatrales que para autores independientes en España, pues resulta más fácil reconocer a una sola figura, aunque este sea porta nombres del trabajo de toda una compañía; situación que Liddell ha atravesado. Hoy en día, sus creaciones son reconocidas por su nombre, no con el nombre de Atra Bilis. Aunque el trabajo sea colectivo y esté acompañado de otros creativos, es el nombre de Angélica Liddell el que ha logrado que su discurso se sobreponga a la represión institucionalista del teatro español.

Liddell sostiene un discurso acusatorio ante situaciones sociales adversas y a través de elecciones estéticas las lleva al teatro. Se ha mantenido firme a sus decisiones artísticas sin importar los juicios y descalificaciones que ha recibido. Por ejemplo:

A veces confunde el culo con las témporas. Y entonces, en vez de su teatro hermoso, e irritante para muchos, parece la conferencia y el sermón: la temida obviedad social. Y esas depresiones, como si temiera no ser entendida, rompen su discurso y anulan la incendiaria grandeza del panfleto”. *(Villán, 2004) (Vidal Egea, A., 2011, p. 540)

O también esta otra nota periodística de Alfonso Armada: “Angélica Liddell cree que su sangre vertida en escena añade un *plus* de verdad a su teatro: se equivoca, y se desliza por un peligroso camino de destrucción” (Alfonso Armada,

2004) (Vidal Egea, 2011, p. 544). Liddell, a pesar de las descalificaciones, ha logrado anteponer la congruencia consigo misma a seguir comportamientos condescendientes y complacientes que, muy probablemente, le abrirían más puertas en la elite teatral, pero borrarían su discurso propio.

La artista toma en cuenta las necesidades de la sociedad actual y apuesta por un arte que deje de anestesiar las consciencias y los sentidos humanos. Para ella el papel del teatro debe dejar de ser solamente el de entretener a la gente, sino que debe retomar su función de expositor crítico ante los problemas sociales, haciendo que el arte avive la mente y el juicio de las personas. Para esto ha tenido que recurrir a recursos estéticos y discursivos que, en ocasiones, incomodan al espectador y que no complacen a los ortodoxos del arte, pero esto también ha formado parte de sus características como artista pues la trasgresión de los sentidos del espectador, a través del teatro, ha estado presente a lo largo de su trayectoria artística.

Angélica Liddell ha decidido no encasillarse en ninguna vertiente teatral, pues utiliza todo recurso escénico que le pueda favorecer para comunicar lo que desea en el hecho teatral. En ocasiones se le ha catalogado como *performer*², pues, si bien en sus textos utiliza recursos narrativos y dramáticos, en la escenificación se hace presente el uso de la pintura, música, danza, fotografía y la multimedia, así como alteraciones del tiempo y la repetición; elementos que han hecho que su teatro haya pasado por muchísimas vertientes estéticas. Esta evolución en su teatro ha hecho que en su trayectoria haya diferentes etapas que consideramos pertinentes de desarrollar.

² Según Lehmann (2013, p. 238): “El *performance art* se aproxima al teatro mediante la búsqueda de elaboradas estructuras visuales y auditivas, la aplicación mediática y tecnológica y el uso de prolongados espacios de tiempo”

1.2. ETAPAS DE SU OBRA

Angélica Liddell ha transitado por diversas etapas como artista. Comenzó siendo actriz, para posteriormente convertirse en dramaturga y directora de sus propias puestas en escena. Así mismo, como ya se ha mencionado, se le ha nombrado *performer* debido a los recursos multidisciplinarios que utiliza dentro de sus obras, y ha fungido como artista plástica en exposiciones museísticas. Sin duda, la escritura es su más prominente forma de expresión: en 21 años de carrera la autora española ha creado aproximadamente 65 obras literarias y escénicas. La vasta versatilidad de habilidades artísticas de la autora sigue nutriendo su quehacer artístico tanto estética como discursivamente.

Angélica Liddell es una artista que comprende lo complejo del ser humano y de su propio ser, por lo que nunca se ha encasillado en una sola forma de hacer teatro ni en una sola ideología. A pesar de que sus obras tengan temáticas políticas, feministas o de alguna otra índole denunciativa, no considera que ni ella ni su teatro sean parte de una corriente ya establecida. Así mismo, al realizar un teatro con cualidades contemporáneas permeado de diferentes teatralidades³ actuales, la autora no se etiqueta ni como *performer* ni como parte de la corriente *posdramática*.

Si bien Liddell ha priorizado la afectación sensorial de los espectadores a través del teatro y ha tomado diferentes elementos que el teatro *posdramático* utiliza, evita encasillarse en esta corriente debido a que también sigue manteniendo en sus obras las estructuras dramáticas convencionales que conocemos⁴.

³ Entendemos por teatralidad “[...] Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior” (Pavis, (s.f.), Tomo II, p. 468). Con dicha definición nos referimos al conjunto de elementos escénicos que según su combinación variable dará como resultado una cierta cualidad escénica.

⁴ Para definir las estructuras dramáticas convencionales nos apoyaremos en la definición que Patrice Pavis utiliza: “Estructura indica que las partes constituyentes del sistema se organizan según un orden que produce el sentido de totalidad. Pero es necesario distinguir varios sistemas en toda representación

La búsqueda y la experimentación artística con fines de concientización social han acompañado la trayectoria de la artista incesantemente, derivando en la consolidación de una ideología que ha generado un lenguaje teatral propio que la determina artísticamente: la violencia poética.

Las dificultades económicas y las represiones discursivas e ideológicas hicieron que la primera etapa artística de Liddell fuera una de las más difíciles. Sin embargo, la constancia discursiva es lo que logró abrirle las puertas ante el teatro nacional e internacional, permitiéndole hacer ruido y logrando que las instituciones estatales, que antes la ignoraban, voltearan a ver a la autora y la dejaran expresar abiertamente su teatro. Así comienza una segunda etapa en la carrera artística de Angélica Liddell.

La escenificación de su obra *Perro muerto en tintorería* fue una de las denuncias políticas más exitosas de la autora. Con esta dramaturgia, Liddell se presenta por primera vez en el Centro Dramático Nacional de Madrid en el Teatro Valle Inclán en el 2007. La obra denuncia cuestiones políticas, sociales y económicas del contexto español de esos años, como asesinatos encubiertos, discriminación a inmigrantes, maltrato animal, marginación del teatro, violencia de género y una crítica hacia las formas de gobierno españolas al hacer algunas referencias directas a las figuras emblemáticas del movimiento de la Ilustración (Diderot, Rameau, Combeferre), pues hace alusión a la terrible influencia que los gobernantes inciden, directa o indirectamente, en la situación criminal de un país.

Y aquí tenemos la principal contradicción puesta en evidencia por Angélica Liddell: La obsesión de los modernos estados por el peligro de sus enemigos exteriores cuando su mayor fuente de dolor, destrucción y

teatral: la fábula o la acción, los personajes, las relaciones espacio – temporales, la configuración de la escena, e incluso, en un sentido amplio, el lenguaje dramático” (Pavis,(s.f.), Tomo I, p. 200) Dichas características las encontramos en las obras de Angélica Liddell por lo menos en las primeras dos etapas de su trayectoria como artista. La estructura dramática convencional de sus dramaturgias funge como una base en la cual la autora hace modificaciones en pro del objetivo de impactar sensorialmente al lector o al espectador.

muerte proviene del orden interno, del contrato social (Liddell, 1993) (Vidal Egea, 2010, p. 361).

Las temáticas de la obra y el lugar donde se presentó causaron una gran controversia a nivel discursivo, ya que la autora repudiaba abiertamente instituciones estatales como esta. Sin embargo, la oportunidad de presentarse en un teatro de índole institucional significaba poder pronunciar en público temas polémicos que, paradójicamente, las instituciones elitistas y represoras evadían. Este evento logró que Angélica Liddell fuera reconocida institucionalmente en España y generó en ella un gran crecimiento artístico.

Las obras que surgieron después de *Perro Muerto en Tintorería* fueron obras cargadas de un discurso denunciativo contra la sociedad, pero también aclararon el lenguaje estético de la autora. Con gran fuerza, su nombre comenzó a escucharse por Europa y también por otros continentes, siendo el Festival de Avignon en el 2010 un punto crítico que marcara un antes y un después de su trayectoria artística con *El año de Ricardo* y *La casa de la fuerza*: “Pasé de morir de hambre a poder trabajar. Y logré darle un sentido al teatro, que era un medio que hasta entonces odiaba. A partir de aquel festival, descubrí que tenía poder” (Liddell, 2016) (Vicente, 2016 https://elpais.com/cultura/2016/07/08/actualidad/1468000441_680726.html Consulta: 03.02.2018).

Cabe mencionar que las dramaturgias anteriores a *Perro muerto en tintorería* son las que más se han montado también en América Latina: *El matrimonio Palavrakis*, *El año de Ricardo*, *Once Upon a Time in West Asphixia*, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, entre otras. Esta segunda etapa de internacionalización en la trayectoria artística de Angélica Liddell dura aproximadamente hasta el 2009, año en el que comienza a explorar otro tipo de teatralidades.

Del 2009 a la actualidad, Liddell ha optado por una teatralidad y dramaturgias más inclinadas hacia lo performático que hacia lo ficcional. En sus textos vemos la aparición de Angélica Liddell, no de personajes, por lo que generalmente encontramos monólogos en esta etapa de su teatro, a los cuales llamará *Acciones*. Entre algunas de ellas encontramos *Lesiones incompatibles con la vida* y *Broken blossoms*. La autora también comienza a abarcar y explorar otros ámbitos artísticos, pues llega a realizar exposiciones como la que hizo en su residencia en 2015 en LABoral Centro de Arte en Gijón, España, en la que llevó a cabo una instalación museística acerca de la poeta estadounidense Emily Dickinson donde utilizaba música, videos e incluso abejas vivas. Estos acercamientos multi e interdisciplinarios explotan la creatividad plástica de la que la autora es capaz. Esta etapa, la más actual, ha hecho que se catalogue a Liddell como *performer*. Si bien su teatro presenta características *performáticas*, la dramaturgia como estructura básica del acto teatral sigue siendo una de las herramientas escénicas que utiliza como directora, dramaturga y actriz.

Como hemos mencionado en este subcapítulo, estas son las etapas que consideramos reconocibles en la trayectoria de la artista; sin embargo, no sabemos hacia dónde mutará su quehacer teatral en los próximos años.

1.3. INFLUENCIA DE LA OBRA DE ANGÉLICA LIDDELL EN MÉXICO

Como ya hemos mencionado en la Introducción del presente trabajo de investigación *El matrimonio Palavrakis* fue la primera obra de la autora en montarse en la Ciudad de México en el año 2014 por Laura Uribe. En el 2015 se estrenaron tres dramaturgias de la autora: *Once upon a time in West Asphixia* dirigida por Claudia Wega, *Y cómo los peces salieron a combatir a los hombres* dirigida por Ryu Murillo, y *El año de Ricardo* llevada a escena por Alonso Barrera. En el 2016 Sixto Castro Santillán llevó a escena *La falsa suicida*, y aproximadamente por esas fechas Ángel Zapata tuvo el propósito de llevar a

escena *La casa de la fuerza* haciendo un proceso de montaje sin llegar a una presentación escénica. En 2018, con otro elenco y participando como un montaje dirigido por egresados en el FITU, el mismo director retomó dicho texto derivándose en una puesta escénica llamada *Las fuertes*. Tres años después de que Ángel Zapata lo intentara, Martín Acosta, director mexicano y maestro de actuación en diversas escuelas de teatro de la Ciudad de México, realizó una propuesta escénica de *La casa de la fuerza* con los alumnos de tercer año de la Escuela Nacional de Arte Teatral como muestra final de su clase de actuación. Estas son algunas de las puestas en escena que han tomado las dramaturgias de la artista española en México en los últimos años. Si bien, actualmente, Angélica Liddell es una dramaturga española reconocida en México, hay muy pocas personas en este país que hayan estudiado su dramaturgia, sus nociones teóricas o profundizadas en su poética como artista.

En México existe actualmente una tendencia estética y temática en el teatro, en la tele y en el cine sobre temas que se vinculan con la violencia que abunda en nuestro contexto cotidiano: delincuencia, feminicidios, violencia intrafamiliar, narcotráfico, migración, pobreza, etcétera.

Debido a las pocas investigaciones teóricas de escritores mexicanos que profundicen en la noción de violencia poética de Angélica Liddell se decidió llevar a cabo una serie de entrevistas a algunos de los directores antes mencionados para investigar las razones por las que decidieron montar a la artista. Esto con la finalidad de indagar en la vinculación de los creadores mexicanos con el teatro de Angélica Liddell, para que posteriormente esto sirva a la presente investigación para averiguar cómo es que la violencia poética puede potencializar el discurso escénico desde la dramaturgia, incentivando una reflexión acerca del contexto actual y evitando la indiferencia hacia este mismo.

Haciendo una síntesis de las entrevistas realizadas encontramos diversos puntos en común entre los directores antes mencionados. Una de las convergencias entre ellos fue que existió una atracción hacia el lenguaje violento que la autora utiliza, pues si bien Angélica Liddell ejecuta la violencia poética dramatúrgica y escénicamente, el primer medio por el que se expresa la violencia poética es a través de la palabra y aunque, de los seis directores y directoras, solo uno conocía lo que era la violencia poética, los demás describieron al teatro de Liddell de una manera muy cercana a lo que es, pues encuentran en la dramaturgia de la autora una crudeza que permite exponer temas pertinentes al contexto actual.

La pertinencia, toda. O sea, desde el punto de vista de lo teatral, desde la comunidad que somos dentro de la ENAT y también de la comunidad que somos en México. Yo creo que Liddell se debería de volver una necesidad. [...] Creo que tenemos que enfrentarlo y acostumbrarnos porque es lo que está pasando y que estemos tan asustados de fenómenos como el *Me too* es porque no estamos acostumbrados a que se sienta, a encararlo. Entonces yo creo que más vale que nos vayamos acostumbrando y el teatro es para eso y creo que Liddell es un vehículo ideal (Martín Acosta, 2019⁵).

El interés de los directores mexicanos por la dramaturgia de Angélica Liddell se manifestó, en casi todas las ocasiones, con una intensión discursiva que se vinculaba con el contexto mexicano actual que apelaba a que el espectador se involucrara con su realidad.

[...] compartimos heridas que de alguna manera no son solamente de México, de la humanidad. Porque Angélica no habla de la patria o de la

⁵Entrevista realizada en la Ciudad de México el 31-05-19 en directo. La transcripción se encuentra en Anexo 1

localidad, habla del ser de lo ontológico de la existencia, entonces hablaría más de montar a Angélica Liddell en el mundo. Porque es vital, porque se manifiesta. (Laura Uribe, 2018⁶)

Dicho interés hace ver que el encuentro situacional de España y México presenta muchas coincidencias culturales y sociales, de tal manera que el contexto espacio-temporal queda de lado, y se genera una identificación hacia las situaciones y temas que se plantean en la dramaturgia de Angélica Liddell, como lo son la discriminación, la migración, la paternidad violenta y los feminicidios, por mencionar algunos⁷. Entonces, podemos observar que la identificación temática y contextual de los directores con la dramaturgia de Liddell funcionó como un vehículo para manifestar escénicamente temas contundentes que afectan a la sociedad mexicana actual.

[...] México es uno de los principales países en feminicidios, abusos, la cultura machista, la cultura del abuso, y no solamente México, podemos hablar de muchos lugares, específicamente acá pues porque hay una vinculación directa con el tema, con la situación actual. (Laura Uribe, 2019⁸)

En México presenciamos un contexto sumamente agresivo en el que día a día, y en cualquier ámbito, estamos siendo violentados constantemente. El teatro, al ser un fenómeno social que se ve afectado por lo que ocurre a su alrededor, se ha convertido en una plataforma que permite la denuncia de toda esa violencia. Las dramaturgias de Angélica Liddell han sido manifestaciones de

⁶ Entrevista realizada en la Ciudad de México el 17 – 02 -19 vía telefónica. La transcripción se encuentra en Anexo 1

⁷ Ejemplo de esta violencia mencionada es que se han hecho estudios que indican que el primer trimestre del año 2019 presentó una cantidad de 8400 homicidios dolosos, siendo este el más violento en muchos años en la historia del país. (<https://politica.expansion.mx/mexico/2019/04/21/cifras-confirman-el-primer-trimestre-de-2019-el-mas-violento> Consulta: 29-06-2019)

⁸ Revisar Anexo 1

estas inquietudes contextuales que han sido abordadas por directores mexicanos que, de alguna forma, han tenido la preocupación por hacer una protesta frente al contexto violento de nuestro México actual⁹.

En el caso específico de Laura Uribe y Claudia Wega, que montaron dos obras que pertenecen a *El tríptico de la aflicción*, encontramos que ambas directoras escénicas escogieron las dramaturgias de Angélica Liddell debido a su contenido temático y a su contundencia en el lenguaje ya que los temas que se abordan en *Once upon a time in West Asphixia* y en *El matrimonio Palavrakis* se relacionan directamente con la violencia dentro de la paternidad y la infancia.

Siempre me ha importado el asunto de las relaciones intrafamiliares, las relaciones entre los seres humanos. Finalmente, *El matrimonio Palavrakis* hablaba de la familia y los lazos como más esenciales en este primer núcleo. Entonces me parecía una dramaturgia de la fractura, de la fractura expuesta que develaba muchísimo universo de lo que se oculta, de lo que no se quiere hablar, ese lado oscuro. Como bien dice la anécdota, al que nadie quiere mirar, entonces me parecía muy interesante poderlo abordar, a partir de lo que proponía. [...] Principalmente creo que el tema es demasiado pertinente. El asunto de hablar sobre el abuso sexual infantil, sobre el maltrato psicológico, sobre las implicaciones que puede llegar a tener la violencia tanto física como mental, como psicológica, me parece un tema bastante fundamental. (Laura Uribe, 2018).

⁹La incesante violencia que a diario se vive en nuestro país ha hecho que México se haya posicionado como el país más violento de América: "En la última década, ningún país del hemisferio ha experimentado un aumento tan grande como México en el número absoluto o en su tasa de homicidios" (<https://www.animalpolitico.com/2019/05/mexico-mayor-aumento-violencia/> Consulta: 29-06-19).

[...] me conectó mucho con mi historia materna y con lo que yo creo del amor, de la sociedad, y la parte de esta enfermedad que todos los seres humanos tenemos [...] Porque siempre como seres humanos: “ay no, yo no sé qué es eso, yo no soy violento”. Y yo estoy como: “claro que todos lo somos, es naturaleza humana, es parte del poder de tu supervivencia, es como decir la luz siempre va a acompañar a la oscuridad y tú eres eso, tú tienes tus momentos luminosos y tus momentos oscuros y tienes tus emociones. No me vas a decir que nunca has sentido miedo o celos, y al mismo tiempo has sentido amor, compasión”, que son parte del ser humano y eso Angélica lo lleva muy bien en la obra. [...] Creo que es polémica porque como adultos no aceptamos la responsabilidad de lo que les pasa a estas niñas y lo que les pasa a los niños que luego se vuelven adultos. Es decirte: Tú hiciste esto. El mundo está así porque tú; tú has descuidado, tú no tenías la madurez. También es eso: todos podemos ser padres, pero ¿realmente tienes las capacidades para serlo, la vocación? ¿La madurez, las ganas, la pasión, el estado para hacerlo?, ¿o es una cosa también aprendida? Entonces, desde ahí se origina, desde la falta de amor propio. Es que te cuestiona a todo. Entonces, pues sí, obviamente dices “ay no quiero, no es cierto, yo no soy”. Sí violan a los niños los padres, los padres religiosos o padres o la familia. Siempre son las personas más cercanas, y luego quieren que crezca sano, ¿no? Y “yo no soy, y no es cierto”. Pero como sociedad también dejamos que suceda eso, que existan estas mafias que se mueven así, que tienen el poder para joder vidas de estos pequeños que, pues están, hasta cierto punto, indefensos. Y así como el permitir esta doble moral, que las cosas sucedan y hacer como que no las ves, pero están ahí (Claudia Wega, 2018¹⁰).

La elección de las directoras por las dramaturgias de Angélica Liddell reitera la importancia de visibilizar la cotidianidad de la violencia actual.

¹⁰ Entrevista realizada en la Ciudad de México el 09 - 02 - 18 en directo. La transcripción se encuentra en Anexo

Otro de los casos que se abordará es el de *La casa de la fuerza* que, aunque no pertenece a *El tríptico de la aflicción*, es pertinente mencionar. Esta obra fue escrita y montada en 2009 por Angélica Liddell y trata acerca de la realidad de la violencia que viven las mujeres mexicanas. En los tratamientos que esta obra ha tenido en México, tanto en el de Ángel Zapata como en el de Martín Acosta, observamos que, aunque la obra fue escrita hace 10 años, sigue siendo una obra muy cercana al contexto actual. La educación machista que se recibe en este país tanto hacia hombres como hacia mujeres sigue latente y los montajes de *La casa de la fuerza* confirman la evasión y la incompreensión de la violencia de género que se vive en este país.

[...] creo que para los hombres también fue un poco conflictuante y hubo que tratarlo de alguna manera para que ellos también pudieran comprender eso que, tal vez en un país tan machista como este, pues no se logran ver cosas que son ofensivas y que Angélica es muy clara al momento de ponerlas por ejemplo en *La casa de la fuerza* (Ángel Zapata 2018¹¹).

Otro de los aspectos que confirman la actualidad de esta dramaturgia de Angélica Liddell es que en ambos casos fue escenificada por jóvenes de no menos de 25 años que confirmaban una identificación con la violencia.

[...] Todas son preciosas, mis alumnas son preciosas y tienen que decir: “No tengo un buen culo ni unas bonitas tetas”. [...] Más extremo por que el hecho de que una mujer de 21 años se sienta incapacitada para amar o incapaz o sin herramientas para ser querida, pues implica una construcción. [...] Ahora yo puedo tener una alumna actriz que nunca se ha sentido así y que no entiende lo que es eso, supongamos. Debo decir, tristemente, que no fue el caso. No fue mucha sorpresa. Todas conectaron. Algunas lo pudieron asumir y otras no, pero fue facilísimo. La verdad fue

¹¹ Entrevista realizada en la Ciudad de México el 12-02-19 vía telefónica. La transcripción se encuentra en Anexo 1

muy fácil. Digo, no me sorprende, pero me asusta y me enoja. Me enoja lo fácil que podemos... por momentos, que los hombres nos sorprendamos tanto. Porque volvemos al mismo punto, yo veía a los hombres y me veía a mí mismo diciendo ¡Oh! Como si no fuera obvio. (Martín Acosta, 2019¹²).

En el caso de Martín Acosta, el montaje de *La casa de la fuerza* fue llevado a cabo con estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Teatral, por lo tanto fue un proceso con un propósito académico. Sin embargo, consideramos pertinente que se aborden estas temáticas y teatralidades desde la enseñanza del arte teatral ya que se incentiva en los futuros hacedores de teatro el hecho de que el teatro posea un discurso potente y denunciante, pertinente con su contexto actual.

La dramaturgia de Angélica Liddell tiende a ser polémica y genera reacciones usualmente radicales en sus receptores. Hay quien se identifica con el discurso violento de Angélica Liddell y hay en quien se genera un rechazo total hacia este. Como resultado de las entrevistas, encontramos un director que compartió su opinión hacia la dramaturgia de Liddell. Las características por las que él no se sentía identificado con la dramaturgia de Angélica Liddell hacen considerar cuáles son los aspectos negativos de una dramaturgia violenta y tremendamente íntima como la de la autora, así mismo de los obstáculos que esta misma presenta.

La primera me parece que son textos muy encriptados y que pertenecen al universo escénico de Liddell, y como con Rodrigo García. Son textos que solo son montados por ellos. [...] Me parece que no se puede acceder a la dramaturgia de Liddell a nivel escena si no se elabora un contenedor donde el texto transite. Por si sola la dramaturgia de Angélica Liddell a mí

¹² Revisar Anexo 1

me parece que no se sostiene, forzosamente necesita una traslación escénica oportuna. Y como dramaturgia carece de valores que pudieran llevar a un impacto más allá de valores literarios. [...]No tiene valores de traslación, escénicamente, verdaderamente potentes ni termina de ser un texto con una condición de elección estética y tampoco termina de ser un texto dramáticamente bien armado (Sixto Castro Santillán, 2018¹³)

Dicho director, mencionó que la dramaturgia de Liddell carece de acción dramática, por lo que el montaje de sus dramaturgias siempre presenta una dificultad escénica debido a que los directores deben de llenar todos aquellos huecos que la dramaturgia no presenta. Es verdad que no existe una categorización en alguna corriente estética de las dramaturgias de Liddell, pues estas no terminan de ser totalmente ficcionales, pero tampoco se les puede clasificar en la poesía ni en la filosofía. Son todas estas cuestiones lo que, según este director, hace que las dramaturgias de Liddell sean difíciles de abordar para alguien que no sea parte del contexto directo de Angélica Liddell, o sea de alguien que no sea ella misma. Sin embargo, los otros directores mencionaron en varias ocasiones que los contenidos de las dramaturgias de Angélica Liddell necesitan de una vinculación directa, íntima y verdadera de sus ejecutantes, exigiendo una conexión concreta y presente de quienes escenifiquen sus dramaturgias

[...] También hay que escarbar para adentro, es decir lo que Angélica plantea, desde mi punto de vista, es tan complejo que, si el actor y el director y el equipo creativo que está generando ese proyecto no busca en su propia basura, en su propia oscuridad, en su propia mierda, pues lo único que va a hacer es ir a escupir de dientes para afuera. Claro, un poco hablando de la vulnerabilidad. Entonces hay actores que actúan eso desde la fortaleza, desde la forma y entonces eso se vuelve terrible. Sí se queda en lo frívolo. No sé si frívolo como tal, pero sí en un terreno muy

¹³ Entrevista realizada en la Ciudad de México el 11- 02 - 19 vía telefónica. La transcripción se encuentra en Anexo 1

moral del bien y el mal, como desde un ángulo demasiado sesgado, chico, binomio. No se muestra como un abanico, simplemente es lo uno u otro. [...] Siento que Angélica habla del horror, pero mucha gente lo entiende desde el terror. Entendiendo el horror como aquello que más que externo es interior que no tiene que ver con un agente externo que me asusta si no que yo mismo me asusto de mí mismo. Y eso creo que es algo bastante acertado pero que pocos se apropian porque hay que meterse consigo mismo no solamente ver el exterior. (Laura Uribe, 2018¹⁴)

De lo contrario la estructura de las dramaturgias se queda vacía y, entonces, sí es muy probable que el resultado escénico derive en una puesta en escena falsa y grotesca haciendo que la violencia dramática y escénica no tengan objetivo alguno más que el de violentar.

Otro de los aspectos que interesa obtener de las entrevistas realizadas es acerca de la recepción de la dramaturgia de Angélica Liddell en México, pues aunque existe un interés por directores y actores de teatro en llevarla a la escena mexicana por su pertinencia actual, no deja de ser un teatro polémico y radical que busca provocar a sus espectadores. La controversia que sus dramaturgias generan radicaliza la recepción en sus espectadores, pues existe quien rechaza totalmente este tipo de estética y permanece en la evasión de los temas tratados, y hay quienes se sienten identificados y se permiten la afectación, siendo este el fin de la violencia poética.

Creo que en México fue bastante polémico, porque creo que a la mayoría, o las impresiones que nos llegaban de la mayoría, eran bastante óptimas, pero también había otra gente que no le gustaba para nada, entonces yo lo que creo es que genera un efecto muy extremo. O me encanta o la odio, pero no pasaba como por un intermedio o por un me da igual. (Laura Uribe, 2018¹⁵)

¹⁶ Revisar Anexo 1

La recepción yo creo que fue de toda. [...] Entonces, tenemos desde gente muy conmovida que dice que es necesario, sobre todo en este momento, gente muy sorprendida porque no conocen a Liddell y de pronto dicen “¿Qué dramaturgia es esa? ¿Qué hacen las tres hermanas ahí en medio? ¿Por qué me cambian el tono y el sentido a cada rato?” y hay a quienes les perturbaba, y hubo a quienes les entusiasmó mucho. Hasta la oposición de dos tipos: o no le entendí, me aburrí, la gente está en su derecho; hasta por qué un director hombre monta una obra de una dramaturga mujer. Lo cual habla del fenómeno que estamos viviendo. Entonces, lo cual quiere decir que yo ya no voy a poder montar a ninguna mujer y no a una que tenga un discurso (Martín Acosta, 2019¹⁶)

Podemos observar entonces que la violencia poética que las dramaturgias de Angélica Liddell generan en sus receptores diferentes percepciones, rechazo, identificación o reflexión, pero, de cualquier forma, hubo en los espectadores una modificación hacia sus sentidos, hacia sus percepciones de lo teatral y hacia la realidad contextual con la que conviven. La intuición que los directores tenían sobre la violencia poética era muy cercana a su definición.

[...] el teatro vive en el conflicto. [...]Es decir, yo creo que la violencia es la gasolina de la actividad artística y de la poesía. Lo que buscamos en escena es un conflicto dinámico, no solo la polémica. No el choque de dos fuerzas que se anulan, si no el choque de dos fuerzas que contienden y que generan una dinámica, eso es violencia. Una violencia que busca la inteligencia no que busca la destrucción. No es la violencia que anula si no la violencia que mueve. [...]Yo siento que cuando hablamos de la violencia poética es porque estamos priorizando esa parte de la ecuación. [...]

¹⁶ Revisar Anexo 1

Vivimos en una sociedad que está totalmente en caos, pero que te dicen que lo correcto es conciliar, y creo que la única manera de enfrentar el caos es reconociendo este sistema. Creo que la labor del arte es demostrar cómo funciona la violencia. (Martín Acosta, 2019¹⁷)

Esto confirma que aunque los receptores, o en este caso, los ejecutores, no tengan conocimiento teórico de lo que la violencia poética es, a través de sus medios de acción, que abordaremos en el siguiente capítulo, es que esta se hace presente, pues dicha herramienta estético-discursiva es potente desde su manifestación en la palabra para después llevarse a la escena.

Si bien el eje del presente trabajo de investigación es el análisis léxico-semántico de la dramaturgia de Angélica Liddell, las entrevistas realizadas sirven de sustento ante el supuesto de que la violencia poética puede potencializar el discurso escénico a través de la dramaturgia ya que al relacionarse directamente con el contexto mexicano, se hizo presente la identificación y el interés por escenificar esas situaciones de la realidad inmediata del creador y del espectador. Así mismo se generó en los espectadores de estas obras una conmoción ante sus acostumbradas percepciones ante el teatro y ante su realidad, generando en ellos una conciencia de la otra parte de su contexto que tienden a evadir ordinariamente, lo cual es el propósito de la violencia poética.

Como se ha abordado a lo largo de este capítulo, el discurso denunciante que Angélica Liddell ha desarrollado a lo largo de su trayectoria está fundamentado en sus experiencias personales, sin embargo, son estas mismas las que han derivado en una protesta ante las represiones sociales, económicas

¹⁷ Revisar Anexo 1

e, incluso, artísticas que se manifiesta a través del arte y, más específicamente, del teatro.

En resumen, como toda carrera artística, la de Angélica Liddell ha pasado por muchas etapas, desde la gestación de una dramaturgia, la fundación de su compañía *Atra Bilis* y las dificultades de realizar teatro independiente en España, así como la solidificación de un discurso y una poética artística que traspasó los límites de España. La utilización de diversos recursos escénicos y la investigación teatral a lo largo de su trayectoria han hecho que la artista española haya transitado por muchos tipos de teatralidades, sin embargo, un elemento que ha permanecido en todas sus manifestaciones artísticas es el discurso denunciante y pertinente relacionado con la realidad contextual.

Los temas punzantes y dolorosos que la artista aborda han sido reconocidos internacionalmente. Sus dramaturgias han prendado a directores de habla hispana, como es el caso de México. Sin embargo, la investigación acerca del quehacer teatral de Angélica Liddell es escasa en nuestro país. Las entrevistas realizadas a algunos de los directores que han montado sus dramaturgias ayudan a la presente investigación a conjeturar la relación intercontextual que hay entre estas y el teatro en México. Los temas violentos y sus abordajes denunciante hacen que exista una identificación con las escrituras teatrales de la artista, significando esto, entonces, que la dramaturgia de Angélica Liddell puede ser una forma teatral que potencie la denuncia acerca de la situación contextual imponentemente violenta que se vive en nuestro país.

Gracias a dichas entrevistas podemos intuir la relación que hay entre el teatro mexicano y la violencia poética, pues la identificación temática genera una afectación y, por lo tanto, una incomodidad en sus receptores respecto a los temas en cuestión.

2. VIOLENCIA POÉTICA

Reiteramos que el objetivo principal del presente trabajo de investigación es analizar la noción de violencia poética en la dramaturgia de Angélica Liddell, específicamente en *El tríptico de la aflicción*. Para llegar a dicho cometido se indagará en la definición, los referentes y el propósito de la violencia poética. Posteriormente se señalarán los elementos que la conforman y cómo estos se manifiestan a través de la palabra, para finalmente abordar la recepción de la herramienta estético-lingüística a estudiar.

Angélica Liddell, como se dijo en la introducción, menciona por primera vez la violencia poética en su escrito *El mono que aprieta los testículos de Pasolini* dentro de su libro *El sacrificio como acto poético* (2014) y la describe como:

[...] un acto de resistencia contra la violencia real. Es decir, la violencia poética es necesaria para combatir la violencia real. Pero, por encima de todas las cosas, la violencia poética pone a prueba la conducta moral de la sociedad. (Liddell, A. 2014, p. 38)

En dicho escrito, Angélica Liddell presenta la violencia poética como el único recurso transgresor¹⁸ que actualmente puede lograr evidenciar la violencia cotidiana en la que estamos sumergidos, ya que la violencia poética, transmutando lo íntimo hacia lo universal, exhibe públicamente aquello que nos ha herido como sociedad y lo sublima al arte.

¹⁸ La definición concreta de la palabra *transgredir* según la RAE quiere decir: “Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto.” (<https://dle.rae.es/?id=aK1FmOQ>; Consulta: 31-05-19) por lo cual asumiremos a los recursos transgresores como todos aquellos que transgreden la realidad del espectador a través del teatro. Algunos ejemplos de estos recursos transgresores puede ser las dramaturgias feroces de autores como Rodrigo García y Sarah Kane, así como innumerables actos performáticos como los de la artista Marina Abramowicz, por solo mencionar algunos.

La violencia poética surge como una antítesis de la violencia real y de la violencia informativa, tipos de violencia que se presentan cotidianamente. La violencia real, la mayoría de las veces, solo se hace visible a través de la violencia informativa que es controlada por los medios de comunicación, los cuales velan todo aquello que no conviene que la sociedad sepa, mucho menos, que concientice. Hoy en día, los medios de comunicación masiva son deficientes en su labor de transmitir conocimiento e incentivar la consciencia colectiva, pues estos solamente informan lo oportuno para mantener tranquila y aletargada a la sociedad. Aunque la violencia sea un común denominador en los noticieros y en todos los medios de comunicación que nos rodean, existe una constante por normalizarla, pues en la supuesta intención de ser transmisores objetivos¹⁹ generan una cotidianidad de lo violento que le quita peso y gravedad, por lo tanto dicha violencia informativa fomenta la evasión social, pues quien recibe esa información no está siendo afectado ni trasgredido, sino que prevalece como un espectador protegido.

Si bien Angélica Liddell nombra a su lenguaje cruel y denunciante como violencia poética, existen varios referentes que fomentaron en ella el desarrollo de esta herramienta estético-discursiva. Anteriormente se mencionó que la violencia poética busca combatir la violencia cotidianizada que ha sido propiciada por la sociedad represora²⁰ que nos rige.

Pierre Bourdieu, sociólogo francés, abordó extensamente la noción de la violencia simbólica: “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «Expectativas colectivas», en unas creencias socialmente inculcadas”

¹⁹ Nos referimos como transmisores objetivos a los medios de comunicación ya que, se supone, dicha transmisión de la información: “Privilegia el dar a conocer hechos o acontecimientos buscando la objetividad, claridad y concisión” y no dejar ver la opinión o interés a quienes reciben dicha información (González , 2011, p. 2).

²⁰ Con el termino *sociedad represora* nos referimos a una sociedad que se rige por medio de la violencia simbólica para tener controlados a sus integrantes, utilizando la violencia normalizada como forma de poder: “la violencia simbólica es el medio más fuerte para ejercer el poder, administrar el control y mantener el orden social” (Peña, 2009, p. 73)

(Bourdieu, 1999, p. 173). Bourdieu se refiere a la violencia simbólica como toda aquella manifestación violenta que ha sido normalizada al punto que ni siquiera se percibe como tal. ¿Cómo es posible que una acción violenta no sea perceptible? Con la aceptación de aquel que está siendo violentado: “El fundamento de la violencia simbólica reside en el poder que se otorga a los dominantes, lo cual conlleva a los dominados a ejercer sobre sí mismos relaciones de dominación y a aceptar su propio sometimiento” (Peña, 2009, p. 69). La violencia se ha vuelto tan consustancial a nuestras formas de convivencia que ni siquiera es perceptible, y es que esta dominación y violencia que se ejercen diariamente en nosotros ha existido por mucho tiempo en las normas de la sociedad que se nos inculcan desde que nacemos, crecemos y comenzamos a formar parte del contrato social²¹, volviéndose habitual la eufemización²² de la violencia.

La violencia simbólica va inevitablemente de la mano de la violencia informativa, ya que la violencia simbólica, al dominar todo lo que la sociedad puede o no saber, es “el medio más fuerte para ejercer el poder, administrar el control y mantener el orden social” (Peña, 2009, p. 73). De la misma forma que Liddell intenta combatir la violencia informativa a través de la violencia poética, Bourdieu explica que la única forma de combatir la violencia simbólica es “a través de la reinención simbólica [...] un ámbito de interconexiones complejas que permita ampliar la visión y sembrar minas que exploten los dominios de las inequidades” (Peña, 2009, p. 74). Dicha reinención simbólica que aborda Bourdieu tiene que ver con el replanteamiento estético que Liddell persigue con la violencia poética. “El arte está para proporcionar conocimiento. Esa diferencia

²¹ Cuando hablamos de *contrato social* nos referimos, aunque simplificado, a la noción que desarrolla Jean Jacques Rousseau: “el orden social constituye un derecho sagrado que sirve de base a todos los demás. Sin embargo, este derecho no es un derecho natural: está fundado sobre convenciones” (Rousseau, 1999, p. 5). Son todas estas convenciones sociales lo que han fundamentado la forma en la que accionamos como sociedad.

²² La palabra *eufemización* es un término constantemente usado en la obra de Pierre Bourdieu, la cual se refiere a la disimulación, minimización y evasión de la violencia real.

entre la información y el conocimiento está convirtiendo nuestra sociedad en una sociedad absolutamente idiotizada, sin ningún crecimiento ni moral ni ético” (Liddell, 2005) (Cornago, 2005b). Esta evasión de la realidad es parte de la cotidianidad actual, es por eso que el arte, como lo conocemos, no puede permanecer inmune a lo que le sucede a la sociedad. Nuestro contexto demanda nuevos medios de reflexión y de expresión, ya que, de otra manera, se fomentaría el aletargamiento de la sociedad, lo cual no es permisible debido a la urgente necesidad de hacer visible la violencia que nos permea.

Esta persecución por dejar a un lado la evasión de la violencia hace que en el teatro de Liddell todo esté estratégicamente construido para violentar los sentidos del espectador con el propósito de lograr que este despierte del aletargamiento que el contrato social ha propiciado. Esta búsqueda de un impacto enérgico que logre un despabilamiento social es un tópico que el artista francés Antonin Artaud persiguió, proclamando entonces: “Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores” (Artaud, 1964, p. 85). Esta propuesta hacia un teatro que despierte a sus espectadores es llamada por Artaud “Teatro de la peste”²³, quien hace una analogía entre las epidemias de enfermedades y el teatro, ya que, la función de las infecciones es erradicar al virus desde sus orígenes pareciendo: “[...] como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social; y que, el teatro, como la peste, hubiese sido creado para drenar colectivamente esos abscesos” (Artaud, 1964, p. 31). El aletargamiento del que Liddell y Bourdieu han hablado aparece también en Artaud; un aletargamiento del que somos presos desde hace muchos años y que se acumula conforme va pasando el tiempo y la violencia en nuestra sociedad se va incrementando. Estamos hablando de tres autores de épocas muy diferentes, y

²³ El teatro de la peste es una noción que el artista francés desarrolla en su libro *El teatro y su doble*.

sin embargo, es un tema que permanece vigente: el entumecimiento que la sociedad experimenta ante la inminente violencia. Al igual que la peste, el teatro debe indagar en formas de expresión que dejen de entretener y complacer a sus espectadores, debe adentrarse en la enfermedad que como humanidad nos posee.

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y que actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto (Artaud, 1964, p. 87)

El teatro, entonces, debe perseguir formas que impacten al espectador, que lo hagan sentirse afectado a través de lo que está viendo, que le remitan a su realidad cercana y a lo violenta que realmente es, para apostar por un combate ante tal situación que, hoy en día, parece incontrolable:

No creo que podamos revitalizar el mundo en que vivimos, y sería inútil aferrarse a él; pero propongo algo que nos saque de este marasmo, en vez de seguir quejándonos del marasmo, del aburrimiento, la inercia y la estupidez de todo. (Artaud, 1964, p. 85)

Si el arte y, en específico, el teatro, son formas de expresión, sus creadores no pueden permanecer indiferentes ante la abrumante violencia que nos rodea. Es necesaria la búsqueda de recursos teatrales que combatan la rendición ante la violencia y apuesten por una conciencia y responsabilidad ante la realidad.

A lo largo de su trayectoria, Angélica Liddell se ha caracterizado por criticar esta evasión social en que la humanidad se encuentra inmersa, por lo que ha apostado que en su teatro haya elementos que construyan y comuniquen esa protesta: “Solo quiero convertir la información en horror. Solo quiero concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real, no informativo sino real” (Liddell, 2014, p. 41). Es por eso que Liddell, al igual que Artaud, ha optado porque la violencia sea su principal herramienta, pues, al violentar al espectador a través del hecho teatral, se logra impactar sus sentidos y se genera una concientización de su realidad. Es esta asociación de lo poético y lo protestante, como elección ideológica, estética y discursiva, lo que ha derivado en la estética lidelliana nombrada violencia poética.

Esta herramienta estético-lingüística es el resultado del discurso artístico que Angélica Liddell ha construido a lo largo de su trayectoria. Liddell defiende la violencia poética ya que es la única forma, según su visión, de que el acto teatral deje de ser una entretención y utilice su potencia crítica, lo cual propiciará la transgresión del espectador. Así, la violencia poética se vuelve una forma de combatir el aletargamiento social: a partir de los temas que aborda y como estandarte contra todas las formas ortodoxas y no vigentes de hacer teatro.

Es la violencia poética un compuesto de diversas elecciones artísticas que exponen una protesta social a través de un lenguaje punzante. Lo poético a través de lo violento posibilita la intolerancia ante la realidad social, pero al mismo tiempo permite el goce estético, provocando un efecto sensorial contradictorio en quien lo recibe. El ataque a los sentidos del espectador, durante el acontecimiento teatral, erradica la posibilidad de ir al teatro para evadir la realidad y más bien hace de este un lugar propicio para la crítica social: “Frente a la violencia poética no podemos eludir responsabilidades porque como espectadores formamos parte del acontecimiento violento” (Liddell, 2014, p. 37). Liddell insiste en la pertinencia de las manifestaciones teatrales que funcionan de

esta manera, pues la integración de la violencia y la poesía logra que a nivel artístico exista una completud en el acontecimiento teatral²⁴: por un lado está activa la función estética, pero al mismo tiempo trabaja la función protestante, concientizante y divulgativa que el teatro debería poseer.

2.1 . FUNCIONAMIENTO Y BASES DE LA VIOLENCIA POÉTICA

El propósito de la violencia poética en el teatro de Angélica Liddell no parte de la violencia *per se*, sino que busca la conmoción de los sentidos y de las conciencias de los espectadores para que este impacto geste en ellos una reflexión activa. No solo es una vulgar exposición de sangre y carnes; la violencia poética, al permanecer dentro de un marco escénico y teatral, tiene la posibilidad de generar la distancia necesaria con la realidad del espectador para lograr que este pueda observar y constatar la crueldad que se le está exponiendo, una crueldad que es tan cercana a su realidad que logra que se identifique con ella.

La violencia poética funciona a través de temáticas polémicas, un uso del lenguaje grotesco y una escenificación extremista de las dramaturgias. Son todas estas elecciones estético-lingüísticas constructoras de la violencia poética, no solo por buscar el rechazo en quien lo observa, sino que deben ser escogidas por el significado de la acción y de la imagen que representarán y, luego entonces, por lo que este significado pueda provocar en el espectador. La violencia poética en el teatro potencia el dolor de las situaciones que aborda debido a que, a través de su lenguaje crudo y directo, exhibe radicalmente a estas mismas.

²⁴ El acontecimiento teatral, según Patrice Pavis, nos remite a: “La representación teatral no considerada en su aspecto de ficción sino en su realidad de fenómeno social que implica un intercambio entre actor y espectador” (Pavis, (s.f.) Tomo II, p. 541) Hablando del convivio presencial que sucede durante la vivencia de una obra de teatro.

Es a través de su cualidad ficcional que el teatro tiene la posibilidad de exponerle al espectador su propia realidad, pues esta ficción es la que, de alguna manera, hace que el espectador se sienta protegido, ya que las convenciones ortodoxas que han construido al teatro, al menos en los últimos siglos en occidente, han establecido normas que establecen límites entre espectador-espectáculo-interprete, relegando al espectador solamente a ser un observador, sin embargo, al momento de presenciar el acto escénico permeado de una violencia poética que se vuelve una violencia presenciada, vívida y latente, el acto teatral deja de ser un espectáculo entretenedor y se convierte en un trasgresor de su realidad.

[...]La violencia se presenta como un extraño puente entre la naturaleza y la sociedad, entre el cuerpo que sufre y la sociedad frente a la que se muestra. La ficción dramatúrgica es el relato en el tiempo presente de este conflicto entre el cuerpo y el imperativo social que este asume por vivir en sociedad; es decir entre su naturaleza débil y la imposición de una historia que le obliga a plantearse el porqué del dolor (Cornago, 2015, p.181).

Estas provocaciones violentas hacia el espectador generan en él una reflexión acerca del porqué está presenciando eso y si lo quiere seguir presenciando, logrando que deje de estar impávido ante la violencia cotidiana que, de alguna manera, ya ha dejado de importarle. El arte, entre muchas cosas más, funciona como un reflejante del contexto social, pues expone todo aquello que se encuentra latente en el entorno. Es congruente, entonces, que para quienes presencian la violencia día a día, experimentarla dentro del arte sea una provocación directa que pueda generar una identificación o un rechazo, según la manera en la que se reciba. Sin embargo, la violencia poética tiene la precisa intención de impactar pues, sea cual sea el recibimiento, se propiciará un despabilamiento en el espectador.

Todas las manifestaciones de la violencia poética parten de un cuestionamiento acerca de los dogmas artísticos y sociales que nos han permeado durante años. Ante un contexto en el que la violencia se ha cotidianizado hasta llegar al punto de la eufemización, la belleza en sus estándares ideales no tiene lugar dentro de la creación. Es necesario indagar en las formas de hacer arte que sean pertinentes al contexto para poder llegar a manifestaciones artísticas que apuesten por la concientización del espectador. Este cuestionamiento acerca de cómo lograr modificar abruptamente al espectador es nombrado por Angélica Liddell como crisis estética, una de las bases más importantes de la violencia poética. La crisis estética resignifica la belleza y lo poético y busca provocar un conflicto en el espectador a través de un choque entre el goce estético y el reconocimiento de su evidente realidad. Para esto es necesaria la renuncia a la belleza idealizada para poder acceder a una belleza real a través del horror, el dolor y el sufrimiento, posibilitando en el espectador una nueva percepción de la realidad y generando una visión crítica en él.

Este recurrente interés por desafiar los dogmas artísticos tiene la intención de cuestionar todos aquellos ideales restrictivos que se nos han impuesto y replantear las formas de expresión que el arte puede permitir, pues, finalmente, en una sociedad en la que la violencia es uno de los contenedores habituales, mundialmente hablando, no solo en el contexto mexicano o español, las formas de arte, al menos como lo conocemos, también se verán afectadas pues funcionan como un espejo de su sociedad:

Brecht afirmaba que no podía existir la belleza hasta que no hubiera justicia. Puede que este sea uno de los motivos para que la crisis contemporánea se haya inclinado por una estética de lo repulsivo y lo precario. Desde luego existe una conexión entre esa estética sin belleza y la provocación, la provocación entendida como acción política, como

aquello que hace peligrar la seguridad del espectador, aquello que le hace evidente el conflicto entre lo real y la realidad creada... (Liddell, 2014, p. 53).

Si bien la violencia poética no logrará parar la violencia cotidiana, expondrá la problemática que, es muy probable, el espectador esté viviendo o que le sea muy cercana, haciendo que en su propio ser se siembre una reflexión acerca de dicha situación violenta que acaba de presenciar. Es por eso que la forma en la que la violencia poética sea comunicada no puede ser una forma estética cotidiana, sino debe plantear un cuestionamiento acerca de aquello que desea trasgredir en el espectador.

La vulnerabilidad que se ocasiona a partir de lo violento es otra de las cualidades que conforman a la violencia poética. No se puede partir de la falsedad (emociones fingidas, textos embrollados que no poseen ningún contenido interesante, actuaciones prepotentes), ya que eso erradicará la cercanía que se pretende generar con el espectador, pues, como hemos mencionado, la intención de esta herramienta estético-lingüística es generar un acontecimiento teatral tan vívido que permita que el espectador presencie la violencia en escena y no solo la observe. Esta vulneración a través de la violencia poética es nombrada por Liddell como sacrificio poético, la segunda base importante de la violencia poética.

Liddell hace una analogía entre el teatro y el sacrificio religioso debido a que ambos requieren de una inmensa fe en un objeto devoto; existe en los dos una entrega fidedigna de lo interno. Ambos hacen pública su consagración, por ende, ahí reside su fuerza. El público es testigo del acto de ofrenda y en tanto que este es un acto construido a partir de la veracidad, se vuelve potente, pues se ofrece lo más íntimo de quien lo ejecuta vulnerándose ante personas

desconocidas, esto con la firme creencia de que lo que está haciendo cambiará algo. Dicha influencia acerca de lo importante que es el sacrificio para obtener algo a cambio ha surgido muchas veces a lo largo de toda la humanidad, pues los sacrificios son una constante en distintas ritualidades. Sin embargo, la religión católica, religión preponderante en México y en España, es una religión que se caracteriza por los sacrificios, tanto en las manifestaciones proféticas como en las solicitudes hacia sus creyentes. El sacrificio de Jesucristo en la cruz es el sacrificio más importante de esta religión y es una deuda que todos los creyentes tienen para con el mesías, y, debido a esta deuda, deben corresponderle a partir de un sacrificio también. Si bien el sacrificio católico posee una gran carga de deber y de culpa, es esta misma vulnerabilidad y entrega que posee la que el sacrificio escénico, o poético, como lo llama Liddell, persigue, pues, a través de esta vulnerabilidad es que el espectador se identifica o rechaza lo que está viendo, pero no puede permanecer inerte, ya que está presenciando el sacrificio. Entonces el teatro deja de lado su cualidad ficcional para volverse algo genuino, vívido.

Así mismo, al apostar por una estética violenta que expone lo más deplorable de nuestra sociedad, el sacrificio poético hurga en lo más íntimo del ser, pues la violencia poética se construye a partir de lo inconfesable, de lo oculto, de lo reprimido; el sacrificio poético utiliza lo ruinoso como su principal material. Su intención es lograr el equilibrio entre la exposición pública de lo interior y la protesta sobre situaciones sociales que competen a quien lo presencia.

El teatro es un momento de sufrimiento, un dolor compartido. La relación con el espectador es una relación de sensualidad en cuanto desafío de la sensibilidad, desafío con respecto al sufrimiento humano o a las alegrías humanas. Es inevitable, si no hubiera tenido en cuenta al espectador, no hubiera podido entablar una relación hiriente con el público. Es una voluntad declarada de hacerle participar como un monstruo. Creo que hay

que tener muy en cuenta al espectador, no en cuanto a la rentabilidad económica ni a la necesidad de entretenerle, si no en lo que tú pretendes de ese humano, de esa conciencia individual que va a hacer el esfuerzo de unirse a tu propia conciencia individual (Liddell, 2005) (Cornago, 2005b).

La violencia poética, al buscar abordar un contexto violento, debe lograr que su lenguaje estético y sus formas de expresión sean congruentes con dicho propósito. Si bien el arte y el teatro no pueden cambiar al mundo hay que otorgarles la voz de protesta de la cual sí son portadores. Cuando se hace consciente el poder denunciativo que el teatro posee se puede potenciar este mismo y volverlo un portavoz de los procesos internos de una sociedad. Lo estético del hecho teatral sigue presente, pero también se utiliza la cualidad social que le pertenece al teatro para poder poner en cuestión los comportamientos sociales.

La crisis estética y el sacrificio poético funcionan como un replanteamiento de lo estético y la importancia de la vulneración ante la violencia, ya que la crisis estética definirá el cómo se abordará el contenido y el sacrificio poético propiciará la veracidad de la violencia poética. Estos dos elementos conforman estructuralmente a la violencia poética pues son la base de las decisiones estéticas que construirán posteriormente al hecho teatral.

La violencia poética se puede manifestar visual, física, temática y verbalmente. Se considera importante mencionar cómo funcionan dichas manifestaciones, sin embargo, las dos últimas, debido al interés de la presente investigación por la violencia poética en la dramaturgia, serán desarrolladas en el siguiente subcapítulo.

Visualmente la violencia poética se construye por medio de imágenes, colores u objetos que generen un impacto agresivo en el sentido de la vista del espectador. La sangre es uno de los grandes símbolos a los que Liddell recurre como transmisor de violencia. No se trata de una burda exposición de sangre, más bien, esta provocación visual tiene un propósito plástico y simbólico:

La sangre tiene una potencia estética brutal. Es preciosa: la utilizo pictóricamente. Para revelar lo interno, empiezo por la superficie. Hago lo privado público. Cuando eliges la fuerza, la sangre y la autoconfesión, en el fondo estás hablando de tu fragilidad. Usar la cuchilla es ponerte en pie de guerra, y exponerse uno mismo es exponer al otro, desnudarlo. (Liddell, 2009) (Vallejo, 2009)

La sangre se vuelve un significante de lo interno; una ejemplificación del sacrificio poético materializado. La herida del cuerpo y su segregación de sangre convierten una acción concreta en un vuelco de dolor; todas las enfermedades y las aflicciones se exteriorizan por medio de aquel líquido rojo que nos da vida.

La manifestación física de la violencia poética se hace presente a través de todas aquellas acciones violentas que fomentan una estética en lo teatral. Estas pueden manifestarse por medio de acciones literales como la autoflagelación en escena, golpes entre los intérpretes, destrucción de objetos en el escenario entre otras diversas manifestaciones violentas. Estas manifestaciones físicas de la violencia poética involucran al cuerpo humano como un medio o un actante de lo violento, funcionando, una vez más, como un símbolo concreto de toda perversión interna.

Las manifestaciones visuales y físicas son manifestaciones escénicas de la violencia poética temática y verbal, las cuales se encuentran expresadas en la dramaturgia de Angélica Liddell. Estas anteriores son las de mayor interés para la presente investigación por lo que se ahondará más en ellas.

2.2. LA VIOLENCIA POÉTICA EN LA PALABRA

Las dramaturgias de Angélica Liddell se caracterizan por utilizar un lenguaje crudo e hiriente: son la base de la violencia poética. A partir de la palabra, que estipula los temas a tratar, y la forma en que serán abordados, es que se sustenta esta herramienta estético-lingüística.

La manifestación temática de la violencia poética se percibe en todos aquellos tópicos e ideas que pondrán en cuestión los comportamientos violentos de la sociedad que nos rige. Liddell decide indagar en temas puntillosos que no son políticamente correctos. La construcción de los temas es llevada a cabo a través de situaciones sumamente violentas, pero demasiado cercanas a la realidad del espectador.

Sucedan en estas situaciones acciones violentas como prostitución, asesinatos, violencia hacia animales, inmigración, discriminación, violencia intrafamiliar, violencia física, violencia psicológica, pedofilia, locura, incesto, entre muchas otras. Todas estas posibilidades de violencia se llevan a cabo en contextos cotidianos, como en la vida de una familia, el cotidiano en una lavandería, la escuela, etcétera. Estas situaciones que, la mayoría de las veces, se contrastan con el contexto en el que se ejecutan son llevadas a la radicalización con el propósito de provocar una incomodidad y, así mismo, generar una modificación ante el tema que se está abordando.

Los temas que la violencia poética toca tienen la intención de poner en jaque al espectador, evidenciándole la situación que le rodea sin aspavientos ni eufemismos, sino a través de lo crudo y lo abrumante de su realidad, y el lenguaje es el medio por el que estos temas se hacen manifiestos.

La violencia poética en su manifestación verbal es construida a partir de la palabra y todas las posibilidades semánticas y simbólicas que esta posee, cargando de violencia las expresiones fundamentales que construyen un texto dramático. Esta expresión verbal de la violencia poética es el principal eje de investigación del presente proyecto y será el principal objeto de estudio en el análisis léxico-semántico que se llevará a cabo en el siguiente capítulo, pero para aquello, es necesario comprender mejor cómo funciona la violencia poética verbal.

El lenguaje que la violencia poética utiliza está construido por palabras que describen morbosamente²⁵ los hechos que suceden en las acciones dramáticas de los textos. Así mismo se narran con detenimiento hechos dolorosos, y es, a través de las palabras, que se explican detalladamente sensaciones, emociones, pensamientos y deseos de los personajes: “La palabra nunca es solo la palabra, si no la acción que la acompaña y la situación a la que da lugar.” (Cornago, 2015, p. 83) No se trata, entonces, de utilizar palabras violentas o que remitan a la violencia solo por lo que ellas significan, sino que es su carga violenta, construida a partir de un sentido simbólico o circunstancial, lo que provocará el impacto en su receptor, ya que, al ser tan puntillosamente utilizadas las palabras para demostrarle la fatalidad de su realidad, propiciará dicha alteración.

A través de las construcciones lingüísticas agresivas, la palabra construye la violencia poética verbal. La palabra se vuelve un transmisor de sentimientos, deseos y bajos instintos que, a partir del significado expresa la perversión interna.

²⁵ Cuando se hace referencia al morbo nos apoyamos en la definición de la RAE que es: “Interés malsano por personas o cosas. Atracción hacia acontecimientos desagradables” (<https://dle.rae.es/?id=PmtboZy> Consulta: 29/05/2019)

[...] La dramaturgia maltrata el lenguaje del mismo modo que martiriza los cuerpos: cuerpos descritos, órganos nombrados, gestos relatados, sin pudor, sin eufemismos. Ahí el texto dramático se abre al registro de lo grosero en línea con la cultura trash, remitiendo la violencia verbal a la violencia de lo real (Garnier, 2012, p. 131).

El interés por formas artísticas que indaguen en una estética que haga trepidar a su espectador ha derivado también en redescubrir las posibilidades de la palabra, pues esta es una cuestión más que hay que investigar para descubrir cómo utilizarla y lograr los propósitos de la violencia poética. La palabra es el medio por el que toda la violencia que se desea expresar es transmitida. Es una manifestación semántica y lingüística de todo el dolor interno que Angélica Liddell busca transmitir.

La palabra interviene en el cuerpo como una cuchilla, como una hoja de afeitar, como un bisturí, esos son los objetos que la palabra utiliza para officiar su sangriento ritual sobre el cuerpo, la palabra hiere al cuerpo, lo destruye, el dolor y el sufrimiento serán las consecuencias de la palabra (Liddell, 2014, p. 28).

La utilización de palabras hirientes y violentas en el teatro de Angélica Liddell tiene como intención ser el primer impacto hacia sus espectadores, la primera forma de lastimar sus percepciones para así poder adentrarse en la infección que habita en las profundidades de esa herida.

Dentro de la dramaturgia de Angélica Liddell existe una constante reiteración en que la palabra sea una expositora directa de la inminente situación violenta en la que la sociedad se encuentra. El teatro, como nuestro medio de expresión, tiene que ser también nuestra protesta contra la situación contextual en que vivimos.

2.3. RECEPCIÓN DE LA VIOLENCIA POÉTICA

En múltiples ocasiones se pone en cuestión cómo es que la violencia puede generar empatía en el espectador. Sin embargo, la violencia poética no busca lograr la empatía, sino el impacto, la crudeza de la realidad que vive; un golpe de realidad para sacar al espectador de ese lugar impávido. Este claro propósito de provocar sensaciones negativas en el espectador ha derivado en que la recepción de la violencia poética tienda a ser polémica, pues genera identificación en quien la recibe o suscita el rechazo, ya que esta funciona como un ataque hacia los sentidos, las ideologías y los regímenes sociales, razón por la cual, entre los espectadores de la violencia poética, puede existir quien prefiere la velación de su realidad y se siente amenazado ante tan declarativa protesta artística.

La violencia poética, desde la utilización de todos sus elementos componentes, busca ser una cachetada que tiene el propósito de despertar a quien ha estado aletargado tantos años. Se elige la agresión hacia el espectador porque la pasividad y la expectación no son formas de trasgresión.

La violencia es la cara social del dolor, su proyección pública “el dolor clama por expresarse y traducirse luego en un lenguaje que lo concrete, porque es una experiencia corporal primaria y unitaria que conforma un modo singular de habitar el mundo.” La rabia nace de esa representación imposible del dolor. [...] El dolor se convierte en violencia. Y el público se termina preguntando también por la justificación de esa violencia artística, que remite a un lugar no artístico; se termina preguntando por la justificación de lo que está presenciando y el sentido que tiene el seguir

ahí sentado en lugar de levantarse y marcharse. Esa es la eficacia de la obra, la proyección de la pregunta y con ella de todo el trabajo más allá de lo artístico (Cornago, 2015, pp. 178,181).

En definitiva, la violencia poética nunca es recibida desde la indiferencia. La inquietud ante todos los estímulos recibidos es el propósito de esta, sin embargo, su potencialidad teatral recae en la sublimación de un discurso potente que sucede a través del arte. En sus receptores hay quien percibe dicha provocación como un impulso para hacer algo y hay quien rechaza la evidencia de su realidad, pero, aunque de primer momento, no se logre resarcir la enfermedad de toda la sociedad, la violencia poética es una manifestación artística que sirve para no permanecer estáticos ante la inminente situación violenta de nuestro contexto actual. La violencia poética, al generar un impacto potente en sus receptores, sea rechazo o identificación, gesta en el espectador una visión externa de su realidad y de la violencia que se le ha vuelto completamente cotidiana. La violencia poética combate la normalización de la violencia, una situación latente tanto en España como en México.

El espectador mexicano, en general, está educado por una sociedad amante de las telenovelas²⁶ y fiadora de las noticias manipuladas por los mismos dominadores de la sociedad; dos herramientas eficaces para mantener controlada a la gente, ya que mantiene entretenida y semiinformada a la sociedad. Esto controla la percepción de la violencia que la sociedad tiene, por eso es necesario generar un despabilamiento en el espectador mexicano, un despabilamiento brusco e implacable, tal vez doloroso, pero necesario para despertar y lograr que algo cambie en él y, por ende, en la sociedad. Es normal

²⁶ Una constante en el ciudadano mexicano es su educación basada en lo que ve en la televisión: “De acuerdo con un reporte publicado por la agencia de medición Nielsen a finales de 2018, en nuestro país más del 90% de los hogares prenden la televisión a diario [...], se calcula que sólo es vista durante 4 horas con 52 minutos”. (<https://www.sdpnoticias.com/enelshow/television/2019/03/13/crece-el-numero-de-horas-frente-a-netflix-pero-el-televisor-continua-como-el-rey> Consulta: 05-06-19). Esta cifra nos hace darnos una idea de cuánto influye la televisión en la forma de vida del mexicano. Sumado a esto, la mayoría de la gente que ve la televisión se decide por ver telenovelas o algún otro programa de la televisora más imponente de este país. “ [...]tan solo las producciones de Televisa que se transmiten en

que, debido a esta educación a base de pan y circo que la industria del entretenimiento en México ha fomentado, estas manifestaciones artísticas violentas generen un rechazo, pero uno de los propósitos de la violencia poética es generar ese rechazo; un rechazo que permita reflexionar. La violencia poética, entonces, es una herramienta estético-lingüística que puede funcionarle al teatro mexicano como un combatiente de la violencia cotidiana. Una violencia más que normalizada en donde los asesinatos, las violaciones, los secuestros, los feminicidios, entre muchísimas otras manifestaciones de violencia, ya no nos son extraordinarias.

En conclusión, la violencia poética es una herramienta estético-lingüística que funciona a través de un lenguaje crudo. Detona un conjunto de decisiones artísticas que tienen la intención de provocar en el espectador un reflejo con su realidad, específicamente con la normalización de la violencia. A través de palabras hirientes, imágenes agresivas y temáticas polémicas es que la violencia poética busca impactar los sentidos del espectador para sacarlo de su lugar cómodo, no solo como espectador de teatro, sino como espectador de su propia realidad. Así mismo, la violencia poética pretende generar tanto en los espectadores como en sus creadores una congruencia del arte con su realidad misma, cuestionando las formas en que esta es concebida, ya que, según los principios de la violencia poética, el arte tampoco puede permanecer impávido a lo que sucede en su realidad al ser un portavoz del contexto social. A este cuestionamiento de dogmas artísticos y sociales, Liddell nombra crisis estética, que en conjunto con el sacrificio poético, o sea la vulnerabilidad a partir de la violencia, se potenciará el acto escénico.

‘Canal 5’ y ‘Las estrellas’, son líderes en los primeros 10 lugares del top ten de mayor audiencia en televisión abierta”(<https://www.tvnovelas.com/mx/tv-y-novelas/noticias-2/televisa-supera-audiencia-competencia/> Consulta: 05-06-19). Aunque hay algunas excepciones, habría que poner en cuestión el objetivo que esta televisora tiene con su contenido: ““México es un país de una clase modesta muy jodida, que no va a salir de jodida. Para la televisión es una obligación llevar diversión a esa gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro difícil.” Fueron las palabras de Emilio Azcárraga Milmo, El Tigre, pronunciadas hace exactamente dos décadas, el 10 de febrero de 1993.” (<https://www.proceso.com.mx/336733/television-para-jodidos> Consulta: 05-06-19). Como podemos intuir, la intención de su contenido no es hacia la concientización, sino hacia el entretenimiento y la evasión de la realidad.

3. ANÁLISIS DE *EL TRÍPTICO DE LA AFLICCIÓN*

Como hemos mencionado anteriormente, la violencia poética se puede manifestar de diversas formas, sin embargo, la expresión más importante de esta es a partir de la palabra; razón por la que se decidió llevar a cabo el presente análisis léxico-semántico. Dicho análisis nos permitirá observar el funcionamiento de la herramienta estético-lingüística que la artista española ha desarrollado, para indagar si esta puede potenciar o no el discurso escénico desde la dramaturgia.

Se escogió *El tríptico de la aflicción* debido a la carga temática que las tres dramaturgias poseen, ya que en estas se tratan los temas de paternidad e infancia abordados desde diferentes situaciones violentas. Así mismo, se considera que las situaciones planteadas en este tríptico son importantes en relación con el contexto mexicano actual, por lo que existe una relación directa con las dramaturgias. A esto último se aúna que, de *El tríptico de la aflicción*, dos de las obras han sido montadas en México dando lugar a la dramaturgia de Liddell en nuestro país.

El análisis léxico-semántico permitirá desmenuzar las obras escogidas y posibilitará indagar en cómo sus particularidades influyen en la construcción total de la obra, pues interesa ahondar en las cualidades literarias de las dramaturgias de Angélica Liddell para aclarar cuáles son los elementos que hacen que sus textos sean potentes y denunciadores a nivel discursivo.

La palabra es la manifestación semántica de toda trasgresión que se quiera lograr a través de la violencia poética. En *El tríptico de la aflicción*, las palabras construyen las situaciones violentas que terminan edificando las dos

grandes temáticas que abrazan a las tres dramaturgias. Qué palabras y su utilización es lo que compete al presente análisis léxico-semántico.

Se puso especial atención en el estrato de las unidades de sentido, clasificándolas minuciosamente en sustantivos, verbos y adjetivos. Ya separadas, según estas categorías gramaticales, se hizo una vinculación, a través de los campos semánticos pertinentes, con los temas principalmente abordados en el conjunto de dramaturgias que conforman a *El tríptico de la aflicción*: la paternidad y la infancia. La elección de esta forma tan meticulosa de analizar la dramaturgia de Angélica Liddell se basó en el propósito de exponer cómo funciona la violencia poética, que, al ser una herramienta estético-lingüística muy compleja, necesita ser analizada desde diferentes puntos de vista. Dicho análisis conjunta el estudio de la forma y el contenido, por lo que esto puede ayudar a un entendimiento más completo de cómo funciona la violencia poética.

El presente análisis se divide en dos grandes módulos: resultados cuantitativos, a nivel gramatical, y la interpretación de estos mismos. De igual forma, otro de los intereses inmersos en la presente investigación es la coincidencia temática en estas tres dramaturgias que exponen la violencia que se gesta en las relaciones padres-hijos y que hace evidente que la violencia exponencial habita más cerca de nosotros de lo que pensamos: nos forma como individuos, determina nuestra forma de relacionarnos y se encuentra inmersa en nosotros, por lo que se intuye que este acercamiento contextual con las dramaturgias de Angélica Liddell podría provocar en el espectador algún impacto y, por ende, conmoción ante su realidad.

31. ANÁLISIS ESTRUCTURAL

El análisis aquí realizado constó de diferentes etapas. En la primera etapa se contabilizaron los sustantivos, verbos y adjetivos que conforman las dramaturgias de *El tríptico de la aflicción*. Se contabilizaron un total de 9951 palabras que entran dentro las categorías gramaticales a analizar, de las cuales la mayoría fueron verbos (4454), seguidas por sustantivos (4106) y finalmente adjetivos (1391). Es importante mencionar que para efectos de esta investigación se realizaron cuantiosos filtros²⁷ que priorizaron la pertinencia hacia el eje de este proyecto: la violencia poética. Posterior a la contabilización, se seleccionaron las palabras más repetidas en las tres obras (5895 palabras) y a esas se les categorizó en los campos semánticos convenientes para la presente investigación.

Dichos campos semánticos se escogieron en relación con los temas abordados en *El tríptico de la aflicción*: **paternidad e infancia**. Se definieron nueve campos semánticos.

Uno de los principales intereses del presente análisis es indagar qué tanto las palabras remiten a dichos temas, por lo que se definieron esos dos primeros campos semánticos: PATERNIDAD e INFANCIA. Así mismo, en tanto que el eje principal de la presente investigación es la violencia poética y nos interesa saber cómo se manifiesta a través del lenguaje, se definió el tercer campo semántico VIOLENCIA. Sin embargo, en la ejecución del análisis se intuyó que otras palabras que no expresaban explícitamente violencia eran usadas para tal, por lo que se definieron los campos semánticos de VIOLENCIA-conciencia, VIOLENCIA-locura, VIOLENCIA-sexual y VIOLENCIA-social. De la misma manera algunas otras palabras expresan violencia o paternidad a partir de

²⁷ Revisar Anexo 2

volverse un símbolo de esta, por lo que se les definió a estos campos semánticos como *P y *V

Entonces, la PATERNIDAD se presenta directa y, en ocasiones, simbólicamente (*P). El campo semántico INFANCIA se presenta directamente en todas sus ocasiones. Y dentro de estos campos semánticos, la *violencia* se presenta de diferentes maneras: directa (VIOLENCIA), indirecta (conciencia, locura, sexo, social) y simbólicamente (*V).

CAMPOS SEMÁNTICOS
*P
*V
INFANCIA
PATERNIDAD
VIOLENCIA
VIOLENCIA-conciencia
VIOLENCIA-locura
VIOLENCIA-sexual
VIOLENCIA-social

Este filtro ayudó a descartar todas las palabras que no entraron en los campos semánticos del interés de esta investigación, dejándonos un total de 3212 repeticiones que se sintetizan en 284 palabras, siendo esto un equivalente al 32% de la totalidad de palabras contabilizadas.

Partiremos de estas 284 palabras para concretar los datos que este análisis arrojó en relación con la violencia poética. Iremos de lo general a lo particular para lograr aclarar el funcionamiento de esta en la dramaturgia.

- De las 284 palabras que entran en los campos semánticos escogidos, el 47.5% fueron sustantivos (135 palabras), lo cual indica que en la violencia poética es muy importante en quién recaerá la acción (que es construida por los verbos que, como hemos mencionado, es la base primordial de las

dramaturgias de *El tríptico de la aflicción*) ya que estas palabras portan la sustancia de las frases, por ende, los sujetos principales de las dramaturgias.

- De las 284 palabras que entran en los campos semánticos escogidos, el 73% (209 palabras) tiene que ver con violencia, ya sea directa, indirecta o simbólicamente. Por lo que el resto se conforma de 14% (40 palabras) que tiene que ver con paternidad y 13% (35 palabras) que tiene que ver con infancia. Lo cual confirma que las palabras que remiten a la violencia construyen esencialmente la situación y el contexto de la obra, y aunque las otras delimitan la circunstancia, es el cómo lo que da tono y unidad a las tres obras.

- De los campos semánticos escogidos, solamente INFANCIA, PATERNIDAD y VIOLENCIA coincidieron en las tres categorías gramaticales en las tres dramaturgias que conforman *El tríptico de la aflicción*. Dejando un total de 159 palabras que expresan directamente lo que dichos campos semánticos significan, lo cual revela que al menos estas dramaturgias de Angélica Liddell funcionan a través de lo explícito, justificando la crudeza de sus textos, lo cual va de la mano con el propósito de la violencia poética que es impactar los sentidos del espectador para provocar en ellos una concientización de su realidad.

La coincidencia de los campos semánticos INFANCIA, PATERNIDAD y VIOLENCIA en las tres dramaturgias de *El tríptico...* facilitó a la presente investigación la vinculación entre los campos semánticos y los temas principales de las dramaturgias a analizar, resultado que se presentará más adelante.

3.2. CAMPOS SEMÁNTICOS

SUSTANTIVOS, VERBOS Y ADJETIVOS

- De los 135 sustantivos que entran dentro de los campos semánticos que escogimos, la gran mayoría pertenecen a las categorías de VIOLENCIA (40 palabras) y *V (32 palabras) lo cual indica que en la mayoría de las ocasiones la violencia se expresa directa o simbólicamente.

Como mencionamos anteriormente, el hecho de que la mayoría de las palabras sean sustantivos muestra que en quién recae la acción es lo importante en las dramaturgias. Que estos se expresen directa y simbólicamente devela la elección estética de la autora por la crudeza en sus textos. Sin embargo, también a través de la resignificación de los sustantivos existe una gran carga de violencia. Por ejemplo, existen tan solo cuatro palabras que se manifiestan en las tres dramaturgias y que entran en el campo semántico *V (violencia simbólica) y son: *boca* (23), *mano* (35), *perro* (56) y *tierra* (27). *Boca* y *mano* son palabras que explícitamente no expresan algo violento, sin embargo, en las dramaturgias que conforman a *El tríptico...* estas partes del cuerpo se vuelven un símbolo de alguna acción violenta.

Un ejemplo es la utilización de la palabra *mano*²⁸ en este fragmento de *Hysterica Passio*:

Hipólito: Me coge un *brazo* y lo chupa con avidez
hasta que chorrea la *saliva*
y se penetra con la *extremidad* diminuta

²⁸ En este y en todos los ejemplos que se exponen a lo largo del presente análisis se pondrá en cursivas y negritas la palabra que se está ejemplificando. Sin embargo, se pondrán en cursivas algunas otras palabras que son importantes relacionar con el ejemplo en cuestión.

Thora se masturba con mi *brazo*
le duele
yo abro y cierro la **mano** dentro de la vagina de mi madre
y pienso Thora es hermosa
mi padre vuelve a correrse y ensucia el televisor. (Liddell, 2011, p. 143)

En este fragmento podemos observar cómo es que la palabra *mano*, al igual que las palabras *brazo* y *extremidad*, que también son partes del cuerpo, funcionan como un ejemplo de cómo una parte del cuerpo se vuelve un ejecutor de violencia, pues es Hipólito, el hijo de Thora y Senderovich, quien narra estas acciones y detalla ese momento de su vida en la que sus padres ejercen una acción violenta hacia él, utilizándolo como un objeto sexual o de placer. Esta trasgresión ante la inocencia de Hipólito es un parteaguas en su percepción de las relaciones padres-hijos, pues comienza un entendimiento de la violencia sexual como algo habitual entre sus padres y él.

En *Once upon a time...* tenemos otro claro ejemplo de la utilización violenta de la palabra mano:

Natacha: La follaban por todos los orificios, Johnny se la metía por el *coño*, Bobby por el *culo* y Ronald por la *boca*. Y además tenía las **manos** ocupadas, con la **mano** derecha se la meneaba a George y con la **mano** izquierda a Prudy. (Liddell, 2011, p. 62)

Natacha y Rebeca se acercan a la sexualidad desde el juego, lo cual le da una connotación de aparente inocencia, sin embargo, sus referencias hacia el sexo son explícitas e incluso pornográficas. Las palabras *culo*, *coño* y *boca*, son partes del cuerpo que se vuelven un transmisor de violencia al ser utilizadas para describir una orgia. No es la utilización de estas palabras ni la descripción de un acto sexual lo que carga de violencia a estas mismas, si no la situación y quién las utiliza, que en este caso son dos niñas jugando provocativamente con ellas.

En el caso de *El matrimonio Palavrakis* la utilización de la palabra *mano* funciona como un claro ejemplo de la perversión contemplativa que Elsa Palavrakis tenía hacia su hija:

Elsa: ... Y Chloe tenía la mitad de su **manita** metida en toda aquella *inmundicia*. Me entraron escalofríos, ganas de vomitar, pero no le dije que retirara la **mano** [...] Los *perros* chupaban y yo miraba, solamente miraba, como a mi hija metiendo la **mano** en el cieno. (Liddell, 2011, p. 53)

Chloe se encontraba en peligro, su madre era testigo de eso y no hacía nada al respecto: situación que análogamente vivía con respecto al abuso sexual que Mateo infringía sobre su hija. Es la vulnerabilidad de la niña frente a un riesgo latente lo que vuelve violenta la utilización de la palabra *mano*, pues en este caso no vemos que esta sea utilizada como un ejecutor de la violencia sino como una parte de un cuerpo que se encuentra en peligro todo él, y todavía más, se vuelve un momento simbólico que refiere a una perversión aun mayor: la de la violencia sexual que la niña sufría pero que la madre ignoraba.

Esta resignificación de las palabras para convertirlas en algo violento se presenta en el caso de la palabra *tierra*. El campo semántico al que pertenece esta palabra es el de los elementos naturales, sin embargo, en *El tríptico de aflicción* pertenece al campo semántico *V (Violencia indirecta) pues expresa suciedad y muerte. En *El matrimonio Palavrakis*, la palabra *tierra* remite al lugar en dónde encuentran asesinada a la hija de los Palavrakis, Chloe.

Narradora: [...] Daba la casualidad de que en aquel *tramo* de carretera fue donde hacía algunos años habían descubierto el *cadáver* de su hijita, degollada, la *cabeza* separada del cuerpo, el *cráneo* partido, la *boca* y la *vagina* llena de **tierra** y cincuenta puñaladas en el *tronco* [...]. (Liddell, 2011, pp. 43, 44)

Esta narración del cadáver de la hija de los Palavrakis detalla de una manera descriptivamente atroz todas las heridas que fueron ejecutadas sobre el cuerpo de Chloe y la forma en que fue asesinada. La palabra *tierra* está rodeada de otras palabras importantes que nos hacen dilucidar la imagen de la niña totalmente despedazada. Es entonces que dicha palabra funciona como un símbolo de agresión sexual, pues no es la tierra encima de ella o la tierra cubriendo el cadáver, sino la tierra dentro de la vagina de una niña de siete años, siendo un símbolo de repulsión hacia la sexualidad femenina; es una agresión directa hacia el aparato reproductor femenino que transmite el asco y desprecio con el que el acto fue hecho. Al mismo tiempo este acto es complementado de muchas otras lascivias al cuerpo de una niña logrando el significado de la perversión máxima de la inocencia.

Otro ejemplo importante de esta carga violenta es la palabra *perro*, que se repite numerosas veces en las tres obras. En *El matrimonio Palavrakis* aparece de manera ambivalente, siendo primero una referencia a la infancia violenta de Elsa Palavrakis:

Elsa: [...] mi padre ahorcaba a todos los **perros**. Galgos o no. Mi padre mató a más de cien **perros** preciosos. Mi padre no quería a los animales. Decía que un **perro** me chupó los muslos. Yo tenía tres años, decía que el **perro** me chupó los muslos. Fue el primer **perro** que mató. Mi padre me quería tanto que me regalaba **perros** cuando me ponía triste, y después siempre los mataba, me regalaba **perros** y los mataba, me regalaba **perros** y los mataba, cuando se hacían grandes los mataba y volvía a regalarme otro, y luego lo mataba. Decía que me chupaban los muslos. Me chupaban los muslos. Mi padre era muy celoso y no le gustaban los animales. No le gustaba que los **perros** me chuparan los muslos [...]" (Liddell, 2011, p. 9)

En esta referencia a la infancia de Elsa Palavrakis podemos observar que los perros funcionan como un símbolo de perversión en el padre, pues al lamer los muslos de Elsa esto denota en él un deseo lascivo hacia su hija, por lo que decidía matarlos, intentando reprimir así sus propias perversiones. La segunda forma en que aparecen los perros es como símbolo de la maternidad:

Elsa: [...] Mi hija es un **perro**. Qué guapa. Qué bonita con el vestido azul. Mi padre es una anguila. Mi hija es un **perro**. Mi hija es un **perro**". (Liddell, 2011, p. 9)

Al morir la hija del matrimonio Palavrakis, Elsa decide tener un perro en el cual depositar todas sus necesidades maternas cubriendo con esto el vacío que dejó su muerte. Sin embargo, Mateo decide matar a ese perro como trasgresión hacia Elsa, resultado del rencor que siente hacia ella y como una reiteración de las conductas violentas que el padre de Elsa tiene hacia ella, cosa de la que, se supone, huye al decidir casarse con Mateo.

En la obra *Once upon a time in West Asphixia* la palabra *perro* aparece, una vez más, como un medio por el que se ejerce violencia:

Jonás: [...] De repente me dijeron que había un **perro** partido por la mitad. Y el **perro** estaba, era mi **perro**. De repente había un **perro** sobre los raíles del tren, partido por la mitad. (Liddell, 2011, p. 61)

Natacha y Rebeca, las protagonistas de esta dramaturgia, utilizan al perro de Jonás, su amigo, como un medio para provocar dolor en él y así poder controlarlo, funcionando como una extorsión que motiva en él pensamientos violentos; ellas encuentran todas las formas posibles de agredirlo sin que él lo vea como tal: él piensa que esa violencia es necesaria para que pueda, como niño que es, infringir poder en sus padres.

Finalmente, en *Hysterica Passio*, *perro* aparece otra vez como una palabra que posee una carga de sentido violenta:

Senderovich: ¡No maten al **perro**!

Hipólito: ¿Quién es el **perro**? ¡Tú eres el **perro**! ¿Qué llevas pegado a los dientes? ¡Pelo negro! Le has arrancado la cara al **perro**, ¿verdad? ¡Repite!

Senderovich: ¡No maten al **perro**!” (Liddell, 2011, p. 119)

Con estos diálogos, Hipólito intenta exponer que el verdadero animal peligroso no es el perro con el que su padre acaba de tener un enfrentamiento, sino que es su padre mismo, Senderovich, la verdadera bestia peligrosa y violenta. Esta distancia que Hipólito toma al ser el narrador de la historia hace ver la parte animal y agresiva que habita en cada uno de nosotros, bajo todas esas máscaras sociales que tenemos, demostrando la bajeza de los instintos y las atrocidades que nuestros padres, aquellos seres de los que debemos aprender todo, son capaces de hacer.

Este y los anteriores ejemplos muestran cómo funcionan los sustantivos que remiten a la violencia simbólicamente: resignificando una palabra que no tiene que ver directamente con la violencia, pero que, según el contexto y la situación de la obra, puede volverse un medio por el cual se accione violentamente.

- De los 90 verbos que entran dentro de los campos semánticos escogidos, la mayoría pertenecen al campo semántico VIOLENCIA (24 palabras) y al campo semántico VIOLENCIA-sexual (25 palabras). Incluso, el campo semántico VIOLENCIA-sexual, coincide en hacerse presente en las tres dramaturgias de *El tríptico de la aflicción* por medio de tres verbos: *correr* (27), *desear* (27) y *mirar* (42).

El verbo *correr* en la mayoría de sus usos se refiere a su acepción semántica de eyacular²⁹. Este uso funciona como una expresión explícita de la violencia poética, ya que en la imagen de una eyaculación existe una referencia hacia lo sexual, sin embargo, es la connotación hacia la perversión y la carga semántica y situacional la que termina por potenciar el mensaje violento. En la dramaturgia *Once upon a time in West Asphixia* esta palabra es utilizada constantemente por las protagonistas, Natacha y Rebeca, quienes ven el sexo como una diversión más que forma parte de su infancia.

Natacha: Susana le *cogió* la polla, se la metió entre los muslos y Peter se **corrió** como un elefante, le untó todo el *culo* con su leche espesa [...].
(Liddell, 2011, p. 62)

En este primer ejemplo las niñas se están divirtiendo con un juego de roles en donde enumeran varias situaciones sexuales; juegan con el sexo violento como si fuera cualquier otro pasatiempo infantil y, al mismo tiempo, explotan y exploran su sexualidad de una forma disociada a su edad, lo cual habla de la referencia hacia la perversión de la inocencia en las dramaturgias de la autora, al ser esta concepción violenta del sexo algo habitual en los infantes o pubertos que aparecen en sus obras, específicamente en *El tríptico de la aflicción*. En varias ocasiones podemos ver cómo ellas utilizan la palabra *correr* sin pudor alguno, por ejemplo, en este acercamiento con la Abuela de Simón, la señora Alopardi:

²⁹ En la lengua castellana el verbo correr, según la RAE, posee muchísimas acepciones y una de ellas es: "Eyacular o experimentar el orgasmo" (<https://dle.rae.es/?id=Ayuz2t0>, Consulta: 27/05/2019).

Natacha: Abuelita, abuelita, ¿cómo te gusta, abuelita?

[...]

Natacha: ¿Te lo tragas o no te lo tragas?

[...]

Rebeca: ¿Cuántas veces te **corres**?

[...]

¿Te gusta que se **corran** en tu cara? (Liddell, 2011, pp. 90,91)

Aunque el español castellano *correr* es utilizado como un sinónimo de eyacular, no es la referencia a la expulsión de semen lo que lo hace violento, sino la utilización que se le da dentro de la situación. En el caso de Natacha y Rebeca, el hecho de que estas dos pubertadas³⁰, utilicen esta palabra tan fortuitamente, hace que entendamos un despertar sexual que, además de ser inusual, se vuelve perverso por su precocidad, ya que la exposición de lo sexual no es violencia en sí, sino lo violento en sus manifestaciones que implican heridas corporales o emocionales, o en sus expresiones manipuladoras, como es el caso de las niñas al descubrir que el sexo tiene tal importancia en los adultos que a través de él se les puede controlar. Así como expresiones sexuales que no son sanas, como la pedofilia que sucede entre adultos (profesor y padre) y las niñas.

Así mismo, el verbo *desear*, en la mayoría de sus usos, remite al instinto carnal y a los intereses perversos, como en la dramaturgia *Hysterica Passio*:

Hipólito: ¿**Deseas** follarte otra vez a ese cerdo, verdad, lo **deseas** una y otra vez, sin parar, lo **deseas** tanto como la muerte de tu madre? (Liddell, 2011, p. 122)

³⁰Según la OMS define la adolescencia “[...]como el periodo de crecimiento y desarrollo humano que se produce después de la niñez y antes de la edad adulta, entre los 10 y los 19 años. [...]Esta fase de

En este diálogo Hipólito se está dirigiendo a su madre Thora, exponiendo sus verdaderos deseos y evidenciando también su verdadera personalidad, pues Thora es una enfermera de 32 años que durante toda su vida ha vivido bajo la represión de sus verdaderos instintos, ya sea sexuales o violentos. Si bien el deseo es inherente a los instintos humanos, no por eso este debe remitir directamente a algún tipo de desquicio. Sin embargo, en *El tríptico de la aflicción* se remite al deseo como una perversión, como un instinto prohibido que se vuelve un anhelo enfermo que deriva en algo violento.

En el caso del verbo *mirar* podríamos apuntar que no es un verbo que remita principalmente al sexo. Sin embargo, es el más utilizado en la categoría semántica que remite a la violencia sexual. En *El tríptico de la aflicción* este es un verbo que se relaciona con la perversión y el deseo lascivo. Tomaremos como ejemplo el uso de este verbo en la dramaturgia *Once upon a time in West Asphixia*:

Rebeca: Mi padre no es así.

Natacha: Son todos iguales. Prueba un día con tu padre.

Rebeca: ¿Está **mirando** ahora?

Natacha: Sí, está mirando

Rebeca: ¿Me **mira** a mí?

Natacha: Le encantan las niñas, nos comería a todas. Es un cerdo.

(Liddell, 2011, p. 64)

Natacha y Rebeca están hablando del padre de Natacha, quien en muchas ocasiones observa a las niñas lascivamente. En este ejemplo es interesante observar cómo la dramaturgia presenta también el lado perverso de quién busca

crecimiento y desarrollo viene condicionada por diversos procesos biológicos. El comienzo de la pubertad marca el pasaje de la niñez a la adolescencia". En la dramaturgia de *Once upon a time in West Asphixia* nunca se especifica la edad de Natacha y Rebeca, sin embargo, siempre se hace referencia a que han dejado la niñez pero aún no se han convertido en adultas. Es por eso que nos referiremos a ellas como pubertas. (https://www.who.int/maternal_child_adolescent/topics/adolescence/dev/es/ Consulta: 29/05/2019).

hacerse mirar³¹, de quién busca provocar la perversión, y es aún más violento que esta incitación sexual venga desde unas pubertas, pues genera una reflexión acerca de la sexualidad en los infantes. ¿Este desenfreno sexual se encuentra inmerso en nuestros impulsos naturales o es producto de la perversión que los mismos adultos propagan? Y aún si es parte de nosotros desde temprana edad, ¿acaso es ética la trasgresión sexual hacia los niños? Encontramos en la utilización de este verbo un contraste entre su cualidad semántica y la carga de sentido que posee, volviendo un verbo que no remite a la violencia un símbolo de esta.

Como podemos observar los verbos más utilizados en *El tríptico de la aflicción* expresan la violencia de manera directa e indirecta, lo cual confirma que las acciones que aparecen en las tres dramaturgias tienen que ver con acciones violentas. La acción es el eje de una obra de teatro debido a que es a partir de esta que se construye una situación. Si bien los sustantivos, como mencionamos anteriormente, son crudos y directos, violentamente hablando, vemos que también los verbos expresan acciones agresivas. Esto confirma que la violencia poética está construida tanto con palabras explícitamente violentas, como con otras que no son violentas en sí que a partir de su utilización semántica se vuelven expresiones verbales violentas. Es esta saturación referente a lo violento, proveniente desde distintas expresiones semánticas lo que produce la conmoción en sus receptores.

³¹ La palabra *mirar* en francés es *voir*, por lo tanto, aquel que mira es un *voyeur*, palabra de donde se deriva el voyerismo, que es una fascinación a partir del sentido de la vista. Sin embargo, en esta intervención respecto a cómo las niñas se hacen ver, podemos inferir que dicho fetichismo al ver no solo es de quien ve, sino también de quien es visto. Lacan al respecto menciona que: “[...]esas dos posiciones son al contrario estrictamente paralelas, [...]destello en tanto que el *voyeur* espía detrás de su postigo, que el exhibicionista entreaire su pantalla, que está ahí indicado en su lugar en el acto, que él no es nada más que este destello del objeto del que se habla, y, vivido, percibido por el sujeto por la abertura de esa hiancia, en algo que lo sitúa a él como abierto. [...] es la abertura del otro, la espera virtual en tanto que ella no se siente vista, y que sin embargo es percibida como ofreciéndose a la vista” (Lacan, 1958, pp. 188-189). Por lo que podemos inferir que existe una responsabilidad tanto en quién decide mirar como en quién se está haciendo mirar.

- De los 59 adjetivos que entran dentro de los campos semánticos seleccionados, la mayoría pertenece a los campos semánticos de VIOLENCIA (20 palabras) y VIOLENCIA-social (23 palabras). Definimos VIOLENCIA-social a ese campo semántico debido a la carga de sentido que todos esos adjetivos poseen, pues, en la mayoría de sus usos, estos se refieren a algunas calificaciones que la sociedad impone sobre nosotros. El único adjetivo calificativo que apareció en las tres dramaturgias de *El tríptico de la aflicción* es el adjetivo *bueno* (34).

Un ejemplo de la utilización de este adjetivo aparece en la dramaturgia *Once upon a time...*

Natacha: Protégenos, Simón. [...] Protégenos de las **buenas** intenciones. [...] Protégenos de las cosas **buenas** de la tierra. De los que dicen que nos aman porque son esos los que más nos odian. De nuestros hogares limpios, dignos y ejemplares. Protégenos del bienestar, de la salud, de la decencia. [...]. (Liddell, 2011, p. 59)

En esta dramaturgia, el adjetivo *bueno* aparece constantemente como algo de lo que hay que huir, pues es esta insistencia en lo bueno lo que llega a enclaustrarnos y volvernos autómatas de la sociedad. Así mismo, el contraste que esta palabra aporta es interesante en la dramaturgia, pues hace referencia directa a lo religioso y al contrato social, sin embargo, dicha referencia directa a la religión católica funciona como una analogía expositiva pues cambia la idolatría por todas las divinidades de dicha religión por una devoción hacia la violencia.

Esta referencia hacia la religión y lo que es socialmente correcto también aparece en *Hysterica Passio*, donde el adjetivo *bueno* funciona como un recordatorio de cómo se debe ser ante la sociedad, ya sea como padres, como

hijos, como individuos, como religiosos y en cualquier faceta que tenga que ver con la sociedad. Si bien en las tres dramaturgias aparece este anhelo por la aceptación social, esta es la dramaturgia que más recalca la importancia de aparentar ser perfectos ante la sociedad.

Hipólito: No soy **bueno**, madre.

Thora: Yo te ayudo a ser **bueno**.

Hipólito: No soy **bueno**, No soy **bueno**. (Liddell, 2011, p. 149)

Este fragmento de la obra sucede cuando Hipólito está por ejecutar su venganza hacia sus padres, pero antes, advierte a su madre, Thora, que no es un ser bondadoso. Hipólito está a punto de ejercer en ellos toda la violencia que guardó durante sus primeros años, haciéndole daño a su propia madre y defraudando todos los ideales que sus padres proyectan en él, mismos que nunca pueden lograr por sí mismos, ya que utilizan una máscara social como autoridades médicas de las cuales se espera un comportamiento pulcro, sin embargo, su interior está perversamente enfermo y se expresa en todas las perversiones que suceden en el interior de su hogar.

En contrapunto al adjetivo *bueno*, está el adjetivo calificativo que más se repite en *El tréptico de la aflicción*: el adjetivo *enfermo* (27). La relación que existe entre estos dos adjetivos apunta que, así como las apariencias muestran cierta cara al exterior simulando la perfección, el interior puede estar profundamente corrompido.

Elsa: [...] Hay muchos seres humanos juntos. Algo tiene que pasar cuando hay tantos seres humanos juntos, y todos *destruidos*, y todos *aniquilados*, y todos **enfermos**. ¿Y si la culpa es de todos esos seres humanos juntos, juntos, juntos? [...] (Liddell, 2011, p. 54)

Esta enfermedad que la humanidad posee es una constante en todas las obras de Angélica Liddell, no solo en *El tríptico de la aflicción*, pues es vital en el discurso de la autora hacer esta acusación hacia la perversión que existe en la sociedad, y que pareciera no tener solución: tal enfermedad se agrava con la creciente sobrepoblación que sucede día a día, poniendo en un plano de reflexión si no es esta misma aglomeración la que propicia la violencia en la sociedad. Sin embargo, no solo es el reconocimiento de la enfermedad que se encuentra en los seres humanos inminentemente, sino la protesta ante la reproducción de esa enfermedad.

“Natacha: [...] hemos sido fecundadas por nuestro propio *dolor*, por un espermatozoides **enfermo** y ardiente, hemos nacido de nuestro propio cerebro *infectado*, de la gran vagina de nuestro propio cerebro *infectado*. [...]”
(Liddell, 2011, p.100)

“Hipólito: fecundado por el dentista y la enfermera
fecundado por los **enfermos**
Los **enfermos**”. (Liddell, 2011, p.121)

El primer diálogo pertenece a la dramaturgia de *Once upon a time in West Asphixia*, y el segundo a *Hysterica Passio*. Ambas citas se parecen mucho, pues es una queja hacia quién engendró, y en ambas ocasiones la queja proviene de un puberto. Son los infantes quienes expresan su desprecio por quienes los engendran, siendo esta una denuncia desafiante ante las habituales normas sociales que inculcan el respeto y amor incondicional hacia los padres. La violencia en las relaciones entre padres e hijos en *El tríptico de la aflicción* no solamente se manifiesta de progenitores hacia infantes, sino que también esa violencia sucede de hijos hacia padres, poniendo en reflexión este cuestionamiento acerca de si la enfermedad es congénita, y por ende inherente a nuestra existencia, o si esta es socialmente aprendida y transmitida de generación en generación.

Otros ejemplos claros de estos contrapuntos que los adjetivos muestran son la utilización de adjetivos como *dulce* (19), *pequeño* (15), *hermoso* (27) que remiten a imágenes no negativas. En el otro extremo tenemos otros adjetivos calificativos como *maldito* (11) y *muerto*³² (21), que, utilizados a lado de estos mismos adjetivos calificativos, crean un contraste interesante que potencia la violencia en la dramaturgia de la autora española, pues muestran que la violencia no solo se manifiesta de manera explícita y cruda, sino que también puede sublimarse al hacerse manifiesta en los lugares menos esperados y que llegan a indicar pureza y belleza.

Elsa: Chloé tenía siete años y era preciosa. No había nacido criatura más *linda* en decenios. No se tenía noticia de semejante *hermosura*. [...] Era *preciosa, preciosa*. Cualquiera que se cruzara con ella empezaba a adorarla instantáneamente. Cuando sonreía, dios mío, cuando sonreía... Nada era tan ***dulce*** como su sonrisa. ¡Nada! Pero las niñas ***hermosas*** siempre llevan una manada de lobos a sus espaldas, seres perversos, surgidos de las entrañas de la tierra con el único objeto de destrozarse la pureza. No son capaces de enfrentarse a lo *bello* sin aniquilarlo. No se detienen hasta no dar con la niña más *preciosa* del mundo, y entonces piensan que la *belleza* es injusta, que la *belleza* engendra lascivia y solo desean destruirla. Porque mi hijita era uno de esos seres *encantadores* que poseen la capacidad de reducir a sus semejantes a la más absoluta de las fealdades. Nadie corre más peligro que las niñas ***hermosas***, nadie lleva más sombras tras la nuca. Las niñas ***hermosas***, allá donde van son acompañadas por el horror. (Liddell, 2011, p. 44).

³² Esta referencia a la palabra muerto solamente indica la contabilización de el adjetivo muerto. Como mencionamos anteriormente, uno de los filtros que se llevó a cabo en el presente análisis léxico semántico fue la minuciosa distinción de sustantivos, adjetivos y verbos. La contabilización del sustantivo *muerto* no formó parte de las palabras más importantes a analizar pero puede ser consultada en el anexo 2 en los cuadros 1.5, 1.6 y 1.7.

El párrafo anterior es un diálogo en el que Elsa Palavrakis relata cómo es que tener una hija hermosa puede llegar a ser un martirio, haciendo un contraste interesante entre lo hermoso y lo perverso, ya que es esta misma enfermedad que poseemos como humanidad la que no permite la existencia de lo hermoso, pues tendemos a la destrucción de aquello. Lo crudo y lo doloroso en relación con lo hermoso y lo puro es lo que hace que la violencia se vuelva más brutal.

Como podemos observar los sustantivos y los verbos son utilizados en *El tríptico de la aflicción* para hacer la violencia explícita, lo cual explica la crudeza de los textos de Angélica Liddell, donde se muestran situaciones radicales que agreden nuestra realidad. Sin embargo, también existe un contraste interesante en las construcciones lingüísticas de la violencia poética al manifestarse esta en algunos sustantivos y en los adjetivos de manera indirecta y simbólica, contrastando con las otras palabras que hacen evidente la violencia. Es curioso que la violencia no evidente, o sea una violencia simbólica, como Bourdieu la llamaría, coadyuve a la potencialización de la violencia cotidianizada. A diferencia de la segunda, la violencia poética no es la eufemización de la violencia, sino que es la sublimación de esta para hacerla radical y evidente, por lo tanto, más hiriente. Podríamos inferir que a través de estos simbolismos y resignificaciones Liddell construye la sublimación de la violencia, pues aunque la violencia se manifiesta explícitamente, esto permea también a palabras que, en primera instancia, no son violentas, mostrando lo violento en lo que no debería serlo: como lo hermoso, lo dulce y lo socialmente correcto.

3.3. ANÁLISIS TEMÁTICO

Si bien, el presente análisis de *El tríptico de la aflicción* tiene como base los resultados cuantitativos, la vinculación temática es lo que ayuda a revelar el funcionamiento de la violencia poética a través de la dramaturgia. Se escogieron los temas de **infancia** y **paternidad** debido a la constante situacional que las tres dramaturgias presentan.

Con la finalidad de indagar de manera muy particular en el funcionamiento de esta herramienta estético-lingüística, seleccionamos las palabras más utilizadas que coincidieron en las tres dramaturgias de *El tríptico de la aflicción* que, a su vez, coinciden en los campos semánticos que se manifiestan en las tres dramaturgias: INFANCIA, PATERNIDAD y VIOLENCIA.

Resultado de dichos filtros, obtuvimos las siguientes palabras en coincidencia.

MATRIMONIO PALAVRAKIS			ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA			HISTERICA PASSIO			
SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	
amor	7	PATERNIDAD	amor	11	PATERNIDAD	amor	13	PATERNIDAD	31
hijos	63	PATERNIDAD	hijos	9	PATERNIDAD	hijo	25	PATERNIDAD	97
miedo	10	VIOLENCIA	miedo	11	VIOLENCIA	miedo	15	VIOLENCIA	36
niños	83	INFANCIA	niños	35	INFANCIA	niño	18	INFANCIA	136
padre	28	PATERNIDAD	padres	34	PATERNIDAD	padre	40	PATERNIDAD	102
sangre	10	VIOLENCIA	sangre	7	VIOLENCIA	sangre	5	VIOLENCIA	22

MATRIMONIO PALAVRAKIS			ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA			HISTERICA PASSIO			
VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	
amar	8	PATERNIDAD	amar	35	PATERNIDAD	amar	7	PATERNIDAD	50
crecer	7	INFANCIA	crecer	15	INFANCIA	crecer	5	INFANCIA	27
llorar	9	INFANCIA	llorar	7	INFANCIA	llorar	5	INFANCIA	21
matar	21	VIOLENCIA	matar	11	VIOLENCIA	matar	15	VIOLENCIA	47
morir	27	VIOLENCIA	morir	24	VIOLENCIA	morir	13	VIOLENCIA	64
querer	53	PATERNIDAD	querer	33	PATERNIDAD	querer	37	PATERNIDAD	123

Como podemos observar, obtuvimos como resultado 6 sustantivos y 6 verbos. No hay un solo adjetivo que se manifieste en las tres obras y que entre dentro de los principales campos semánticos. De estas 12 palabras, 5 pertenecen al campo semántico PATERNIDAD, 3 remiten a INFANCIA y 4 a VIOLENCIA.

Respecto al tema **infancia**, hay un solo sustantivo que remite a esta: la palabra *niño* (136), que, además, es el sustantivo más repetido en *El tríptico de la aflicción*. Es en los infantes que aparecen en estas dramaturgias en quienes recae la acción, siendo esta una de las principales razones por las que se eligió el tema de infancia para el presente análisis.

En *El matrimonio Palavrakis* los protagonistas son Elsa y Mateo, sin embargo, el eje que detona toda la acción dentro de la dramaturgia es su hija, Chloe: cómo la concibieron, qué sucedió al nacer, su crecimiento, su asesinato y su ausencia.

Narradora: En el fondo, el nacimiento de la **niña**, les había injertado un pánico atroz a la muerte. Después vino esa época en que los señores Palavrakis apenas podían respirar porque la **niña** respiraba todo el aire. Habían sido tan desgraciados en su *niñez* que para cuidar perfectamente de su *hijita* compraron montañas y montañas de manuales de educación (Liddell, 2011, p. 28).

Y aunque Chloe nunca se apersona en la dramaturgia, este análisis arroja que la niña es fundamental para el desarrollo de la acción. La violencia poética, en este caso, se manifiesta al ser en la niña en quién recaen acciones violentas como voyerismo, violación y asesinato. Esto confirma la manera en que la violencia poética acciona a través de contrastes, pues es un infante en quien recaen acciones agresivas por lo que estas se vuelven más potentes y lastimeras para el espectador.

En *Once upon a time in West Asphixia*, nuestras protagonistas son dos niñas: Natacha y Rebeca. Si bien, hay acciones violentas que recaen sobre ellas, la mayoría de las acciones son ejecutadas por las niñas, ya que son quienes provocan, pervierten, matan, asesinan, mutilan, golpean, entre otros actos violentos.

Rebeca: Nos tienen miedo.

Natacha: Los **niños** podemos contaminar (Liddell, 2011, p. 86)

Es interesante que, en esta dramaturgia, Angélica Liddell plantea otra posibilidad de la perversión en la infancia, pues permite ver cómo es que los niños son portadores de esa violencia, lo cual también incentiva la reflexión acerca de cómo es que esa violencia llega a ellos a tan temprana edad, poniendo en discusión si esta violencia es transmitida de los adultos a los infantes o si ya es parte de los seres humanos y solo es cuestión de tiempo para que se manifieste.

En la dramaturgia *Hysterica Passio* existe una combinación, ya que es en Hipólito, un niño de 12 años, en quien recaen todos los hechos, pero también quien posteriormente conducirá la acción. Hipólito cuenta narrativamente la historia de Thora y Senderovich, sus padres, y deja ver todas las acciones violentas que ellos ejercen sobre él, como heridas, violaciones y represiones psicológicas. Sin embargo, la dramaturgia también permite ver cómo es que estas acciones detonan en Hipólito el deseo de venganza:

[...]He cumplido doce años

Nadie sabe que el **niño** Hipólito ha preparado su venganza

[...]

El **niño** Hipólito ha preparado su venganza comiendo *lápices*

[...]

Tengo doce años

Silencio

Aquí llega Thora a enseñarle historias de Santos a su hijito

Hipólito

El **niño** Hipólito ya ha comido demasiados lápices

[...]

El **niño** Hipólito a la edad de doce años ya está preparado

[...]

Querida Thora

Mama Thora

Respira

Hoy va a ser un día terrible para ti

Voy a vengarme". (Liddell, 2011, pp. 147,148)

Los niños no solo son víctimas de la violencia, sino que también pueden ser ejecutores de esta, pues al ser los hijos una especie de vasija en donde los padres depositan todas sus perversiones es evidente que posteriormente esta violencia emitida hacia ellos derivará en más violencia que se manifestará hacia otras personas o hacia los mismos padres.

En *El tríptico de la aflicción* son los niños quienes reciben la mayoría de las acciones violentas, lo cual confirma la importancia temática de la infancia. Es estas dramaturgias se pone de manifiesto cómo se puede llegar a experimentar la violencia durante los primeros años de edad, que son, a su vez, los años en los que se absorben los principales valores que nos rigen como sociedad, por lo tanto si la violencia es parte de la infancia eso derivará en una violencia durante la adultez y durante la paternidad. Esta vinculación entre la violencia y la infancia

provoca un cuestionamiento acerca de lo que está sucediendo con los infantes, y también genera una repulsión mayor hacia esa misma violencia, pues pareciera que lo violento solo es socialmente permitido a los adultos, sin embargo, como podemos observar, la violencia se puede manifestar en todos los ámbitos posibles, incluso en los que aseguran ser todo lo contrario, como en este caso la infancia.

Así mismo, dos verbos coincidentes en todo *El tríptico...* y que se asocian al tema **infancia** son *crecer* (27) y *llorar* (21). Dichos verbos hablan acerca de dos actividades que regularmente son asociadas a la niñez, ya que los niños están destinados a convertirse en adultos, así como, al ser tan vulnerables y dúctiles, son muy susceptibles a llorar. Sin embargo, en las tres dramaturgias que estamos analizando podemos ver que el verbo *crecer* funciona como un sinónimo de perversión y muestra a los niños como portadores de la inocencia, pero que al crecer se convierten en personas enfermas. Por ejemplo, en el caso de Chloe en *El matrimonio Palavrakis*, sus padres todo el tiempo la describen como una niña inocente, hermosa y perfecta, no empero, hay en ellos un gran temor de todo lo que pudiera pasarle al crecer, como ser víctima de las perversiones de sus semejantes o que ella misma se convierta en un ser perverso.

Mateo: Cuarto sueño: [...] Mi hija no ha **crecido**. Sigue siendo un bebé resbaladizo y sanguinolento. No ha dejado de **llorar** desde que nació. Nos morimos y ella se queda metida en la cuna, sola, **llorando**, hasta que también muere, de hambre y se pudre con nosotros (Liddell, 2011, p. 27).

El fragmento anterior pertenece a una serie de sueños que Elsa y Mateo tienen antes de que su hija nazca. En ellos se ven reflejados, de manera onírica, todos sus miedos, incapacidades y presentimientos, y, a pesar de que en el párrafo anterior se utilizan imágenes simbólicas, es muy claro el miedo que existe en Mateo de no ser capaz de cuidar a su hija.

En el caso de *Once upon a time...* el crecimiento es algo que las niñas

buscan evitar. Creen fervientemente que al crecer uno deja de ser libre, pues al convertirse en adultos se entra en el contrato social que nos llega a hacer autómatas ante la realidad.

Natacha: Hemos sobrevivido a la *infancia*.

Rebeca: Hemos sobrevivido a la *infancia*.

Natacha: Este es el tiempo.

Rebeca: Este es el tiempo.

Natacha: Ahora que pensamos sin límites y sin freno.

Rebeca: Ahora que pensamos sin límites y sin freno.

Natacha: Ahora que todavía no hemos alcanzado la edad.

Rebeca: Ahora que todavía no hemos alcanzado la edad.

Natacha: Ahora que somos irresponsables.

Rebeca: Ahora que somos irresponsables.

Natacha: Hay que seguir nuestros impulsos irracionales.

Rebeca: Hay que seguir nuestros impulsos irracionales.

Natacha: Antes de que la edad se encargue de frenarnos y asustarnos.

Rebeca: Antes de que la edad se encargue de frenarnos y asustarnos.

Natacha: Este es el tiempo.

Rebeca: Este es el tiempo.

Natacha: El tiempo de la perversión.

Rebeca: El tiempo de la perversión.

Natacha: Ahora que todavía somos *inocentes*.

Rebeca: Ahora que todavía somos *inocentes*. (Liddell, 2011, pp. 93,94)

Este fragmento ejemplifica el discurso que se busca transmitir a través de las protagonistas de esta dramaturgia, pues ellas se encuentran justo en una etapa transitoria entre la infancia y la adolescencia en la que la inocencia ya no es parte de ellas, pero la supuesta corrupción de la adultez tampoco las posee aún, lo que hace que lleven esta evasión del crecimiento hasta las últimas consecuencias, procurando su muerte antes que formar parte del contrato social.

Y en la dramaturgia *Hysterica Passio* observamos que Hipólito, el narrador de toda la historia, permanece pasivo ante la violencia que sus padres ejercen sobre él durante la mayor parte de su vida.

Thora: [...] Aquí tienes al niño. Frótale tú, no me importa las capas de piel que le arranques, el Señor ama a los niños, el Señor ama a los niños, ellos son fuertes, y debemos parecernos a los niños si deseamos alcanzar el reino, ¿me escuchas mamá?, ellos son fuertes, observa, observa lo que hago con mi hijo, lo aguanta todo, es fuerte, mira, mira, como soporta el dolor, ahora sigue tú mamá, frótale la espalda, déjale sin carnes, a mí me da igual, para mí es como un perro, por mi [sic] puede **llorar** el día entero, los niños son fuertes, ¡cállate! Haces que me duelan las muelas como si me crecieran tumbas, no te soporto, déjame en paz [...]

(Liddell, 2011, p.133)

A la edad de tres años, Thora permite que su madre talle hasta sangrar a Hipólito. Esta es una acción violenta que se expresa de manera literal, sin embargo, la carga violenta también se presenta al ser el baño un símbolo de limpieza, por lo que esta trasgresión de su madre y su abuela significan el intento de limpiar en él toda la suciedad moral que es inexistente hasta llegar a dañarlo físicamente. Sin embargo, al crecer y razonar todo lo que ellos le hicieron, Hipólito utiliza todo lo que conoce acerca de sus padres como una forma de poder para ejercer violencia sobre ellos.

Hipólito: Todos aquellos donde **creció** la maldad eran inocentes

[...]

Hipólito: Thora y Senderovich son inocentes. La maldad **crece** en los inocentes". (Liddell, 2011, p.145)

El segundo tema que consideramos engloba a todo *El tríptico de la aflicción* es **paternidad**, que, según el análisis estructural que realizamos, se expresa principalmente por medio de los sustantivos *amor* (31), *hijo* (97) y *padre* (102) y los verbos *amar* (50) y *querer* (123).

De la misma manera en que el sustantivo *niño* remitió a cómo es que las acciones recaen principalmente en los infantes, los sustantivos *padre* e *hijo* evidencian que no solo son los infantes lo importante de este tríptico, sino que es la relación entre padres e hijos lo que construye las situaciones y las acciones en las tres dramaturgias. Ya hemos mencionado anteriormente que las relaciones padres-hijos funcionan a través de la violencia en *El tríptico de la aflicción*, sin embargo, es curioso que las palabras que remiten a la paternidad se refieran al amor. *Amor*, *amar* y *querer* son palabras que hablan de un sentimiento que debería existir en todas las relaciones padres-hijos, o al menos eso es lo que nuestra sociedad nos ha inculcado, ya sea a través de la religión o lo socialmente correcto. Sin embargo, en *El tríptico de la aflicción* las relaciones no funcionan así, sino que son relaciones violentas a nivel psicológico, físico, mental y sexual.

En *El matrimonio Palavrakis* esta relación violenta se manifiesta por debajo del agua. Elsa y Mateo procuran ser buenos padres y juran amar a su hija, sin embargo, resulta ser Mateo el violador y asesino de Chloe, y Elsa una madre que hace caso omiso de todas las agresiones hacia su hija.

Mateo: [...] No somos unos **padres** perfectos ni lo seremos nunca, tendrás que enfrentarte con unos **padres** desesperados, absolutamente desesperados, y tendrás que luchar con nuestra desesperación, y nuestro cansancio, y nuestro fracaso.

[...]

Elsa: Yo no soy como mis **padres**

Mateo: ¿Estás segura? ¿Segura del todo?

Elsa: He invertido toda mi vida en ser diferente a ellos. Opuesta a ellos

Mateo: ¿Y cómo sabes que eres mejor? ¿Solo por ser diferente a ellos, opuesta a ellos?

Elsa: Puedo seguir mejorando.

[...]

Mateo: No pude evitar mi nacimiento. Lo llevo en la sangre

Elsa: No eres igual que tu **padre**. No lo eres, no lo eres.

Mateo: Soy mucho peor. Soy el peor. (Liddell, 2011, pp. 14 -16)

Mateo Palavrakis, desde el embarazo de Elsa, advierte que no serán buenos padres, menos él, y cuestiona el objetivo de seguir procreando, pues apunta que la violencia en la paternidad es hereditaria, por lo tanto, ineludible a la existencia del ser humano. Efectivamente, con el crecimiento de Chloe se desencadenaron muchas perversiones en los dos. Entonces, este amor paternal que tanto habían asegurado los personajes, ¿cómo funciona? Elsa Palavrakis expresa el amor por su hija y lo relaciona directamente con su muerte:

Elsa: porque te **amaba**, porque te **amaba** te imaginé muerta de todas las formas posibles. ... **Amarte** fue tan angustioso, me hiciste absolutamente vulnerable. (Liddell, 2011, p. 49)

Se podría traducir el amor de Elsa en un anhelo por que la violencia hacia Chloe cesara, sin embargo, permitir que alguien más la dañara ¿era amor? La evasión y la normalización de la violencia hacia un ser vulnerable como es un niño que, además, tiene una relación directamente genética y afectiva no es, en ningún caso, justificable, mucho menos una manifestación amorosa de la paternidad. En esta misma evasión de la situación violenta que vivía su hija, Elsa narra una historia de amor entre Chloe y Mateo.

Elsa: El día que cumplió siete años la niña se cortó las venas de los brazos con el cuchillo de partir la tarta. Corrió hacia su **padre** con los brazos chorreando sangre y se abrazó a él con todas sus fuerzas. Le adoraba. Me lancé sobre ella para socorrerla, pero ella se abrazó a su **padre**. A su **padre**. Como una novia. Le manchó la camisa. Creo que en el fondo vivieron una historia de **amor**. Eran un hombre y una mujer. A mí nunca me **quisieron**, y yo tampoco fui capaz de **quererles**, ¿verdad? Nunca **quise** a mi **hijita**, ¿es eso lo que piensa? Nunca cuidé de ella lo suficiente. Nunca. (Liddell, 2011, p. 52)

La sociedad y la religión han logrado establecer que dentro de la familia todo sea permisivo, incluso la violencia. La constante insistencia en la deuda que se tiene para con el progenitor, así como la reiteración de una obediencia que permita la convivencia dentro del contrato social han propiciado que la mayoría de las manifestaciones de la violencia surjan dentro del nicho más cercano que tenemos, el de la familia y el hogar, fomentándonos la violencia como una forma de ser y de convivir desde muy temprana edad. Como se mencionó en el capítulo anterior, Bourdieu planteaba que la violencia simbólica, es decir la violencia que la sociedad nos inculca sin que nos demos cuenta, se nos enseña desde muy temprana edad, ya que los padres, al ser víctimas de antaño de esta, son quienes la transmiten a sus hijos, pues:

El hecho de nacer en un mundo social conlleva la aceptación inconsciente de cierto número de postulados incorporados como hábitos que de suyo no requieren inculcación activa al margen de la que se ejerce por el orden de las cosas (Fernández, 2005, p. 16).

Esta aceptación de la violencia que se nos transmite de padres a hijos ha derivado en la normalización de estas situaciones. En el párrafo tomado de *El matrimonio Palavrakis* se infiere que, a pesar de la violencia, Chloe amaba a su padre, pues las agresiones de su padre hacia ella formaron parte de su educación y de su relación con él. Sin embargo, la cotidianidad de la violencia no justifica la existencia de tales tipos de paternidad, es decir, ni la violencia física ni la violencia sexual son permisibles aún sean patrones que se han repetido en los nichos familiares.

En *Once upon a time in West Asphixia* las relaciones paternas son complejas, pero igual de violentas. Son una constante, a lo largo de la obra, el anhelo y el incentivo hacia la venganza sobre los padres, al ser ellos los primeros ejecutores de violencia.

Señora Alopardi: Los **padres** disfrutaban atormentando a sus **hijos**, se aprovechan del sentimiento de culpa de los **hijos**, así se lo dije a las niñas, [...] (Liddell, 2011, p. 72)

Simón, la figura que las niñas idolatran, mata a sus padres y las niñas ansían seguir su ejemplo. La dramaturgia presenta algunas razones de porqué las niñas ansían tanto la muerte de sus padres. Los padres de Rebeca no aparecen personificados en la dramaturgia, sin embargo, existen acciones violentas de los unos hacia los otros, como el hecho de que la madre de Rebeca le tuse el cabello como castigo y el supuesto accidente automovilístico, inducido por Rebeca, en el que sus padres mueren. En las relaciones paternas de

Natacha también existe la violencia. Olivia, su madre, a partir de la impotencia ante el comportamiento desbordado de Natacha y Rebeca, explota violentamente confesándole a Natacha que es adoptada y lo mucho que se arrepiente de haberlo hecho para finalmente revelarles que su madre murió en un manicomio.

Olivia: Yo estaba borracha. Había empezado a beber demasiado. Le dije a Natacha que era adoptada. Se lo dije. Le conté todo, lo de su madre, lo del manicomio, la verdadera madre de Natacha murió en un manicomio, le conté todo. Yo estaba borracha a todas horas. Pensaba que había sido un error. Al cabo del tiempo mucha gente se arrepiente de los **hijos** que han adoptado. Natacha me contestó con una nota en la nevera. Había utilizado sangre de pescado para escribirla. (Liddell, 2011, p. 72)

Once upon a time... expone muchos ejemplos de violencia que los padres cometen sobre sus hijos. Radicaliza estas situaciones para evidenciar que estos actos violentos sobre los niños podrían ser, justificadamente, motivo de odio de los hijos hacia sus progenitores, así como uno de los propiciadores de la violencia en los niños. Es este extremismo en la situación lo que hace reflexionar sobre la violencia dentro de las relaciones padres-hijos y como esta propicia la herencia y la transmisión de la violencia de generación en generación.

Hysterica Passio comparte definitivamente esta contundente denuncia ante las relaciones violentas entre padres-hijos. Como ya hemos mencionado, existen numerosas agresiones hacia Hipólito: golpes, violaciones y represiones psicológicas que resultan en una venganza inminente. Además de las relaciones entre los personajes de la obra, esta dramaturgia muestra que las relaciones violentas entre padres-hijos forman parte de la historia de vida de los protagonistas. Thora es una mujer sumisa ante su madre, al grado de parecer su sirvienta, y es solo a través del matrimonio que logra liberarse de esa relación codependiente y enferma con su madre, situación muy común en nuestro contexto actual, sin embargo, el rencor hacia ella nunca cesa.

Thora: No *quiero* a mi madre. Por eso te **quiero** a ti. (Liddell, 2011, p. 109)

La sociedad ha depositado en la familia una supuesta imagen de salvación. Formar una familia pareciera ser sinónimo de éxito, completud y bienestar, sin embargo, muchas veces esto solamente funciona como el escape de una prisión mucho más grande, la de la codependencia para con los progenitores que, como en el caso de Thora, propicia la manipulación extrema de los padres sobre los hijos. Sin embargo, al formar una familia propia, se escapa de aquella prisión pero se ingresa a una nueva, generando los propios patrones de manipulación hacia la pareja y hacia los hijos. Por el lado de Senderovich vemos que es un hombre rigurosamente devoto, pero eso solo oculta lo que realmente es, un hombre perverso y violenta. Esta no es la primera relación familiar violenta que tiene, ya que, a lo largo de la trayectoria, se va develando que ha tenido varias familias que han terminado asesinadas y enterradas en su jardín.

Hipólito: [...]

Senderovich le habla a la tierra de su jardín

Como si la tierra de su jardín fuera una tumba

Como si mi **padre** fuera un jardinero de hombres

Como si la tierra fuera el fracaso de la humanidad

La tierra blanca de espanto [...]. (Liddell, 2011, p. 113)

Estas relaciones violentas que forman parte del pasado de Thora y Senderovich derivan en más violencia hacia su hijo, Hipólito, y esta misma violencia depositada en él se convierte en más violencia, evidenciándonos, no solo en esta dramaturgia, sino en todo *El tríptico de la aflicción*, el incesante ciclo de la violencia que se genera en las relaciones padres-hijos, pues, como ya

hemos argumentado anteriormente, es la contaminación inherente a la existencia del ser humano y la herencia que deviene de la relación entre padres-hijos una de las principales razones que hacen que la violencia en la que habitamos sea imparabile.

Hipólito: Mi **padre** habla de las flores

Sus bonitas flores higiénicas

Se mueren

Parece que las flores ya no sirven para nada

Han empezado a morir con mi primera fractura

Las flores y mis huesos siguen trayectorias paralelas

Mi *madre* rompe mis huesos

Mi **padre** rompe el tallo de las flores

Distribuye la fuerzas [sic]

Mi **padre** arranca las flores antes

Antes de que se mueran

Se mueren

Pero entre sus manos [...]. (Liddell, 2011, p.134)

En todas estas relaciones paternas, ¿dónde se manifiesta el amor? Concreta y accionalmente, en ninguna, ya que todo el tiempo vemos que las situaciones sustentan relaciones paternas violentas a diferentes niveles. Esto confirma que la violencia poética funciona a través de contrapuntos, pues estas relaciones tan íntimas no deberían ser un lugar propicio para la violencia, sin embargo, en la realidad, no solo en la ficción, es uno de los más comunes.

En cuanto a las palabras más utilizadas que coinciden en *El tríptico de la aflicción* y que remiten al campo semántico VIOLENCIA, encontramos los sustantivos *miedo* (36) y *sangre* (22) y los verbos *matar* (47) y *morir* (64).

En el caso del sustantivo *miedo* observamos que este es utilizado como un sentimiento negativo que permite que el otro tenga poder sobre nosotros. En el caso de *El matrimonio Palavrakis* el miedo habita permanentemente en Mateo y Elsa, pues a partir del embarazo de Elsa, se deriva en ambos un temor por todo lo que implica convertirse en padres.

Mateo: [...] El **miedo** funciona como un hueso más de mi cuerpo. **Miedo**a ser solo un hombre. **Miedo** a ser solo un hombre. [...].

(Liddell, 2011, p. 27)

El miedo es un sentimiento constante en los señores Palavrakis, que funciona como un alertador de toda la perversión de la que son capaces de expresar, específicamente, sobre su hija Chloe. Sin embargo, a este miedo se sobrepone toda la enfermedad que reside dentro de ellos, manifestándose como un sentimiento paralelo a la ejecución de la violencia, pues aunque el miedo latente advierte que aquello que se está realizando no está bien, es la perversión aún más poderosa que este, logrando que la violencia se haga manifiesta.

El miedo es por antonomasia un sentimiento negativo del cual se puede ser víctima o se puede utilizar para controlar a alguien más. La ejecución de la violencia sobre alguien a quien se desea controlar es una herramienta para generar miedo. En el caso de la dramaturgia de *Once upon a time...* observamos cómo es que las niñas, a través de la violencia, logran posicionarse sobre los

adultos, generando en ellos una subordinación a partir del miedo, que habla de una alteración del rol de padres e hijos, pues existe una constante, a nivel social, donde los niños temen a sus padres debido a toda la violencia que se ejerce sobre ellos. Sin embargo, esta dramaturgia busca exponer la posibilidad de que el miedo puede ser una herramienta de violencia y manipulación que puede surgir de cualquier persona, inclusive de unas pubertas.

Rebeca: Ahora son ellos los que tienen **miedo** de nosotras.

Natacha: Nuestros padres. Tienen **miedo**.

[...]

Rebeca: Nos tienen **miedo**.

Natacha: Los niños podemos contaminar. (Liddell, 2011, p. 85)

Si bien, en el caso de la dramaturgia anteriormente mencionada, el miedo funciona como un dominador del otro, en *Hysterica Passio* vemos las dos caras de esta situación. Thora funciona como una subordinada, primero de su madre y posteriormente de Senderovich. La codependencia emocional, de la que hemos hablado anteriormente, que Thora deposita en su madre y en Senderovich, hace que ellos infrinjan poder sobre ella, quien lo permite, desde el lugar de la fragilidad, pues al tratar de ocultar todas las perversiones que se encuentran en su interior y que no se permite expresar se siente inferior a ellos. Sin embargo, al descubrir el verdadero ser perverso que es su esposo, pierde el miedo hacia él y comienzan a convivir como dos iguales. La perversión individual termina por unificarlos y acercarlos, haciendo que su enfermedad y la violencia que habita dentro de ellos se multiplique, por lo que la violencia que se depositará en Hipólito será todavía mayor.

Thora: Ya no me das **miedo**.

Senderovich: Me doy **miedo**.

Thora: No crees en Dios.

Senderovich: Me doy **miedo** a mí mismo. (Liddell, 2011, p. 141)

En cuanto al sustantivo *sangre*, este es generalmente utilizado como un símbolo de dolor y de violencia, ya que socialmente se le vincula con las heridas y la muerte. En *El matrimonio Palavrakis*, la sangre aparece en diversas ocasiones. Una de las escenas más violentas de la dramaturgia se manifiesta en la discusión de Elsa y Mateo porque no hay más que cuchillos en la mesa, lo que hace que todo el rencor que sentían el uno hacia el otro, explote.

Mateo: ¿Vamos a comer a partir de ahora con cuchillos, solamente con cuchillos? Lo digo por irme acostumbrando. A los cortes, a la **sangre** y todo eso. ¿Te imaginas la ensalada llena de **sangre**?

Elsa: Déjalo ya...

Mateo: Las patatas llenas de **sangre**.

Elsa: Por favor...

Mateo: El postre lleno de **sangre**. (Liddell, 2011, p. 41)

Liddell utiliza la sangre como un símbolo del dolor interno, pues está exponiendo el rencor y el odio que ambos se tienen debido a todas las atrocidades que han vivido como matrimonio y respecto a su hija. Esta pelea entre los señores Palavrakis, utilizando objetos punzocortantes, exterioriza el verdadero dolor que existe en el interior de su relación y que constantemente es evadido con la intención de conservar las apariencias sociales, hasta llegado el punto de no poder ocultarlo más y propiciar que las provocaciones violentas hacia el otro sean una constante.

En el caso de *Once upon a time...* la sangre se manifiesta como producto de la furia de las niñas.

Olivia: [...]Rebeca estaba encima de mi marido clavándole el cuchillo una y otra vez, sin parar, sin parar, sin parar. El cuchillo entró y salió del cuerpo ciento cincuenta y cuatro veces. Era una pelota de **sangre** sobre la alfombra. (Liddell, 2011, p.106)

La sangre, entonces, se vuelve la expresión de actos violentos que provienen de una perversión interna.

En el caso de *Hysterica Passio* el sustantivo *sangre* posee un gran peso, pues hace un evidente contraste con la insistencia en la pureza y la limpieza que existe en esta dramaturgia. La sangre aparece desde el inicio de esta dramaturgia en heridas concretas, pero que poseen un profundo significado. Senderovich y Thora se conocen cuando ella va al dentista por un dolor de muelas y no soporta ver la sangre, sin embargo, hay en ella un conflicto con este flujo rojo, ya que le causa una profunda repulsión debido a su obsesión compulsiva hacia la pureza pero al mismo tiempo le atrae demasiado por su desquiciado interés por el dolor propio y ajeno.

Hipólito: [...]

Acerca una mano a la herida

Toca la **sangre** de Senderovich

Se compadece de sí misma

Dice pobre hombre

Pero se compadece de sí misma

Se identifica con la herida de Senderovich

Esa es la razón oculta por la que Thora es enfermera

Se siente enferma

Necesita heridas literales a su alrededor

Necesita enfermos

Enfermos como ella

Sin heridas se sentiría desnuda

Y con la mano sucia de **sangre** mancha su uniforme deliberadamente.”

(Liddell, 2011, pp. 120,121)

Como podemos observar la sangre representa en la dramaturgia de Angélica Liddell un papel importante pues funciona como un sustantivo concreto que representa las aflicciones y las perversiones internas, al mismo tiempo que se vuelve un símbolo tangible del odio, del rencor, del dolor y del miedo.

Respecto a los verbos *matar* y *morir* podemos intuir la correspondencia, ya que uno se refiere a quien actúa en contra de alguien y el otro a quien, relacionalmente, recibe la acción. Ambos son verbos importantes en las tres dramaturgias de *El tríptico...* y generalmente aparecen alrededor de alguna acción fratricida.

En *El matrimonio Palavrakis*, la muerte se hace presente desde temprana edad en los protagonistas. Por ejemplo, la matanza de los perros que el padre de Elsa Palavrakis ejecuta, así como los hermanos muertos (abortados) de Mateo Palavrakis. Esto origina en ellos la conciencia de la violencia que se deposita en los infantes, sembrando la idea de que la violencia es la forma habitual de relacionarse y de reaccionar ante lo que no les gusta, gestándose, una vez más, el anhelo de venganza de los niños hacia sus padres.

Elsa: ¿Y qué hacen los asesinos de niños?

Mateo: **Matan** a los niños

Elsa: Pero no hay niños enterrados en el cementerio. Mira, todos son viejos.

Mateo: No hay niños enterrados porque los asesinos de niños cortan a los niños en trozos y luego se los comen.

[...]

Elsa: ¿Me ayudarás a **matarle**?

Mateo: ¿**Matarle**? ¿Quieres **matar** a tu padre?

Elsa: Sí.

Mateo: Yo también quiero **matar** al mío. (Liddell, 2011, pp. 22-24)

Pero, sin duda, la muerte con mayor significado que se manifiesta en esta dramaturgia es la muerte de su hija, Chloe, pues es una inminente fractura en la relación, ya podrida, de los señores Palavrakis, además de que funciona como la manifestación concreta más grande de la serie de perversiones construidas a lo largo de su relación, ya que esta muerte es resultado de las acciones violentas entre ellos y hacia la niña.

Mateo: Sexto sueño: Mi hija se **muere**, una y otra vez.

Elsa: Séptimo sueño: Mi hijo se **muere**, una y otra vez.
(Liddell, 2011, p. 27)

La acción violenta recae sobre una niña; dicha acción está siendo llevada a cabo por su padre. Esto da como resultado una situación violenta e impactante hacia los sentidos y la conciencia del espectador. Este es un claro ejemplo de cómo funciona la violencia poética, pues se está manifestando a partir de la

exposición de una situación violenta ejecutada por personajes que tienen una relación estrechamente íntima, provocando una incomprensión hacia esa situación tan denigrante y dolorosa.

En *Once upon a time...* la muerte también se manifiesta de diferentes formas. Simón, el profeta que las niñas veneran, mata a sus padres y después se suicida. Las niñas, identificándose con esta perversa acción, comienzan a idolatrar a Simón y ansían seguir sus pasos.

Señora Alopardi: Simón era bueno, Simón era dulce, Simón era guapo. Así se lo dije a las niñas. Hizo bien en *matar* a sus padres".
(Liddell, 2011, p. 61)

Rebeca y Natacha matan a sus padres. Una provoca un accidente automovilístico, y la otra, de una manera más cínica, apuñala a su padre y golpea a su madrastra embarazada. Finalmente, en un acto de devoción hacia Simón, las niñas se suicidan juntas. Uno de los significados de la muerte en esta dramaturgia representa el sacrificio hacia la imagen devota. Esto remite a la idea de lo religioso, que es donde más claramente se profesa el sacrificio a través de la muerte, ya que a través de la entrega de la misma existencia se puede obtener algún beneficio mayor, o también puede ser tomado como una expiación de la culpa, una característica constante de la religión católica, en particular, pues sus bases están cimentadas en pagar todos los pecados que cometemos en vida. Sin embargo, el sacrificio y la devoción que estas niñas profesan es hacia una veneración por la violencia. Se idolatra a quien mata, a quien se suicida, a quien perversa. Las formas en que las niñas rezan y se refieren a su profeta Simón, funcionan de la misma manera que la religión católica: rezos que invocan la protección del profeta, reiteraciones hacia la omnipresencia de Simón, autosugestiones acerca de lo que el profeta desea que ellas y las demás personas hagan. Estas referencias religiosas logran una crítica a la doble moral

que la iglesia católica puede llegar a inducir, pues hace ver la irracionalidad del fanatismo, pues el profeta venerado ni siquiera portaba un discurso preciso, sin embargo, son las niñas quienes deciden interpretar sus acciones de tal forma que lo subliman hasta la divinidad y deciden seguir ciegamente sus pasos sin poner en cuestión lo que ese profeta que alaban era.

En la dramaturgia de *Hysterica Passio* la muerte también se manifiesta de importantes maneras. En primera instancia, la muerte de la madre de Thora detona en la familia una serie de cuestionamientos acerca de las relaciones padres-hijos, pues se plantea que los hijos cuestionan su existencia a partir de la muerte del procreador. En suma, derivado de esta muerte se suscita el encuentro de los esqueletos de mujeres asesinadas que Senderovich esconde en su jardín. Y finalmente, la manifestación más potente de la muerte en esta dramaturgia es la venganza de Hipólito hacia su padre, generando su suicidio.

Senderovich: Me hubiera gustado **morir** junto a mis padres. [...] Deberían haberse apiadado de mí, mis padres. No me amaban, estoy seguro, no me amaban. Si me hubieran amado me hubieran dejado **morir** con ellos. Muchas veces he buscado la muerte, pero la muerte ha huido de mí. Muchas veces he dicho que la muerte no es distinta de la vida. [...]. (Liddell, 2011, p. 152)

Esta reflexión de Senderovich antes de morir muestra la incongruencia de la paternidad, pues se está refiriendo al terrible peso que es para los hijos ver morir a sus padres, sin embargo, está realizando paralelamente la misma acción siendo Hipólito el testigo, y el causante, de dicha tragedia.

Podríamos decir que la muerte es el verbo más importante en *El trípico de la aflicción*, ya que es la manifestación más radical de la trasgresión violenta. De la misma forma, este verbo funciona como un conductor de violencia literal y simbólica pues es a través de la muerte no convencional que suceden acciones violentas trasgresoras entre los personajes.

Como podemos observar, la relación entre los campos semánticos y los temas se manifiesta de manera radical. Los sustantivos indican quiénes son los principales transmisores de la violencia, lo cual, como ya hemos mencionado, confirma que la violencia poética se hace presente en forma y contenido pues las repeticiones fundamentan la elección de las temáticas, que son **paternidad e infancia**: la acción recae en los *niños*, que a su vez son los *hijos*, y en los *padres*, quienes alguna vez también fueron niños. Si bien, las relaciones entre padres e hijos son las que principalmente propician la transmisión imparable de la violencia, existe una importante carga en el hecho de que los hijos se encuentren en etapas tempranas de edad al ser víctimas de la violencia, ya que es esta profanación de la inocencia lo que hace inadmisibles todas las acciones violentas que se generan en las relaciones familiares, específicamente entre progenitores e hijos.

De la misma manera, los verbos más importantes en *El tríptico de la aflicción* constatan que aquellos transmisores antes mencionados ejercen acciones violentas los unos sobre los otros; acciones violentas explícitas y acciones semánticamente cargadas de violencia. La violencia en las relaciones padres hijos se puede manifestar de manera física, verbal, sexual y mental. Hemos expuesto situaciones radicales que se abordan en *El tríptico...* que sustentan dichas manifestaciones, ya sea a partir de acciones explícitas como asesinatos y violaciones, o desde la resignificación, como es la intimidación y manipulación a partir del miedo.

En el tema **infancia** no se muestra solamente una victimización de los niños, sino que se exponen las diferentes facetas de cómo habita la violencia en la infancia. Si bien es impactante y abrumador ver cómo un ser que está íntegro naturalmente se contamina de esta violencia que los seres humanos hemos construido en nuestro supuesto contrato social, también se expone que la violencia es inminente a nosotros y está en el interior esperando el momento preciso para manifestarse. Entonces se genera un conflicto en quién está

recibiendo dicha información, pues se expone que la violencia en la infancia puede funcionar como una forma aprendida, heredada y transmitida por los nichos familiares, que influenciará posteriormente la forma de relacionarse con el mundo, pero al mismo tiempo hay una exposición drástica de cómo la violencia es inherente en todos los seres humanos, incluso desde muy pequeños.

En el caso del tema **paternidad**, podemos observar cómo las relaciones paternas que se exponen en este conjunto de dramaturgias radicalizan la violencia que existe dentro de ellas, pues a partir de esta exageración de las situaciones se genera en el espectador un rechazo por estas. La violencia es inherente a las formas de educación. En la paternidad esta se manifiesta desde el legado y la herencia y se sigue transmitiendo de generación en generación, lo cual deriva en un imparable contagio de violencia. Los ideales sociales que se han impuesto sobre nosotros acerca del rol procreativo que debemos cumplir ha propiciado una especie de obligación hacia la paternidad. Pareciera un deber de todo ser humano engendrar, sin embargo, esta carga social puede derivar en una paternidad no deseada y más allá de eso, en una paternidad enferma, que resulta en una frustración y un rechazo manifestándose a través de la violencia. Al mismo tiempo se presentan situaciones donde la paternidad es deseada, pero aun así, la violencia nos ha contaminado a tal grado que eso es lo único que podemos transmitir. Es el repudio ante esa violencia tan contextualmente cercana el objetivo de la violencia poética, pues origina la sensación de identificación ante ella, mostrando su gravedad y evidenciando cómo la hemos normalizado.

La violencia poética utiliza contrastes, manifiestos a través de sustantivos, adjetivos y verbos, para generar impactos en sus receptores. Es a partir de estos contrastes que se construye el exceso y la radicalización de las situaciones expuestas, lo cual permite que la cotidianidad de esas situaciones violentas deje de serlo, y así el espectador concientice a qué grado había normalizado y tomado por ordinaria dicha violencia. En efecto, lo que se genera, en primera instancia, en el receptor de esta violencia poética es un impacto ante sus sentidos y su realidad contextual, que es el primer propósito de la violencia poética.

3.4. PARTICULARIDADES

El presente análisis léxico-semántico se desarrolló priorizando las coincidencias que existían entre las tres dramaturgias que conforman a *El tríptico de la aflicción*. Sin embargo, resultaron algunas particularidades que consideramos pertinentes observar y señalar.

Casi todos los campos semánticos escogidos en el presente análisis léxico-semántico aparecen en las tres dramaturgias. La única excepción es el campo semántico de VIOLENCIA-locura, el cual solo se presenta en la dramaturgia *Once upon a time in West Asphixia*. Esta particularización tiene que ver con las circunstancias que la obra plantea, ya que la obra presenta a dos niñas que a través del conocimiento y la sabiduría intentan dominar a sus padres. Sin embargo, parte de su acercamiento al conocimiento es a través del interés por la locura, pues esta funciona como la “privación del juicio o del uso de la razón” (página web de la RAE, <https://dle.rae.es/?id=NYUDU9d>, Consulta: 12-06-19). Ellas buscan cuestionar todos los dogmas sociales que la sociedad adulta les ha impuesto, el interés sobre esta perturbación de la conciencia que puede llegar a ser la locura es otra de sus formas de rebeldía. Deciden acercarse a un psiquiátrico, observar detenidamente a los enfermos y dedicarse a estudiar el comportamiento de quienes se encuentran dentro de él.

Doctor Tayara: Se encaramaban a un árbol, frente al hospital y miraban a los **enfermos**. Jamás conocí a alguien con semejante vocación por la **locura**. El sufrimiento interior iba abriéndose paso hacia el exterior y se hacía visible en los rostros de aquellas dos criaturas. [...] Deseaba que fueran mis pacientes, no para curarlas sino para disfrutar de su pasión. (Liddell, 2011, pp. 72,73)

Las protagonistas de esta dramaturgia buscan desestructurar todas las reglas de la sociedad con las que sus padres las han educado, por lo que deciden utilizar en su contra todas aquellas armas que les dieron anteriormente. La subordinación obediente que nos inculcan a tener ante cualquier institución educativa se vuelve la misma forma de ataque que las niñas utilizarán para desafiar a los adultos y a la misma sociedad.

Este interés por el conocimiento deriva en otra particularidad: Esta dramaturgia es la única en la que el campo semántico VIOLENCIA-conciencia se manifiesta en las tres categorías gramaticales: sustantivos, adjetivos y principalmente en los verbos. La utilización de verbos como *pensar* (45 repeticiones), *saber* (29 repeticiones) y *aprender* (22 repeticiones), remite a la importancia que se le da al conocimiento y a cómo este es utilizado como una herramienta de poder y manipulación.

Natacha: porque tú **sabes** el nombre de todos los ríos.

Rebeca: Y ellos no lo **saben**.

Natacha: porque tú **sabes** el nombre de todas las guerras.

Rebeca: Y ellos no lo **saben**.

Natacha: porque tú **sabes** el nombre de los huesos humanos.

Rebeca: Y ellos no lo **saben**.

Natacha: Así que vamos a hacerte una herida.

Rebeca: Para que tengas tiempo de **estudiar**.

[...]

Natacha: Si te encuentras una pluma, **estúdiala**.

Rebeca: Si te encuentras una astilla de madera, **estúdiala**.

Natacha: Si te encuentras una botella, **estúdiala**.

Rebeca: Si te encuentras un trozo de metal, **estúdialo**.

Natacha: Y ni si te ocurra escuchar a los maestros.

Rebeca: Porque a los maestros les importa un bledo si **aprendes** o no.

Natacha: Y algunos hacen lo posible para que no **aprendas**.

Rebeca: Hacen lo posible para convertirte en un simio.

Natacha: Hacen lo posible para que trabajes en una fábrica de tornillos”.

(Liddell, 2011, pp. 69-71)

Las niñas toman conciencia de que el saber funciona como una forma de manipulación, pues ellas mismas han sido sometidas a través de la educación en casa y en la institución educativa. Por eso mismo, apuestan por que el conocimiento les permita controlar a sus padres y, en general, a los adultos. Es común que las escuelas se vuelvan medios de represión, pues controlan el conocimiento justo que la sociedad debe tener para poder seguir siendo sometida por sus dominantes:

La Acción Pedagógica es objetivamente una violencia simbólica, en un primer sentido, en la medida en que las relaciones de fuerza entre los grupos o las clases que constituyen una formación social son el fundamento del poder arbitrario que es la condición de la instauración de una relación de comunicación pedagógica, o sea, de la imposición y de la inculcación de una arbitrariedad cultural según un modelo arbitrario de imposición y de inculcación (Bourdieu, Passeron, 1996, p. 46).

Es por eso que este campo semántico se llama VIOLENCIA-conciencia no es solamente *conciencia*, pues el conocimiento se vuelve un medio más para violentar, ya que la violencia no solamente se manifiesta de manera física, verbal o sexual, sino que también puede manifestarse a través de lo intelectual.

Otra de las particularidades que encontramos a través del análisis léxico-semántico es que la dramaturgia *Hysterica Passio* es la única donde se manifiesta el campo semántico VIOLENCIA-social en las tres categorías gramaticales. *Hysterica Passio* es, de las tres dramaturgias, la que más hace hincapié en las normas sociales y en cómo ser socialmente correctos. Esto se relaciona directamente con la violencia simbólica de Bourdieu a la que nos referimos anteriormente, pues son un sinnúmero de normas sociales que han sido establecidas y aceptadas por la sociedad y contribuyen a la represión de esta misma.

Los protagonistas de la obra son dos personajes que todo el tiempo están recordándose ser buenas personas. Uno es *dentista* (25) y la otra *enfermera* (26); dos profesiones que remiten a la salud. Sin embargo, existe en ellos un sinnúmero de perversiones que son depositadas en su hijo, Hipólito. Todo el tiempo existe un énfasis en la *pureza* (8) y en la *higiene* (9), así como en la religión.

Senderovich: ¿Has cometido acciones contra la **pureza** de tu cuerpo?

Thora: ¿De qué acciones habla?

Senderovich: ¿Has cometido acciones contra la **pureza** de tu cuerpo?

Contra la **pureza** de tu cuerpo.

Thora: ¿La **pureza**? (Liddell, 2011, p.129)

Todo en esta obra va remitido a las apariencias que uno debe mostrar ante la sociedad y sobre ser una buena familia que reza a *Dios* (13) y que festeja la *Navidad* (13), incluso esta festividad es utilizada como un punto de quiebre en la que el hijo decide vengarse de sus padres.

Hipólito: Gracias Señor

te doy gracias

porque estás en mi corazón

soy muy feliz.

Te doy gracias

Porque mis padres me quieren mucho [...]. (Liddell, 2011, p.133)

Así mismo, la palabra *jardín* (12) y la palabra *flores* (11) podrían remitirnos a la imagen de una casa bonita y cuidada. Dicha apariencia de un hogar supuestamente bello podría vincularse a la casa de una familia decente. Sin embargo, bajo el jardín de Senderovich están escondidos todos los esqueletos de las mujeres que ha asesinado, corroborando que atrás de toda la santidad y perfección que este dentista profesa solo existe un montón de perversión y violencia.

Hipólito: [...]

y Senderovich

mi padre

[...]

solo

en su *jardín*

hablando de la *higiene* de las flores

amante de las *flores*

[...]

Hablándole a la tierra

Le habla de una manera
Que la tierra parece blanca
Senderovich le habla a la tierra de su **jardín**
Como si la tierra de su **jardín** fuera una tumba
Como si mi padre fuera un jardinero de hombres
Como si la tierra fuera el fracaso de la humanidad
La tierra **blanca** de espanto
La petunia es más higiénica que la rosa
La **higiene** de las pasiones
¿a quién se lo dice?
Horada la tierra con su lengua sarrosa
Blanca [...]. (Liddell, 2011, pp.112,113)

De la misma forma, la mayoría de las palabras que aparecen en esta obra que remiten al campo semántico VIOLENCIA-social son adjetivos, lo cual se justifica debido a que la calificación aprobada por la sociedad es uno de los parámetros que afirman si encajamos en ella o no. Por ejemplo, el uso de adjetivos como: *bien* (7), *limpio* (10) y *normal* (6), sin embargo, la utilización del adjetivo *blanco* (28) es la que más predomina. Esto tiene que ver con la pureza, la limpieza, la sanidad y lo religioso, tres calificaciones que, igualmente, derivan de lo social. La suciedad se manifiesta la mayoría de las veces a través de lo negro o lo café, lo que remite a la tierra y al lodo, por ende, la limpieza y lo puro serían todo lo contrario, lo blanco, la ausencia de suciedad. Por ejemplo, los doctores y enfermeros deben utilizar uniformes blancos porque así sus pacientes saben que están limpios, por lo tanto, sanos. Así mismo, la pulcritud que persigue la religión se ejemplifica en el acostumbrado vestido de novias. Las novias deben utilizar un vestido blanco ya que este representa la castidad, por lo tanto, la

pureza ante quien la desposará. Sin embargo, todas estas denotaciones que se le han brindado al adjetivo calificativo *blanco* derivan de construcciones sociales que se han asociado a la limpieza, pero eso no asegura que aquello sea verdad.

Hipólito: De *blanco* a *blanco*

De *blanco enfermera* a *blanco dentista* a *blanco* sudario a *blanco* fantasma

De *blanco* a *blanco*, hasta la *blanca Navidad*'. (Liddell, 2011, p.139)

En ocasiones, la violencia poética se hace presente a través de otros medios, como en este último ejemplo, pues la radicalidad de la limpieza y la religiosidad pueden llegar a ocultar perversiones en quienes la profesan. Así mismo, habla de la violencia que la sociedad impone sobre nosotros al pedirnos constantemente que encajemos en una cierta manera de ser que tiene que ver con la perfección inalcanzable, pues, como seres humanos que somos, la violencia, la suciedad y la perversión son parte de nosotros.

4. CONCLUSIONES

El análisis realizado en el capítulo 3, como hemos mencionado anteriormente, es un estudio que se centra en las palabras y su significado. Busca develar, a través de la forma, el contenido de las obras seleccionadas, con la finalidad de aclarar y exponer cómo funcionan las construcciones lingüísticas que conforman los aspectos de la violencia poética. A las construcciones lingüísticas que se develaron a partir de la contabilización de los verbos, adjetivos y sustantivos, se les analizó a través de una vinculación con el contenido temático, que terminó de dar una perspectiva más compleja de cómo funciona la violencia poética.

Algunas conclusiones que se deducen a partir del análisis léxico-semántico que se llevó a cabo indicaron que la mayoría de los sustantivos y verbos, núcleos de la construcción de la obra literaria, evocan directamente a la violencia poética, sustentando el lenguaje violento que la autora española utiliza en todas sus dramaturgias. Los sustantivos, aquellos más utilizados en todo *El tríptico de la aflicción*, al portar una dosis fuerte de violencia develan que la sustancia central de las dramaturgias es violenta. De igual forma lo hacen los verbos, ya que se expresa la violencia en sus distintas manifestaciones a partir de acciones explícitas y duras. De estos dos datos concretos, que expresó el análisis estructural, podemos inferir que los núcleos que construyen a las dramaturgias de *El tríptico de la aflicción* expresan francamente violencia, poniendo ya desde la base de la obra literaria la forma en que la dramaturgia se comunicará con sus lectores. Sin embargo, aquello que termina de potenciar esta violencia que se cimienta en los sustantivos y verbos, es el contraste que se construye a partir de los adjetivos, pues, al haber una confrontación entre personajes y acciones violentas que se oponen a lugares o cualidades aparentemente positivas, se logra que la violencia sea todavía más insoportable.

Estas construcciones lingüísticas aclaran que la violencia poética funciona prioritariamente a través de lo evidente y lo tajante, que a su vez es potencializado a partir del contraste con lo sublime, concordando con su objetivo que es impactar los sentidos de sus receptores, a partir del lugar extraordinario que da el teatro para lograr una concientización de la realidad.

Por otra parte, las palabras más repetidas en *El tríptico de la aflicción* aluden a la violencia ya sea de manera directa o simbólicamente. Esto confirma que la violencia poética como herramienta estético-lingüística, efectivamente, hace un uso reiterativo de palabras que expresen violencia, ya sea a través de palabras agresivas por sí solas o resignificadas, cargando a estas últimas con un sentido violento. Si bien, una palabra puede no ser violenta explícitamente, según el contexto y la situación de la obra, esta puede volverse un agente de lo violento. Por ejemplo, a través de la mayoría de los adjetivos, la violencia poética se manifiesta de manera indirecta y simbólica, contrastando con los sustantivos y verbos que hacen explícito lo violento. Podemos inferir que es a través de estas atribuciones de sentido violento que Liddell sublima el lenguaje hacia lo poético, pues a partir de una saturación referente a la violencia es que se construye una herramienta estético-lingüística que, tomando lo excesivamente explícito y chocante, impacta a sus receptores.

Las construcciones lingüísticas violentas definen las relaciones que hay entre los personajes de las dramaturgias. Es decir, las construcciones lingüísticas establecen la forma de las situaciones y estas, a través de lo temático, construyen el contenido. Esta conjunción de construcciones lingüísticas violentas y temáticas potentes hacen ver una intención discursiva en la dramaturgia de Angélica Liddell pues busca provocar, a través de situaciones muy cercanas al contexto del receptor, un impacto en sus sentidos y por ende en su recepción conceptual, ya que la violencia poética no es la exposición de lo violento gratuitamente, sino es lo violento en contextos contrastantes lo que potencia su impacto en el espectador.

Es este contraste entre construcciones lingüísticas agresivas y situaciones que originalmente no remiten violencia lo que hace que la violencia que existe dentro de la dramaturgia de Liddell no sea una manifestación cotidiana de esta, como estamos habituados, sino que al ejecutarse situaciones violentas en contextos tan comunes y corrientes, la conmoción ante lo abrupto de la violencia se vuelve más lacerante. Entonces podemos concluir que Angélica Liddell busca, a través de un lenguaje agresivo en contenido y forma, acusar contundentemente todas aquellas situaciones de violencia que, con regularidad, son evadidas. Modifica el lugar cómodo del espectador y le expone cruda y agresivamente su realidad generando una confrontación con su entorno, apostando por incentivar un teatro denunciante que apele a la no indiferencia del espectador respecto de su realidad social.

La violencia poética, herramienta estético-lingüística que expone impactantemente la realidad social, es pertinente en un país tan violento como México pues, como se ha sustentado a lo largo de este proyecto de investigación, puede generar en sus espectadores una conmoción respecto al contexto que les permea. La elección estética de la autora española es solo un ejemplo de caso de cómo a través del contenido sustancial de una obra de teatro, o sea la dramaturgia, se puede potenciar un discurso denunciante con respecto a una problemática social. No se trata solo de exponer el problema, sino de lograr que aquello que ocurre en el acontecimiento teatral logre trasgredir al espectador. Un teatro denunciante que esté construido a través de una dramaturgia potente y denunciante es necesario en México pues es urgente utilizar este arte escénico como una plataforma para visibilizar las problemáticas sociales violentas, casi incontrolables hoy en día, y dejar a un lado la función entretenedora, controlada por los medios de comunicación, que solo busca hacer que la sociedad evada su realidad y no que la confronte.

Este proyecto de investigación se enfocó en una autora que eligió una herramienta estético-discursiva para combatir la violencia en la sociedad, sin embargo es solo una de las muchas formas de hacerlo que pudieran existir en el teatro y en el arte. Consideramos que siempre será pertinente cuestionar las problemáticas sociales latentes e indagar en las formas más asertivas de conmover y, al mismo tiempo, de conmocionar al espectador, ya que el teatro es un lugar que permite expresar la voz del propio pueblo.

El teatro de Angélica Liddell posee una gran carga de denuncia y eso lo ha colocado en un lugar de reconocimiento internacional. La presente investigación tuvo como objetivo dilucidar el trabajo de la autora española, sin embargo, en México, y en muchos otros países, la indagación respecto a sus formas de hacer teatro que consideramos pueden ser pertinentes para el contexto actual, es escasa.

BIBLIOGRAFÍA

ARTÍCULOS VIRTUALES

- Albert, A. (2016) Angélica Liddell: Teatro, rito y sacrificio. *LL Journal*: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2016-1-albert/> Consulta: 02.02.18
- Barrena, B. (2013) Angélica Liddell y la China que ya no existe. *Revista El cultural de Diario El Mundo* http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/13/actualidad/1360758513_658800.html Consulta: 23.02.16
- Cerro, S. (s.f.). Los Temperamentos Hipocráticos. <http://www.sandracerro.com/articulos/> Consulta: 22.10.16
- Cornago, O. (2005). Atrabilis o el rito de la perversión. *De Archivo virtual artes escénicas sitio web*: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=25> Consulta: 22.06.16
- Cornago, O. (2005b). Conversaciones con Angélica Liddell. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=55>. Consulta: 22.06.16
- Cornago, O. (2009) Individuo versus Sociedad. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=17> Consulta: 23.10.16
- Cornago, O. (s.f.). Teatro posdramático: Las resistencias de la representación. www.arte-a.org Consulta: 18.06.16
- Cuesta, I. (2015). Rodrigo García: “En Madrid me han despreciado siempre”. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/05/28/madrid/1432829259_944255.html Consulta: 22.10.15

- De Francisco, I. (2003). Rodrigo y sus hermanos, <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Rodrigo-y-sus-hermanos/8510>
[Consulta: 18.06.16](#)
- De la Torre, M. (s.f.). Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero20/articulo/532/rupturas-del-pacto-escenico-narrativa-y-discurso-en-el-teatro-de-angelica-liddell.html>, Consulta: 14.06.2016
- Fernández, M. (2016) Angélica [una tragedia] tráiler. (s.l.) Orden propia. <https://vimeo.com/161222065>
- García Bardón, S. (2007). El monologo interior, <http://blogs.periodistadigital.com/aeu.php/2007/01/22/el-monologo-interior>
[Consulta: 19.06.16](#)
- García, R. (2008). Tras la pista de cuatro monólogos, *Diario El espectador*. <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-tras-pista-de-cuatro-monologos> Consulta: 19.06.16
- García, R. (2009). Rodrigo García, autor, director y 'performancer'. http://cultura.elpais.com/cultura/2009/04/06/actualidad/1238968802_850215.html Consulta: 22.10.16
- García, R.; Ruiz, M.; Hernández, Y. (2008). Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene...Una charla con Rodrigo García. *Tablas. La revista cubana de artes escénicas*, 3-4. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=245> Consulta: 23.10.16
- Garnier, E. (2012) El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica Liddell. *Revista Signa*. Núm. 21, 2012. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-espíritu-de-lo-grotesco-en-el-teatro-de-angelica-liddell> Consulta: 02.11.2018
- González H, J. (2011) Medios de comunicación masiva. Guía nº7 psu. http://prendelampolleta.weebly.com/uploads/9/3/2/5/9325234/gua_7_medios_de_comunicacin_masiva..pdf (Consulta: 31-05-19)

- Jabois, M. (2016) Un mundo sin dolor sería un mundo de imbéciles. http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/06/actualidad/1475769790_702967.html Consulta: 14.10.16
- Liddell, A. (1994). Dolorosa. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=556> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2000). La falsa suicida. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=175> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2002). Once upon a time in West Asphyxia; hijos mirando al infierno. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=186> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2004). El matrimonio Palavrakis. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=159> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2004). Hysterica Passio. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=161> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2005) Y los peces salieron a combatir contra los hombres. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=162> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2005). Y cómo no se pudo: Blancanieves. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=163> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2006). Boxeo para células y planetas. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=242> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2007). El año de Ricardo. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=240> Consulta: 11.03.16

- Liddell, A. (2007). El teatro es lo que me impide pegarme un tiro.
http://elpais.com/diario/2007/12/27/ultima/1198710002_850215.html Consulta: 14.06.16
- Liddell, A. (2007). Perro muerto en tintorería.
<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=241> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2009). Te haré invencible con mi derrota.
<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=252> Consulta: 11.03.16
- Liddell, A. (2015) Entrevista con Angélica Liddell. Emily. *Sitio de LABoral Centro de Arte LAB*
<http://www.laboralcentrodearte.org/es/exposiciones/emily> Consulta: 22.06.16
- Liddell, A. (2016). La poesía es la rebelión contra el estado.
http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/09/babelia/1455042695_683519.html Consulta: 20.06.16
- Sánchez, J. (2007). Perro muerto en tintorería. Los fuertes.
<http://joseasanchez.arte-a.org/node/571> Consulta: 23.06.16
- Sánchez, José. (2006) Rodrigo García y La Carnicería Teatro.
<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18> Consulta: 23.10.16
- Torres, R. (2012). Angélica Liddell, premio Nacional de Literatura Dramática
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352121683_617064.html Consulta: 23.06.16
- Vallejo, J. (2009). Por las revueltas de Angélica Liddell.
http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html Consulta: 14.10.16
- Vasserot, C. (2010) Entretien avec Angélica Liddell.
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/312/Entretien%20a

[vec%20Angelica%20Liddell%20-%20Festival%20Avignon.pdf](#) Consulta:
20.03.16

- Vicente, A. (2016) Liddell se reencuentra con el aplauso en Aviñón. https://elpais.com/cultura/2016/07/08/actualidad/1468000441_680726.html Consulta: 03.02.2018
- VÍllora, P. (s.f.). El dolor de ser Angélica Liddell. <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones12/12villora.pdf> Consulta:
21.06.16

LIBROS

- Aristóteles. (1986). *El arte poética*. México: Colección austral.
- Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Booth, C. Colomb, G., Williams, M. (2003). *The craft of research*. (2a Ed.) U.S.A: University of Chicago.
- Bourdieu, P. (1999) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, 2ª edic. Barcelona, España: Anagrama
- Bourdieu, P. y Wacquant, L.J. (1992). *Réponses pour une anthropologie réflexive*. Paris: du Seuil.
- Bourdieu, P. ; Passeron, J.C. (1996). *La Reproducción, elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Madrid: Editorial Popular.
- Cornago, O. (2005) *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. España: Editorial Fundamentos.
- Cornago, O. (2005). Conversaciones con Angélica Liddell En *Políticas de la Palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos. Pp. 317-329
- Cornago, O. (2015). *Ensayos de Teoría Escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: ABADA EDITORES
- Eco, U. (2000) *Tratado de Semiótica General*. Barcelona, España: LiberDuplex.
- Fortier, M. (2002). *Theory/theatre*. (2a. Ed.) London: Routledge.
- Greimas, A.J., Courtés, J. (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos
- Ingarden, R. (1998) *La Obra de Arte Literaria*. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Lacan, J. (1958) Seminario 6: *El deseo y su interpretación*. Buenos aires -Barcelona: Ediciones Paidós.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático* (Edición Castellana de la edición original de 1999), Murcia, España: Cendeac.

- Liddell, A. (2011) Tríptico de la aflicción. *El matrimonio Palavrakis. Once upon a time in West Asphixia. O hijos mirando al infierno. Hysterica Passio. Lesiones incompatibles con la vida*. Bilbao, España: Artezblai.
- Liddell, A. (2014). *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes.
- Pavis, Patrice. (s.f.). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. (Tomo i, ii) (ed. española), (s.l.).
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. España: El lago Ediciones.
- Rousseau, J. J. (1999) *El contrato social o principios de derecho político*. Editorial Elaleph.com

PÁGINAS WEB

- Página Web de LABoral Centro de Arte <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/angelica-liddell> (2016) Consulta 23.06.16
- Página Web de la Real Academia Española: www.rae.es
- Página Web del CDN (s.f.) <http://cdn.mcu.es/el-cdn/que-es-el-cdn/n> Consulta: 22.06.16
- Página Web del Festival de Avignon <http://www.festival-avignon.com/en/artist/2016/angelica-liddell> Consulta: 14.06.16
- Página Web del Humain Trop Humain Centre Dramatique National de Montpellier. (S.f.). <http://www.humaintrophumain.fr/web/> Consulta : 23.10.16
- Página Web del INAEM, Danza (s.f.) <http://www.danza.es/multimedia/biografias/david-fernandez> Consulta: 26.06.16
- Página Web del Ministerio de Cultura Española. (s.f.). <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/catalogo/cultura/premios/nacionales/teatro/teatro-premiados.html> Consulta 18.06.16
- Página Web de Carmen Resino (s.f.). <http://www.carmenresino.com/biografia.html> Consulta 18.06.16
- Página Web de la RESAD (s.f.) <http://www.resad.es/> Consultado: 14.06.16
- Página Web de La Uña Rota: <http://www.larota.es/cat%C3%A1logo/libros-robados/ciclo-de-las-resurrecciones> (2015) Consulta: 21.06.16
- Página web de La Uña Rota: <http://www.larota.es/cat%C3%A1logo/libros-robados/el-centro-del-mundo> (2014) Consulta: 21.06.16

REVISTAS

- Margne, Q. (2016, julio) Angélica Liddell. ¿Qué haré yo con esta espada? Revista: *Inferno Hors-série* (s.n.) pp. 10-11. Avignon, Francia.
- Peña, W. (Julio-diciembre 2009). La violencia simbólica como reproducción biopolítica del poder. *Revista Latinoamericana de Bioética*, Ed. 17, pp. 62-75, Nueva Granada, Colombia.
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica Teatral*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

TESIS

- Fernández, J. M. (2005) *Noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Manzano Franco, J. (2011). *Análisis del Matrimonio Palavrakis, de Angélica Liddell*. Facultad de filología. Universidad de Sevilla. Sevilla, España.
- Martín Lago, Zoe. (2010) *Juan Mayorga: el teatro como agitador de conciencias*. Trabajo de fin de master. Universidad de Salamanca. Facultad de filosofía. Máster de estudios avanzados en filosofía. Salamanca, España.
- Topolska, E. (2013) *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, España.
- Velazco, M. (2017) *La literatura posdramática: Angélica Liddell ("La casa de la fuerza" y la trilogía "El centro del mundo")*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Vidal Egea, A. (2010). *El teatro de angélica Liddell (1988-2009)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) Facultad de filología. Departamento de literatura española y teoría de la literatura. Madrid, España.

ANEXO 1. ENTREVISTAS A DIRECTORES MEXICANOS QUE HAN ABORDADO TEXTOS DE ANGÉLICA LIDDELL.

En el proceso de transcripción de dichas entrevistas se realizaron pequeñas modificaciones en pro de la comprensión de estas mismas.

Ryu Murillo. Director de *Y los peces salieron a combatir a los hombres* en el 2015. Entrevista realizada el 2 de febrero del 2018 vía telefónica:

Fernanda Albarrán: ¿Por qué escogiste la dramaturgia de Angélica Liddell?

Ryu Murillo: Más que interesarme por la dramaturgia de Liddell, lo que me interesó de su obra era el tema sobre migración, racismo y ese tipo de asuntos, y que era casi un monólogo. Lo monté en dos versiones. Lo monté con dos actrices y lo monté en un monólogo, y eso a mí me interesaba mucho en ese momento: trabajar con un equipo actoral chiquito. En general el *performance* no me gusta y es un texto que da para muchas cosas performáticas, entonces lo interesante para mí como director fue cómo romper con una dramaturgia de *performance*. Cómo volverlo una cosa mucho más teatral y menos espectacular.

F: ¿Qué crees que los textos de Liddell generan en el espectador mexicano? ¿Por qué decidiste abordar este tema que dices que habla sobre el racismo y la migración? ¿Qué pertinencia tiene en México actualmente?

R: Lo que tiene, y ahí sí es algo que me gusta mucho de todos sus textos, es que son muy agresivos y son muy violentos, y no es que tengan violencia ellos por sí mismos, sino que el texto o de lo que está hablando son cosas muy violentas. Desde *Los peces ...* que es la que yo monté, *El Matrimonio Palavrakis* o *El año de Ricardo* o *La falsa suicida*, *Perro muerto en tintorería*. Son textos muy violentos, muy agresivos y eso a mí me gusta mucho. *Y los peces salieron a*

combatir a los hombres me parece que es pertinente en México porque, aunque está hablando de un caso que es completamente español que son los negros africanos que cruzan en balsas inflables hacia España, para llegar a Europa. Que no quieren llegar a España, España es como la puerta, es algo que es completamente traducible a la situación de la frontera norte de México. En España en su frontera sur se mueren ahogados cruzando el mar y pues aquí se mueren en el desierto queriendo llegar a Estados Unidos y eso es lo que a mí me pareció la pertinencia de montar ese texto en México. No nada más el hecho de que es un texto bien agresivo que no muestra *per se* violencia, sino que habla de un caso tan particular que es la migración de africanos en Europa que lo podemos convertir en algo muy universal como la migración de sudamericanos a través de México para llegar a Estados Unidos.

F: Entonces, podríamos decir que tú montas a Angélica Liddell por la universalidad que aborda en sus textos. Como dices, es un tema muy particular pero que al mismo tiempo se vuelve universal y que lo podemos traducir a un contexto mexicano. La siguiente pregunta sería: ¿Con qué obstáculos te encontraste al dirigir la dramaturgia de Angélica Liddell?

R: El primer obstáculo que es de los que más me gustaron, que no fue un obstáculo. No son obstáculos, más bien fueron retos a los que me tuve que enfrentar y los dos me gustaron mucho, es que particularmente *Los peces...* tiene muy pocas acotaciones. Tiene una al principio, que describe el vestuario de la puta que es la protagonista y tiene dos hacia el final, uno que entra una música de Mozart y que abajo del vestido tiene una playera con la foto de Pasolini. Pero de ahí en fuera realmente no hay más acotaciones, lo cual lo hace muy interesante porque entonces tienes que interpretar qué es lo que está ocurriendo, en dónde estamos. Y aquí sí el texto es acción, el texto te está diciendo dónde estamos y qué está ocurriendo y todas esas cosas que son interesantísimas de resolver. La segunda tiene que ver con que la dramaturgia de Liddell es muy performática. Sí, sus textos son muy teatro, pero están escritos para más bien

integrarlos a una especie de show de *performance* que es lo que ella hace. Que está muy bien, pero pues yo no hago ese tipo de teatro, yo no hago espectáculos de *performance* con un poco de teatro. Yo hago teatro, realmente. Yo me centro en contar una historia con personajes en conflicto y a dirigir actores que están desarrollando un personaje. Eso es lo que yo hago y ese fue el mayor reto de montar una obra como *Los peces...* Darle a toda esta propuesta, que sí viene desde el texto, toda esta propuesta de *performance* darle un sentido de personaje. Y entonces trabajar con la actriz que hacía a la puta, el desarrollar un personaje que va evolucionando en su estado anímico, en sus acciones, en su postura, en todo ese tipo de cosas que tendrían que llevar una progresión empezando en un lugar y terminando en otro. Porque, finalmente, insisto, ese es el tipo de teatro que a mí me gusta, ese es el tipo de teatro que yo hago y, en estricto sentido, no es el tipo de teatro que escribe Liddell y eso fue lo más interesante de montar su texto. Que, repito, más que un obstáculo fue un reto bien interesante de afrontar.

F: Entonces, ¿cuál crees o cuál percibes que fue la recepción de la obra en México? Solamente se presentó en México ¿no?

R: Este montaje yo solo lo presenté en México. Tuvimos una temporada larguita en Casa Actum y luego tuvimos una temporada mucho más breve de cuatro funciones en la sala Novo de la Capilla. ¿Cuál fue la recepción? Pues mira, si leemos lo que se publicó sobre la obra, digamos las críticas, la gran mayoría de los comentarios hablaban bien sobre las actrices y hablaban de un gran trabajo de las actrices y cómo se podía traslapar esta situación española de la que habla la obra a una situación mexicana y tal. Las otras críticas que no hablaban bien de la obra, más que hablar mal de la obra hablaban mal de mí como director y entonces decían que yo me había quedado corto con este texto al enfrentarlo de esa manera, de una manera muy realista, de una manera de darle un sentido verosímil en termino de consecuencia y de no crear espacios metafóricos ni *performances*. Cuando Angélica Liddell monta esta obra

originalmente, ella en lugar de tener una mesa, porque yo sí monté una mesa, porque se supone que es en el comedor de un crucero de lujo, ella... todo el escenario era en el suelo y en lugar de una mesa tenía un hombre acostado que era Gumersindo, su asistente, y su mano derecha, estaba acostado y él hacía las funciones de la mesa, entonces pues se comía sobre él. Yo no hice eso, yo sí tuve una mesa. La obra menciona un negro, un hombre con la cara pintada de negro como el cantante de jazz como Al Johnson, esta película del 28 y Gumersindo era ese hombre. Es decir, la mesa sobre la que comía la puta era el negro del que se habla en la obra y yo tuve un maniquí que le pintamos la cara de negro y era una mesa. Entonces mi aproximación fue mucho más realista, digámoslo de esa manera. Yo quería centrarme en el trabajo con las actrices y que ellas fueran creando las imágenes y sobre todo que sí se desarrollara un personaje a partir del texto. Yo no quité ni puse una sola palabra. Y eso a los críticos que no les gustó la obra pues es lo que no les gustó, que lo haya abordado de esa manera. La recepción del público fue muy extraña porque había personas que salían muy conmovidas del teatro y había personas que sí se me acercaban y me decían ¿Tú eres el director verdad? Oye la neta es que no entendí nada, cabrón. Cosa que a mí me sorprendía porque me parece que el tema es muy claro. Yo la primera vez que lo leí me quedó muy claro de qué hablaba la obra, pero al parecer la gente no lo entendía, y no toda la gente, la gente que a mí se me acercaba. Yo no sé de los que no se me acercaron cuántos entendieron o no entendieron la obra, pero los que se me acercaban no era para felicitarme. Eso era muy chistoso. Felicitaban a las actrices. A mí no, a mí se me acercaban para decirme: ¿No entendí de qué va, qué onda con...? No entendían las imágenes que crea la obra, porque eso discursivamente, leyendo a Liddell, hablando ella de esta obra, está hablando de que es una obra. En entrevistas ella dice que es una obra de protesta, es una obra en la que quiero llevar al escenario las cosas terribles que salen en los encabezados del periódico y entonces se están hablando de cosas terribles y están recreando cosas terribles sin verlas nunca. Es decir, las anécdotas que cuenta la puta sobre la negra que pare que tiene su hijo en la playa y lo va arrastrando con el cordón umbilical y ese tipo de cosas

pues son imágenes terribles, pero al parecer muchas personas no entendían de qué iba la obra, se perdían de todo esto terrible que se menciona en los textos.

F: Ya casi acabamos, la última pregunta que tengo para ti es: ¿Sabes qué es la violencia poética?

R: Ándale pues, ahora sí va a ser una respuesta muy corta porque no, no sé lo que sea la violencia poética.

Sixto Castro Santillán. Director de *La falsa suicida* en 2016. Entrevista realizada el 11 de febrero del 2018 vía telefónica.

Fernanda Albarrán: ¿Por qué escogiste la dramaturgia de Angélica Liddell?

Sixto Castro Santillán: Yo no escogí montar un texto de Angélica Liddell. *La corte de los milagros* que es una compañía independiente de teatro armó el proyecto y me invitó. Armó el equipo de trabajo, armó el elenco y ya solamente cuando buscó director me dijo que si quería entrarle y yo le entré. Yo le entré más para trabajar con ellos porque *La corte de los milagros* me pareció un proyecto bien chingón y la propuesta era trabajarlo en donde lo trabajamos que era una casa en el centro de la Ciudad de México, no porque me encantará la dramaturgia de Angélica Liddell. Particularmente no me encanta por varias razones. La primera me parece que son textos muy encriptados y que pertenecen al universo escénico de Liddell, como con Rodrigo García. Son textos que solo son montados por ellos. Son encriptados para la lectura y la traslación escénica, y, según yo, porque el texto de *La falsa suicida* me parecía un texto escénicamente poco interesante. Pero el trabajar con el equipo de trabajo que me propusieron terminó... para mí es más importante armar equipos de trabajo chidos que escoger un texto y he de confesarte que sé muy poco de Angélica Liddell y particularmente no me declaro fan, pero si hay un proyecto interesante con un grupo chido pues hay que hacerlo ¿no?

F: ¿Qué crees que la dramaturgia de Angélica Liddell genera en el espectador mexicano?

S: No sé realmente qué impacto tenga la dramaturgia de Angélica Liddell. Me parece que no se puede acceder a la dramaturgia de Liddell a nivel escena si no se elabora un contenedor donde el texto transite. Por si sola la dramaturgia de Angélica Liddell a mí me parece que no se sostiene, forzosamente necesita

una traslación escénica oportuna. Y como dramaturgia carece de valores que pudieran llevar a un impacto más allá de valores literarios. No sé si me estoy dando a entender. Esa es mi opinión. Además es una dramaturga harto montada, entonces todos los montajes de Liddell que he visto pues carecen de eso, que son dramaturgias de difícil acceso. Donde el espectador accede solamente si le entusiasma la dramaturgia de Angélica Liddell en tanto... *Palavrakis* estaba increíble, lo de Laura Uribe, y seguramente ella te puede aclarar muchísimas cosas en cuanto al universo de Liddell, en tanto que infiero va tu investigación. De ahí los montajes de Liddell, de textos de Liddell, además de que es una dramaturga... Muy independientemente, además es fácil de acceder a los permisos, los derechos y todo eso. Pero, otros montajes de Liddell en México tenían otro tipo de lugar y más bien me da la impresión de que allí radica en el espectador mexicano. Porque es una visión como muy esteticista del arte y del teatro mexicano y en la escena y de la dramaturgia y está bien, pero no tiene que ver con una realidad nacional, con respecto a lo que nosotros como espectadores podríamos inferir, podríamos suponer que nos va a modificar

F: ¿Cuál es la pertinencia de montar a Liddell en México?

S: Pues la pertinencia de montar Liddell en México cuando nosotros hacíamos *La falsa suicida*. Las que escogieron el texto fueron las actrices, no yo, como te decía, pero es la pertinencia de hacer teatro en México porque si no desaparecería, creo. Y necesitamos una bola de cabrones necios que lo sigan haciendo. Sea de Liddell o de Kane o de Cámbaro o de Hili o de Loren o de cualquier dramaturga que quieras poner en frente, o de cualquier dramaturgo o cualquier posibilidad. Me cuesta trabajo pensar en Liddell como una reformadora del teatro. Liddell escribe para su escena y a mí me gusta ir a verla, pues es una teatralidad que a mí me interesa. Ahí pertenecen todos los movimientos de ruptura o teatralidades de ruptura. Y si viene a México hay que ir a verla, supongo. Yo monté *La falsa suicida* y a mí me interesa entrar al universo de la escena con los actores. Mi trabajo está en relatar y explorar el universo del actor. Me meto muy

poco con los universos de los dramaturgos. A veces ni siquiera monto dramaturgos. Entonces yo para acceder a *La falsa suicida* trabajé con los actores más bien por ahí, por ellos y a Liddell, te he de confesar que la investigué muy poco para el montaje. El último texto que leí de Liddell se llama *Mi relación con la comida* porque una amiga me lo prestó y lo leí, y sigue siendo una dramaturga que no me rocanrolea. ¿Y por qué, si entonces pienso eso, hice un texto de Liddell? Pues hice una obra con *La corte de los milagros* y ellos propusieron el texto de Liddell y me parecía que era oportuno para generarle el contenedor, y porque a mí cuando yo monto un texto, quien lo escriba, quien sea, me importa muy poco. He hecho como cinco montajes de Shakespeare con mi equipo de trabajo: no sé cuándo nació Shakespeare.

F: ¿Con qué obstáculos te encontraste al dirigir la dramaturgia de Angélica Liddell?

S: Yo, como director. El primero, es un texto que tiene unas pretensiones en el lenguaje que vuelven inverosímil cualquier tipo de relaciones entre los dos personajes que propone. Es un *homeless* y una prostituta y que un *homeless* y una prostituta hablen de esa manera, se relacionen desde la palabra de esa manera es poco verosímil. No porque tenga que ser un texto bajo o un lenguaje bajo, pero es pretencioso en la medida que tampoco alcanza los niveles de lirismo para que se vaya a una condición poetizada del lenguaje y parece que el trasfondo de un nivel filosófico está muy primario. Entonces es muy ilógico que esos personajes hablen así y eso representa un problema para el montaje, porque también yo pensaba que ese texto se tenía que montar desde la lógica de la relación porque es un texto que plantea un fenómeno relacional. Son dos personajes hablando y hablando y hablando y hablando mamón y de repente yo podría pensar: ¿por qué el espectador va a escuchar a estos dos personajes hablando de esta forma tan mamona? Eso era lo que yo pensaba, entonces tendríamos que trabajarlo para que tenga la lógica necesaria para que ese nivel del lenguaje que pretende la dramaturgia se sostenga.

Un siguiente problema con el que nos enfrentamos es que es un texto dramáticamente como...interesante, pero no es un texto que alcance una dirección posdramática, y el abordaje de un texto así tampoco me interesaba del todo... trabajarlo desde una fractura escénica. Me gusta decirle así porque no quiero meterme en problemas como de discusión de términos. ¿Qué era lo de ese texto verdaderamente interesante para que se pudiera sostener desde la expectativa? Que en el espectador genere la expectativa de poder estar siguiendo un montaje que solo blablabla... No tiene valores de traslación escénicamente, verdaderamente potentes ni termina de ser un texto con una condición de elección estética y tampoco termina de ser un texto dramáticamente bien armado. Corríamos ese riesgo como supongo corre el riesgo de los montajes de Angélica Liddell, no cuando los hace Liddell. Y algunos cuando los hace Liddell también son poco interesantes.

Y otro problema que pude identificar, y quizás con esos tres enumero todos los problemas que tuvimos en el proceso a nivel relación con el texto, es que me parecía un texto que era difícil que le pegaras al espectador. ¿Por dónde le va a pegar este texto al espectador? Pensaba yo. ¿De qué les queremos hablar al espectador cuando venga a ver? No de qué le vamos a hablar, ¿qué le vamos a decir? ¿Cómo va a conectar el espectador con este universo que va a partir de un texto de Liddell? ¿De qué se trata esta obra? No es lírica, no es filosofía, no es una revisión shakesperiana tampoco. De repente trataban de relacionarla con una revisión sobre Shakespeare y tampoco es una revisión de Shakespeare. No se infiere ningún universo shakesperiano en la obra de *La falsa suicida*, por ahí trata de jugar una metáfora, pero hasta ahí. Lo que pasó ahí fue que entonces hicimos una obra sobre el amor. El amor es lo que va a sostener este montaje y cuando venga la gente va a ver a dos seres que están amando y les duele y que el amor es culero y que cuando termine la obra la gente diga “ay, qué lindo, qué lindo desde lo culero”, y eso es lo que hicimos, una obra de amor, así resolvimos ese problema. ¿Cuál era la dimensión temática que esta obra podía voltear en el espectador? El amor. Cuando hablaba yo de lo poco interesante que es la

dramaturgia para su traslación escénica en términos de valores dramáticos que puedan sostenerse a nivel teatral, ahí arriba, lo que hicimos, lo que logramos en el proceso fue trabajar con la acción violenta. El texto es un texto que carece de acción como lo entendemos, no la tiene. Y no porque renuncie a ella, sino porque es débil. Y entonces todo era violencia en acción, violencia en acción, violencia en acción y esta pretensión lírica... Lo que hicimos fue exacerbarle la imagen lírica para que entonces, en una composición que también pretendía ser muy muy mamona, muy preciosista, el texto tuviera sentido de ser dicho de esa manera y creo que fue interesante el ejercicio.

F: ¿Cuál fue la recepción de la obra en México? ¿Y en otros países, si ha sido el caso?

S: A la obra le fue bien. Estuvo padre el experimento. Era en una casa abandonada y entraban 10 personas y a mí me parece que ya a distancia puedo decir se logró. Recuerdo con mucho cariño ese proyecto, siempre tuvimos agotadas las temporadas. Entraban 10 personas: obviamente se va a ocupar. Supongo que es fácil llevar 10 personas al teatro. Quiero suponer. Y durante las tres temporadas la gente aceptaba la invitación para irnos a ver. Yo pienso que es como cuando te invitan a comer: que te cocinan bien rico para poquitas personas. Queríamos hacerle una cena *gourmet* a poquitas personas. Y cuando me propusieron que fuera en la casa y que fuera con esa carga, todo eso me emocionaba mucho y, honestamente, el texto de Liddell meh... Bueno, también está padre montar un texto de una dramaturga a nivel contemporáneo, una artista escénica tan importante como la de Angélica Liddell. Lo haría. Yo no escojo mis proyectos por el dramaturgo los escojo por los equipos de trabajo, y si ese es el texto que se tiene que hacer es el texto que se tiene que hacer. Yo soy un director bien chambero generalmente ando veteando con el teatro. Si me invitan, yo digo que sí, aunque el texto no me prenda del todo.

F: ¿Sabes lo que es la violencia poética? ¿Qué opinas sobre ella?

S: La verdad no sé lo que es la violencia poética. Si me ayudas pasándome datos, información estaría bien padre porque de principio el concepto me parece interesante.

F: ¿En qué año se estrenó y en qué teatros se presentó la obra?

S: Se estrenó en el 2016. Tuvimos aproximadamente más de 30 funciones durante las tres temporadas porque una fue de 10 otra fue de 8 y otra fue de 12. 30 funciones 2016 y 2017, tres temporadas. Se hacía llamar Teatro Centro, pero la dirección era Jesús María esquina con Carranza, era una casa en el Centro, pero le decían Teatro Centro como para que la gente pudiera ubicar algo. Lleno total, de 10 personas, pero sigue siendo lleno.

Laura Uribe. Directora de *El matrimonio Palavrakis* en 2014. Entrevista realizada el 17 de febrero del 2018 vía telefónica

Fernanda Albarrán: ¿Por qué decidiste abordar la dramaturgia de Angélica Liddell?

Laura Uribe: Básicamente, o complejamente, tiene que ver porque yo, de hecho, nunca había montado un texto como tal. Entonces, cuando me encuentro con la dramaturgia de Angélica, que fue en un viaje que hice a Barcelona, pues empecé a leerla y en realidad me pareció la primera dramaturgia con la que yo podía tener cierta empatía en la manera en cómo estructuraba el lenguaje y la historia y el dolor y la anécdota. Entonces, en realidad, fue un texto... No solamente *El matrimonio Palavrakis*, en general todo lo que leía de ella, por lo general, sentía una conexión muy profunda a nivel esencial con lo que proponía. Entonces, siento que había mucho para explorar, y explotar también, detrás de las palabras y también el uso de la poética dentro de la misma violencia que plantea y lo sórdido que pueden ser sus textos. Me parecía como un reto interesante a nivel de dirección poder generar un contraste o un contrapunto al tono de sórdido que, por lo general, puede ser la primera lectura que puedan tener sus textos. Entonces, por eso, por el contenido, porque siempre me ha importado el asunto de las relaciones intrafamiliares, las relaciones entre los seres humanos. Finalmente, *El matrimonio Palavrakis* hablaba de la familia y los lazos como más esenciales en este primer núcleo, entonces me parecía una dramaturgia de la fractura, de la fractura expuesta; que develaba muchísimo universo de lo que se oculta, de lo que no se quiere hablar, ese lado oscuro. Como bien dice la anécdota, al que nadie quiere mirar. Entonces me parecía muy interesante poderlo abordar, a partir de lo que proponía.

F: ¿Qué crees que la dramaturgia de Angélica Liddell genera en el espectador mexicano?

L: Voy a partir de algo que me parece fundamental y que creo que ha sido algo que yo he observado: Que la dramaturgia de Angélica Liddell tiene mucho que ver, en la apreciación de cualquier espectador, no solamente del mexicano, si no de cualquiera, hablando ahorita, todavía en general, de cómo se aborde. Entonces, lo que yo he visto son acercamientos a la dramaturgia de Angélica, o partiendo de un texto de Angélica que remarcan... No solo en México, te estoy hablando de montajes colombianos. He podido ver de Colombia, de Uruguay, mexicanos... que remarcan, de alguna manera negativa, lo que Angélica critica o lo que Angélica quiere exponer y por ende se anula. Hay una anulación del discurso porque las formas en las que se monta, digamos que... son tan remarcadas de lo que la misma dramaturgia está diciendo que no genera contraste, que no genera contrapuntos. Por lo tanto no genera reflexión, no genera la posibilidad de ver aquello que creo que Angélica está queriendo develar. Entonces no podemos hablar en general, tiene que ver con hablar en particular. En particular, creo que un espectador mexicano de alguna manera, ya hablando de México, en la aproximación de mi montaje, porque no voy a hablar de los demás, creo que sí logré generar empatía, principalmente, con los personajes, con la historia, con el tema. Caso contrario de que yo he estado como espectadora en otros montajes y por el tratamiento que le da el director lo que genera es rechazo, en general. No sabemos si todo el público generó empatía con Palavrakis, tampoco, pero por lo general.

Entonces, la violencia dentro de la misma violencia del texto generará un rechazo. Sí, sí lo genera, porque es como ver una fractura expuesta. Si tú la ves o la sangre o un asesinado es... Está tan puesta ahí que, si no se le sabe dar un tratamiento cuidado, fino, puede generar rechazo. Y anula la reflexión que sería el objetivo.

Eso es lo que me ha pasado en un par de montajes que he visto de ella. Si ya la dramaturgia está diciendo algo y encima tú lo remarcas y aparte desde un lugar... se anula. Definitivamente creo que se anula si no se sabe tratar, porque es delicado, ya está exponiendo algo muy fuerte. Entonces si el director no encuentra la manera de implicar al espectador, que no sea un discurso distante si no próximo, que no sea moral, es decir que no los regañe. Porque muchas veces podría entenderse como Angélica está regañando al público o está recriminándole algo. Que de alguna manera puede ser, pero no es el único matiz. También hay que escarbar para adentro. Es decir, lo que Angélica plantea desde mi punto de vista es tan complejo que, si el actor y el director y el equipo creativo que está generando ese proyecto no busca en su propia basura, en su propia oscuridad, en su propia mierda, pues lo único que va a hacer es ir a escupir de dientes para afuera.

Claro, un poco hablando de la vulnerabilidad. Sí, entonces hay actores que actúan eso desde la fortaleza, desde la forma y entonces eso se vuelve terrible. Si se queda en lo frívolo... No sé si frívolo como tal, pero sí en un terreno muy moral del bien y el mal, como desde un ángulo demasiado sesgado, chico, binomio... No se muestra como un abanico, simplemente es lo uno u otro, y en ese sentido también tiene que ver con la actuación, por el tratamiento.

F: ¿Cuál es la pertinencia de montar a Angélica Liddell en México?

L: La pertinencia tiene que ver con que de alguna manera compartimos heridas que de alguna manera no son solamente de México, de la humanidad, porque Angélica no habla de la patria o de la localidad, habla del ser de lo ontológico de la existencia. Entonces hablaría más de montar a Angélica Liddell en el mundo. Porque es vital, porque se manifiesta.

F: ¿Y de Palavrakis?

L: Principalmente creo que el tema es demasiado pertinente. El asunto de hablar sobre el abuso sexual infantil, sobre el maltrato psicológico, sobre las implicaciones que puede llegar a tener la violencia tanto física como mental, como psicológica, me parece un tema bastante fundamental.

F: Sí claro, por la situación de México

L: Pues por supuesto, porque México es uno de los principales países en feminicidios, abusos, la cultura machista, la cultura del abuso, y no solamente México, podemos hablar de muchos lugares. Específicamente acá pues porque hay una vinculación directa con el tema, con la situación actual.

F: Cuéntame de los obstáculos con los que te encontraste al dirigir *El matrimonio Palavrakis*

L: Primero que nada, la extensión del texto era muy largo: El texto original y la misma dramaturgia, pues Angélica está, desde mi punto de vista, instalada en un barroco bastante peculiar, entonces es muy repetitiva. Repite mucho las mismas cosas, pero no pienso que sea solamente porque se le va, al contrario: quiere remarcar las situaciones una y otra vez para que se escuchen y para que quede claro, pero yo siento que es como un pequeño obstáculo de la dramaturgia de Angélica. Y si no pasan por una adaptación, por una visión como propia, es decir no es lo mismo solamente montar a Angélica que en este caso lo que yo intenté hacer con Palavrakis que era apropiarnos de ese material y en esa apropiación pues cortamos muchísimas escenas, movimos otras, inventamos otras. De alguna manera *El matrimonio Palavrakis* pues sí es a partir del texto de Angélica Liddell tomando la gran base del texto de Angélica, pero en un tratamiento muy particular, sobre un planteamiento de un trabajo de laboratorio, en un planteamiento de un trabajo de investigación, en un trabajo de apropiarnos de desmenuzar, de quitar, de poner, de cuestionar esos textos. Entonces ¿cómo

darle un tratamiento al texto que siga siendo contundente pero que no sea tan reiterativo y que su mismo tratamiento no diluya el discurso? Y también ¿cómo darle la vuelta a esto sórdido que pueda llegar a tener la historia misma?... lo macabro de la anécdota de estos personajes. Más que macabro creo que tenía que ver con identificar la diferencia entre el terror y el horror. Siento que Angélica habla del horror, pero mucha gente lo entiende desde el terror. Entendiendo el horror como aquello que más que externo es interior que no tiene que ver con un agente externo que me asusta, si no que yo mismo me asusto de mí mismo. Y eso creo que es algo bastante acertado pero que pocos se apropian porque hay que meterse consigo mismo, no solamente ver el exterior.

F: A partir de lo propio puedes meterte a estos temas tan fuertes y se vuelve un tema universal. ¿Cuál fue la recepción de la obra en México y en tu caso en otros países?

L: Creo que en México fue bastante polémico, porque creo que a la mayoría, o las impresiones que nos llegaban de la mayoría, eran bastante optimas, pero también había otra gente que no le gustaba para nada, entonces yo lo que creo es que genera un efecto muy extremo. O me encanta o la odio, pero no pasaba como por un intermedio o por un *me da igual*. Como podrían dar igual varias obras. En México esa fue la experiencia a la mayoría le gustó mucho, pero a otros no. Normal. Muy radical desde ese sentido. Y por ejemplo en Chile como que a la gente le costó conectarse. Yo creo que era muy estridente todavía, entonces como que la gente chilena es mucho más reservada de sus emociones. Le costó más trabajo. Pero, por ejemplo, en Colombia, que recién fuimos, tuvo una recepción increíble.

F: ¿En qué año se estrenó la obra y en qué teatros se ha presentado?

L: La obra se estrenó en 2014 y se ha presentado en muchos teatros: En el Galéon, en el Benito Juárez, en el Galéon nuevamente, luego estuvimos en el Museo Universitario del Chopo... Me parece que esas cuatro acá en México. Hemos estado en el Festival *Santiago a mil* en Chile y en el Festival de Teatro de Manizales. Manizales fue en octubre 2017. Chile fue en 2017 en enero.

F: ¿Sabes qué es la violencia poética?

L: Pues creo que el concepto lo relaciono con el acto de sacrificio de alguna manera para poder crear metáfora y creo que ese es un concepto que usa mucho Angélica. No lo tengo absolutamente estudiado, pero lo entiendo así.

Claudia Wega. Directora de *Once upon a time in West Asphixia* en 2015.

Entrevista realizada el 9 de febrero del 2018 en directo en la Ciudad de México

Fernanda Albarrán: ¿Por qué escogiste la dramaturgia de Angélica Liddell?

Claudia Wega: Hubo muchas circunstancias por las que yo decidí montarla. No fue así de: yo voy a montarla. Que sí paso después. Lo que sucede es que yo tenía una obra montada. Mi primer montaje fue una obra de Estela Leñero: *Habitación en Blanco*. [...] Al mismo tiempo estaba yo estudiando con Boris Schoemann un curso: De la palabra a la palabra hablada. Entonces tenía yo que llevar una obra y dije: quiero que sea mujer. Toda una búsqueda. Yo ya conocía algunas cosas de Angélica, pero no me había pasado por la mente Angélica en ese momento. Yo estaba checando cosas de dramaturgia mexicana, de mujeres mexicanas. Pensé en Ximena Escalante, estuve viendo. Entonces, hablo con mi amigo Hugo Wirth y me dice: tengo lo que necesitas. Y me manda el texto y me dice: vas a ver porqué esta; yo la considero como la obra más teatral de Angélica. Entonces me la pasa, la leo y desde que la leí para mí fue como magia. Lo que yo siento... porque es tan perversa, tan oscura, pero al mismo tiempo es como todo muy apasionante. Esa oscuridad me lleva a mí a decir: esta es una joya. Y al principio la vi así. La talleré un poco en cuestión de las escenas con Boris en el taller, pero no lograba expresar lo que yo sentía al leerla al comunicar esas palabras. Cuando me decían porque yo había elegido, yo decía es como de terror, pero no lograba aterrizar exactamente lo que era, pero me movía, había algo muy interno que me movía. Ya como más asentada la cosa, me atreví y dije esta es la que yo quiero dirigir, asentada la cosa lo que sucede es que me identifico y siento que es. Yo por ejemplo soy disléxica y ahí como déficit de atención. Entonces, para mí escribir es sumamente complejo: mientras que mi mente se calma y que ordeno todas mis ideas para poder tener una lógica... Entonces yo respeto mucho a los escritores, y de repente me encuentro con una mujer que dice lo que yo quiero decir, y es como si ella fuera yo y yo ella.

Nadie ningún dramaturgo o escritor, a pesar de que hay muchos con los que me siento identificada, tenía el discurso que en este momento me llegaba tanto, con las palabras. Entonces, empecé a darme cuenta de que entendía perfectamente la filosofía, que sabía de lo que estaba hablando, aunque fuera tan rebuscado, aunque tuviera que hacer una investigación muy profunda, lo entendía. Había algo muy inconsciente y muy interno que sabía perfectamente lo que ella quería decir. Y me conectó mucho con mi historia materna y con lo que yo creo del amor, de la sociedad. Y la parte de esta enfermedad que todos los seres humanos tenemos y que es necesario para alcanzar la lucidez. Si nosotros no estuviéramos en este proceso de evolución como especie, y teniendo todas esas experiencias de vida pues no podríamos desarrollarnos y crecer como especie. Y sí le veo como todo un trasfondo super profundo en la cuestión de que va más allá de lo físico. Y la parte de mi relación principalmente con mi madre, que mi madre es una mujer que yo, y se lo digo así, siempre me ha apoyado, es una mujer completamente trasgresora mi mamá, súper rebelde, muy motivadora: Sí, tienes que cuestionar todo, no te quedes con lo que yo te diga, con lo que te digan los maestros... Siempre decía: quiero ser fotógrafa, y me compraba mi cámara. Siempre era muy motivadora y muy chida, pero, tú sabes, al final todos tenemos nuestros rollos con nuestros papás y de repente tanta libertad que te da: es que no le importo, y entonces vienen ciertas dinámicas... Yo siempre decía: yo te amo tanto, es un gran amor que siento por ti, pero al mismo tiempo me duele tanto que de repente no hayas podido... Porque obviamente mi mamá fue súper trabajadora y en trabajos de gerente bancaria, entonces andaba en otro rollo que, prácticamente, no la veía y ese tipo de cosas. Entonces, sí hay un amor muy grande hacia ti pero me duele tanto o me han dolido tanto ciertas cosas que también es como si sintiera un gran odio hacia ti y me siento tan bien poder decir que hacia mi padre o a mi madre tengo esos dos sentimientos, que por eso dicen que son tan juntos, que hay un pasito entre uno y otro... No tener miedo a decirlo. Porque: ay no como vas a decir eso de tu papá. Y entonces dije: yo puedo hablar de todo esto que traigo por Angélica, por esta obra. Entonces me fueron cayendo los veintes y dije es por esta obra. Entonces, hasta cierto punto, fue catártico para

mí, porque ahorita, después de cuatro temporadas, ahorita no quiero, y me ayudó mucho a cambiar la perspectiva de muchas cosas. Posiblemente más adelante, porque todavía en cuestión artística me gustaría llegar a más y porque creo que el trabajo que hicieron todo el equipo vale la pena, y llevarla a otro lugar donde haya... Ya sabes: que la gente sí vaya a verlo, porque también entiendo que es sumamente complicado. Y me pareció muy divertido también la reacción de todos desde que yo les planteé el texto y otra cosa, ya para terminar, porque, el hecho de que un texto no tenga pudor en mostrar la naturaleza humana y los instintos. Creo que te da mucha libertad creativa porque estás haciendo algo que siempre quisieras hacer de alguna manera, pero lo estás haciendo en la ficción, pero en realidad tanto los juegos sexuales, como la violencia, como la cuestión tan liberadora que ellas tienen, de tanta libertad. Ser, ellas son, sin miedo al *qué dirán*. Todo eso también es una parte que a mí me hizo mucho *click* y yo dije aquí. Porque siempre como seres humanos: ay no, yo no sé qué es eso, yo no soy violento. Y yo estoy como: claro que todos lo somos, es naturaleza humana es parte de poder de tu supervivencia. Es como decir: la luz siempre va a acompañar a la oscuridad y tú eres eso, tú tienes tus momentos luminosos y tus momentos oscuros y tienes tus emociones. No me vas a decir que nunca has sentido miedo o celos, y al mismo tiempo has sentido amor, compasión, que son parte del ser humano, y eso Angélica lo lleva muy bien en la obra. Esto es para todos, todos deberíamos poder liberarnos en algún momento tanto, ya sea en un texto, actuándolos. Tampoco quiero decir que en las calles. Sí, de alguna manera buscar esto y aceptar nuestra naturaleza. Creo que es lo principal para poder entonces generar o modificar las cosas que queramos modificar, pero si no aceptas lo que es...

F: ¿Qué crees que la dramaturgia de Angélica Liddell genera en el espectador mexicano?

C: Pues, te voy a decir lo que me dijeron. Tuve gente como mi abuela que tiene 94 años que la vio hace 4 años, menos, hace tres años. Vio la función y me

dijo: ay me encantó, la entendí toda. Así que, en esta inocencia, de alguna manera, porque es una mujer muy muy ingenua mi abuela, con mucha inocencia, pero muy inteligente y muy observadora y muy aguda. Yo dije: que mi abuela me haya dicho que le entendió... Y ella estaba muy contenta. Y sucedió que mi madre no le entendió en todo. Como que ella hizo otro discurso, o a lo mejor dijo: mejor hago otro discurso y lo bloqueo. Pero mucha gente joven o muchos amigos míos no la comprendían. Y por ejemplo Jorge fue a verla como cinco veces y cada vez les iba cayendo el 20. Me decían: me gusta mucho; en lo general entiendo toda la propuesta, pero es tan filosófico y los textos son tan largos que hay un punto en el que ya empiezo a perderme; en lo que hilo una cosa con la otra de cuando habla del ogro... Y creo que es lo que pasa. Al final tú lees un libro, tú lees filosofía y estás leyendo con un cierto ritmo, te vas con calma y entonces, de repente: ¡ah sí claro! Y regresas.... Creo que es lo que pasa con este tipo de obra, y claro que hay personas que están más acostumbradas a un tipo de lenguaje... Que van a entenderlo. Yo como directora lo que trataba de hacer era que se pudiera entender, que no solamente fuera por el texto, si no por todo lo que había, que todos los elementos pudieran ayudarnos a que la historia pasara de la mejor manera, y creo que se logra, pero no al cien. Hasta de la misma educación que tenemos como pueblo: que no leemos lo suficiente, que no estamos acostumbrados a romper con una dramaturgia lineal porque apenas estamos aprendiendo a comprender la lineal, y de repente: ¿cómo llegamos aquí?, ¿pero si era la historia... y ellos hablaban de ella...? Ese tipo de cosas que creo que estamos en el camino, como pueblo, para irlo desarrollando. Creo que hasta nosotros como artistas de teatro nos cuesta romper nuestras estructuras lineales, a pesar de que tenemos esta educación más desarrollada. Pero, por ejemplo, tuve muy buenos comentarios de lesbianas. La parte de la feminidad y el feminismo que tiene Angélica pues claro que se proyecta. Siempre fueron buenos comentarios, no recuerdo exactamente ahorita cuales, pero si fue como ¡Wow! Al final otra perspectiva más amplia en ciertos puntos. También gente, por ejemplo, como espiritualmente desarrollada me hacía ciertos comentarios interesantes y me hablaban de metáforas. Tengo algunos amigos

de la tradición Tezcatlipoca que fueron y ellos estaban muy emocionados. Esas personas, sí me di cuenta, por lo que me contaban, que les habían caído ciertas cosas. Por eso te digo, va un poquito más allá de lo que puede ser tangible, de lo meramente racional y que puedes verlo cuando tienes un desarrollo por ese lado y entonces te van cayendo...

F: ¿Cuál es la pertinencia de montar a Liddell en México?

C: Obviamente tocas temas completamente fuertes y que van a trasgredir muchas buenas conciencias, pero creo que a mí me gusta eso. Si yo pudiera decir qué tipo de artista quiero ser y que estoy trabajando para serlo: Yo me he decidido a trasgredir socialmente. Yo soy así, yo no soy buena ni bien portada ni buenas costumbres. Soy educada. Tampoco lo hago de una manera de: ahorita voy a causar malestar en la gente, como que me sale... Se trata de honestidad. Me gusta ser honesta, yo soy así. Creo que es polémico porque como adultos no aceptamos la responsabilidad de lo que les pasa a estas niñas y lo que les pasa a los niños que luego se vuelven adultos. Es decirte: tú hiciste esto. El mundo está así porque tú: Tú has descuidado, tú no tenías la madurez. También es eso. Todos podemos ser padres, pero ¿realmente tienes las capacidades para serlo, la vocación?, ¿la madurez, las ganas, la pasión, el estado para hacerlo?, ¿o es una cosa también aprendida? Entonces desde ahí se origina, desde la falta de amor propio. Te cuestiona todo. Entonces pues sí, obviamente dices: ay no quiero, no es cierto, yo no soy... Sí violan a los niños los padres, los padres religiosos o padres o la familia. Siempre son las personas más cercanas, y luego quieren que crezca sano, ¿no? Yo no soy, no es cierto... Pero como sociedad también dejamos que suceda eso, que existan estas mafias que se mueven así, que tienen el poder para joder vidas de estos pequeños que están, hasta cierto punto, indefensos, y permitir esta doble moral, que las cosas sucedan y hacer como que no las ves, pero están ahí.

F: ¿Con qué obstáculos te encontraste al dirigir la dramaturgia de Angélica Liddell?

C: Yo creo que fue... yo no le vi ningún obstáculo. Quizás después en las temporadas siguientes, pero en el montaje todo fluyó. Cuando yo decido montarla, tenía yo la temporada apalabrada para agosto, y empiezo ensayos en mayo. Tuve muy poquito tiempo. [...] Yo iba montando escena por escena. Que la dividía, todo lo que estaba marcado en multimedia o no, lo documental... Entonces para mí fue muy sencillo de poder agarrar: trabajar escenas independientes. Sí hay un objetivo al final: el tema, pero fue una por una. Y cada una decir: ¿Qué quiero hacer con esta?, ¿acá que quiero mostrar? ¿aquí que quiero hacer? Porque aparte sí te daba la libertad, por esta cosa que no va lineal y no tenía que pensar en el todo. Fue como muy fácil para que el proceso fuera muy fluido. Luego también Jaime Chabaud me ayudó con Angélica, me consiguió sus teléfonos y el representante y todo esto. Para mí todo se me estaba abriendo. Cuando ves que algo solito pasa, te das tanta confianza que nunca piensas en los obstáculos: todo para ti, no los ves. Ya hablé con ella, ya puedo, ya me dijo que sí. Y entonces yo modifiqué una escena por completo: la hice canción. La de la abuelita. Esta va a ser canción porque ya me harté... Hay que romper el ritmo: Yo me voy a dormir, cualquier espectador se va a dormir. Entonces hay que cambiar esta escena y voy a dejar el texto, pero en la canción...

Pues Angélica Liddell: hice una investigación religiosa, nunca había leído yo tantas cosas de la biblia hasta los nombres, Simón, Pedro, Jonás. Cuando leo que Angélica es super fan de *Alicia en el país de las maravillas*, entonces dije: la tonadita de *Feliz, feliz no cumpleaños*. Entonces yo en la noche, yo no sé hacer música, pero estas actrices que elegí: una hacía, de hecho, comedia musical: tiene mucha más idea. Yo voy a hacer mi canción. Y también fue padre porque a mí me gusta trabajar con el actor y crear cosas juntas y de ahí: eso sí, esto no, la dirección, esto funciona, esto no. Llego con la propuesta de que la vamos a hacer canción y todas así de: ¿cómo? Aquí está la canción, y entonces vamos a afinarla entre todas. Si necesitamos cambiarle una palabrita pues se la

cambiamos. Yo tomándome licencias dramáticas... Pero yo todo eso se lo comentaba a Angélica y ella nunca dijo no. Y cuando dije: se me ocurre hacer un documental... Pero creo que ahí sí fue mi primera producción cinematográfica. [...] Quise hacer una fusión muy cine teatro. Lo planteé como documental y salió muy plano: a detalle. Mostraba el alcoholismo de la madre: ella agarraba una botella de alcohol y se la servía en una tática de café, mientras ella hablaba a cámara acerca de Natacha, y entonces me alentaban más el ritmo. Sí había una propuesta que creo que era interesante, no nos fue mal. A los críticos eso no les gustó. [...] Me acuerdo de que mandé como mil correos yo sola a prensa. Yo nunca pensé que fuera a llegar prensa. [...] Todo esto fue super mágico yo sentía que estaba volando. Después de todo el estrés yo volaba. Y en la temporada nos fue bien. Hubo buena cantidad de público, ganamos... Bueno, yo medio gané porque yo había invertido, pero ganamos. Estuvo muy bien recibida. El problema vino después porque ya no funcionaron las otras temporadas como la primera, a pesar de que yo tenía mejor producto. Yo saqué a uno de los actores del video y lo hice títere, y creo que eso también era muy padre: ver a Jonás jugando. También para el actor. Era algo que te llevaba a otro lugar. Metí el espejo, me lo diseñaron especialmente para la siguiente temporada. Digamos que afiné cosas que por falta de recursos me hacían falta para las otras temporadas. Volví a hacer el video. Daniel Primo, ahora. Y no. Tuvimos muy poca. Hubo más gente y mejores entradas en la primera. Es algo muy incierto, muy raro. Por eso también dije: creo que es momento que descansemos porque, posiblemente, no había necesidad de ir tan seguido: Ya sabes, una temporada seguida de otra y seguida de otra. Luego esta última temporada yo tuve otra temporada al mismo tiempo y tuve que entrarle a actuar, porque mis actrices tenían otras temporadas al mismo tiempo. Entonces fue estar moviendo muchas cosas, era tener que estar haciendo publicidad de dos obras, aparte mi madre tuvo un accidente. Entonces estas últimas, las del año pasado, que fue una, y las del antepasado, fueron dos... Yo la verdad... Te das cuenta cómo también el arte te absorbe tantas cosas, que a veces suceden tantas cosas a tu alrededor, que todo está para que se complique...

Metimos al Helénico, pero ahí hubo un rollo de que si había más de una obra de Angélica, sacaban todos los proyectos. Cuando me reciben el proyecto me dicen: mira, cuando hay dos obras de una misma dramaturga, automáticamente se van las dos, a menos de que *shalalala...* pero te lo aviso de una vez. Ahí fue donde empecé a encontrar más obstáculos, pero fue posterior al principio.

F: ¿Cuál fue la recepción de la obra en México? ¿Y en otros países, si ha sido el caso?

C: Te voy a contar un caso específico de un crítico que estaba el día del estreno y que empezó a atacar mucho a Liddell: Que ella no era una dramaturga, que era una filósofa teatral, que cómo yo le iba a hacer para que la gente entendiera si ya era muy rebuscado. Lo único que le dije fue: precisamente estamos utilizando recursos como el canto, las danzas, como cosas de ciertos aspectos físicos, la multimedia, todo el conjunto para que el texto pase de la mejor manera, sin ser ilustrativos, pero que sí pueda ser comprensible, si no por un lado, por otro. Y yo dije: a ver cómo nos va. Y entonces, termina la función y este señor hizo de las críticas más hermosas que ha tenido la obra en la que él decía que esta meticulosidad en este montaje, ser tan obsesivos y perfeccionistas, poco a poco, lograba que el discurso pasara. Y la utilización de todos los recursos: lo vuelve toda una propuesta creativa, muy creativa. Entonces, efectivamente, por todos los elementos, lograba pasar. Entonces, había todo el impulso, toda la frescura de jóvenes que están ahí tratando de crear. Por ese lado fue algo que nos motivó mucho, que tuvimos muy buenos comentarios y muy buenos comentarios también personales. Mi actriz Dalia es una chica muy dulce y ella es una linda en todo, siempre, entonces me decía, es que mi familia... Aparte viene de familia del medio artístico. Su mamá es bailarina de no sé qué, y ella es conductora de canal 22 y todo muy culto. Nunca la habían visto haciendo ese tipo de cosas y diciendo ese tipo de cosas. Entonces para Dalia como actriz, como persona fue también un parteaguas a otra cosa y darse la oportunidad de

demostrar otras cosas de ella. Creo que para todos hubo mucho proceso muy individual. Y para la gente, nunca tuve un mal comentario la verdad. O no le entendían o no me decían, pero todos los comentarios que tuvimos fueron positivos, por ejemplo, ahorita que te comentaba de Alejandro Bracho. Yo conozco a Alejandro Bracho porque fue a ver la obra y se convirtió en mi fan. Fue como cinco veces a verla y siempre llegaba y: te traje a cinco actrices de la Nacional, te traje ahora a no sé qué... Porque él estaba fascinado con la obra y siempre me llevaba gente de todos lados, y tenía muchos fans de gente que la fue a ver más de una vez que les encantaba. De la gente de medios, salían fascinados e iban varias veces. Los invitaba a ver la obra y llevaban a sus novias, y llevaban a sus mamás. Esas cosas fueron muy lindas. Nunca sucedieron cosas negativas, o no se atrevían a decirme: no comprendo, o realmente les gustaba. Un espectador me dijo un día: es lo mejor que he visto en Actum. Para mí siempre me ha dejado esa igual que la otra, cosas buenas, y no me deja cosas malas, pero me deja un desgaste tremendo. Pero siempre estuvo bien recibida y, hasta el contrario, creo que me empezaron a ubicar más como directora que como actriz y yo era así de no: yo soy actriz. Es un poco difícil aceptar también eso. ¿Cómo llegué aquí? Nunca pensé que yo fuera a dirigir.

F: ¿Sabes lo que es la violencia poética? ¿Qué opinas sobre ella?

C: ¿Hay un libro de Angélica sobre eso no? Y Jaime me dijo, ven por tu libro.

F: En qué año se estrenó y en qué teatros se presentó la obra?

C: Estrenaron en el 2015 en Casa Actum y luego en Traspatio Escénico y en La Capilla. Y la última en Casa Actum, pero en el salón.

Ángel Zapata. Director de *La casa de la fuerza* en 2017. No se estrenó la obra. Entrevista realizada el 12 de febrero del 2018 vía telefónica.

Fernanda Albarrán: ¿Por qué escogiste la dramaturgia de Angélica Liddell?

Ángel Zapata: En aquel momento escogimos la dramaturgia de Angélica Liddell porque trabajábamos como un grupo y buscábamos hablar un mismo lenguaje en muchos aspectos. Sobre todo en el discursivo. Queríamos estar todos de acuerdo en lo que íbamos a decir, en lo que queríamos decir, y después de leer algunos textos con los que nosotros nos identificábamos un poco leímos *La casa de la fuerza* y a la primera lectura supimos que teníamos que hacerla, todo el grupo. Porque creo que es muy claro todo lo que dice Angélica en la obra y me parece que eso fue lo que nos hizo identificarnos con el texto y nos motivó a movernos y a indagar en distintos lenguajes para llevarla a cabo

F: ¿Qué crees que la dramaturgia de Angélica Liddell genera en el espectador mexicano?

A: La verdad es que no sé qué impacto pueda tener la dramaturgia de Angélica Liddell para un espectador mexicano porque para mí tuvo un fuerte impacto, para el grupo con el que yo trabajaba también tuvo un fuerte impacto, pero no podría hablarte de las demás personas. Me imagino que siempre es confrontante leer las palabras de Angélica o verlas en algún momento en escena porque es verdadera y no finge. La verdad es que no sé qué impacto pueda tener en el espectador mexicano. Tiene un gran impacto para mí, para otras personas que conozco, por ejemplo, para ti que estás trabajando hasta en una tesis hablando de muchas cosas de ella, pero para todos los demás ni siquiera sé si la conozcan. Entonces no podría decirte qué impacto tiene en el espectador mexicano.

F: ¿Cuál es la pertinencia de montar a Liddell en México?

A: Creo que la pertinencia de montar a Liddell es que es una mujer verdadera. No finge y eso siempre se va a agradecer en un artista. Alguien que hable por necesidad porque necesita hacerlo y no porque tiene que hacerlo, o tiene que estar en un teatro o tiene que estar montando o escribiendo. No, ella normalmente lo hace por necesidad.

F: ¿Con qué obstáculos te encontraste al dirigir la dramaturgia de Angélica Liddell?

A: Pues con varios obstáculos porque no es una dramaturgia clásica, sino que hay que encontrar distintas formas de llevarla a cabo o no, porque ella misma propone desde su escritura una teatralidad. Y pues algunas cosas, por ejemplo, los actores están acostumbrados, porque así les enseñan en las escuelas, a ver todo de manera clásica. Entonces cuando se encuentran con algo que no es clásico ya no saben qué hacer, ese es un obstáculo. Tener que decirle al actor que hay más, hay panoramas más grandes más allá de lo clásico y de lo que enseñan en las academias. Otro obstáculo fue, para esta pieza, lo musical. Tiene demasiada música. Obviamente yo contaba con actores que tocaban instrumentos y yo me daba a la tarea de solucionar escénicamente para justo buscar, indagar en el lenguaje, que era uno de mis grandes motivos para tocar esa obra también, indagar en el lenguaje escénico. Y otro obstáculo que pude ver en esto fue creo que por parte de lo masculino un poco de los actores el acercarse al universo femenino que plantea Liddell acá con estas mujeres y que hablan muy íntimamente de ellas creo que para los hombres también fue un poco conflictuante y hubo que tratarlo de alguna manera para que ellos también pudiera comprender eso que tal vez en un país tan machista como este pues no se logran ver cosas que son ofensivas y que Angélica es muy clara al momento de ponerlas, por ejemplo, en *La casa de la fuerza*. Otro obstáculo fueron los tiempos, muchas cosas, pero en sí en la dramaturgia. Fue eso, los actores en un

principio, ayudarlos a entrar en un lenguaje distinto a lo clásico, o los hombres en el universo femenino.

F: ¿Por qué decidieron parar el proceso de la obra?

A: Decidimos dejar el proceso porque pues había actores que todavía estaban en la escuela y es un pedo. Como queríamos ser un grupo no querían que se suplieran sus personajes, entonces yo tampoco tenía la oportunidad de si ellos no podían... Por ejemplo, yo me quería ir a la muestra con esa obra y algunos no podían, tampoco se podía que yo invitara otros actores para que los suplieran. No se permitía eso. Era muy envidioso y muy egoísta el proceso, entonces un poco eso nos llevó a colapsar, y la falta de tiempo. Mis intereses que se fueron por otro lado. Realmente ahorita lo único que necesito y quiero es dinero, y pues si tuviera el tiempo y la facilidad podría retomar ciertas cosas pero está difícil para que suceda eso. Entonces pues más bien todo nuestro contexto y nuestra realidad. El teatro en México es lo que nos hizo abandonar, aunque pueda sonar pesimista y aunque pueda sonar un poco cobarde o que no se llevó hasta sus últimas consecuencias, pues no... Hay cosas que simplemente no se llevan a sus últimas consecuencias porque no es el momento y pues si da flojera es porque no tiene que estar ahí y ya.

F: ¿Sabes lo que es la violencia poética? ¿Qué opinas sobre ella?

A: La violencia poética qué no es la violencia que es llevada justo a la poesía a estetizar la violencia sin dejar de lado su esencia que es como el dolor y lo agresivo, pero ya en un contexto más estético.

Ángel Zapata. 2a entrevista realizada el 31 de mayo del 2019 vía telefónica.

F: Ángel, ¿Por qué decidieron retomar *La casa de la fuerza*?

A: Yo decidí retomar el año pasado *La casa de la fuerza* porque sentía muy necesario el decirlo, o sea, lo que decía la obra. Entonces, eso fue, la verdad, lo que me motivó a retomar y a volver a llamar a las actrices y pues ya teníamos tiempo de no vernos y yo pensé muy bien las cosas y decidí no meter actores. Para ese momento yo ya me sentía muy extraño porque me parecía un tanto incongruente de mi parte el que estuviera dirigiendo algo femenino yo siendo hombre, pero eso fue un conflicto con el que sigo ahorita, en este momento de mi vida, pero no puedo dejar de decir cosas. Entonces, lo retomé, ya no llamé a los actores hombres, solo a las chicas. Ocurrió una desgracia porque Sindo que es el productor de Angélica ya no me quiso dar los derechos ese año, el año pasado. Entonces me dijo: Ya se te acabó el tiempo de los derechos de *La casa de la fuerza*. Ahorita Angélica ya no está dando los derechos de *La casa de la fuerza*. Y yo dije: Pues, ¿qué voy a hacer?, ¿qué voy a hacer?, ¿no puedo más? Pero yo tenía muy claro lo que quería decir. Entonces, pues solo fue cuestión de hablar con las actrices y decirles: Háblenme de ustedes. Ustedes son las mujeres, ustedes hablen. Y fue un trabajo muy bonito porque cada actriz creó alguna escena propia con su propio discurso, diciendo lo que necesitaba. Yo metí una serie de otros fragmentos escénicos, también con todo en dirección hacia el discurso femenino y sobre todo lo que yo mostraba era, a partir de distintas dramaturgias, cómo ha estado condicionada la mujer a lo largo de la historia por la sociedad, la religión y los hombres. Y hacia allá llevé el proyecto. De una u otra forma como que el que Sindo no me haya dado los derechos me puso a mí en aprietos, pero también me abrió un panorama muy cabrón de posibilidades para la creación porque pues ya no tenía una dramaturgia como tal para crear. Debo de decirte que sí usamos dos o tres escenas de *La casa de la fuerza*, pero ya no era *La casa de la fuerza*. Ya era una serie de fragmentos escénicos. Se llamaba *Las fuertes, fragmentos escénicos desde la entraña*.

Martín Acosta. Director de *La casa de la fuerza* en 2019. Entrevista realizada el 31 de mayo del 2019 en directo en la Ciudad de México

F- Cuéntame, ¿por qué escogiste esa dramaturgia de Angélica Liddell?

M- ¿No quieres que te cuente mejor cómo ha sido mi relación con Angélica Liddell, primero? Es que mira yo vi un montaje de Angélica Liddell cuando vino con *No soy bonita* en León. Y, bueno, por alguna razón vino al Festival de Arte Contemporáneo. Y tuve una reacción muy negativa ante lo que vi. Probablemente era el momento que yo tenía. La realidad es que no me gustó nada, me resultó chocante, muy pretencioso. Y lo peor es que compartía el hotel con ella, entonces en la mañana la veía. La vi por lo menos unas tres, cuatro veces desayunando y me parecía una morticia infumable, deprimida y fumando desde muy temprano. Además, se levantaba temprano y temprano ya estaba fumando y con el pelo mojado de la regadera como Morticia. Y yo decía: qué mujer tan antipática. Porque, además, no hacía el menor esfuerzo por socializar. Digo, estábamos gente que estaba participando en el festival, ya sabes como que uno... ella nada. Así es cerradísima, yo dije: qué pesada. Desde antes de ver la obra. Entonces fui con todas las resistencias. Entonces veo la obra y ocurre esto de que se corta y demás y me parecía que el asunto era muy interesante y que era muy importante pero lo que pasaba para mí no... No estaba como en el mismo nivel. Incluso me interesaba más lo que veía escrito por ella como en subtítulo, porque tenía mucho de eso en un video, video y textos ideas, cosas, y eso me resultaba más interesante que lo que realmente pasaba ahí. Porque además tenía un caballo con el que nunca interactuó. Y que uno decía, a la luz de lo que yo estoy leyendo acá, la cosa con el caballo va a ser... y no, no era. Llegué le dije a mis alumnos, acabo de ver algo horrible. Pero David Gaitán toma el taller de Angélica que no se si dio en Hidalgo o Tlaxcala y ahí estuvieron varios. Entonces, David me decía: es una diosa, es la diosa ibérica. Es super inteligente, es muy provocadora, es muy esto. Entonces, yo a David le guardó mucha credibilidad, aun cuando en ese tiempo, todavía era mi alumno. Él recién iba saliendo de la

carrera y Laura todavía no montaba *Matrimonio Palavrakis*, entonces yo dije hay algo que no vi, porque si alguien a quien le doy tanta credibilidad me dice eso... Luego ya cuando nos vimos me platicó lo que pasó en el taller y otra vez me pareció horrible lo que me estaba contando. Que los llevó al extremo y uno presentó un ejercicio donde con su propia caca se bañó y lo hizo en un baño y todos estábamos... Es que no entiendo, aquí hay algo que no entiendo. La volví a ver aquí en México con el mismo montaje. No sé si fue muy seguidito, no lo tengo muy claro, pero la vi también en el Jiménez Rueda, pero me pasó lo mismo, también, quizá un poco menos. La segunda vez ya estaba más flojito. Cabe decir que yo creo que aun cuando, yo soy parte del fenómeno de transición de la posmodernidad, de hecho nosotros somos los posmos, Luis Mario Moncada... [...] Te quiero decir que tampoco es que yo fuera tan fresa cuando vi a Angélica Liddell y que a mí siempre me atrajo como el fenómeno *Poesía en voz alta* la idea del maestro Mendoza poniendo en patines a los actores para hacer cosas. O sea Angélica, sobre eso que ya era una ruptura con los cánones Angélica le da una vuelta. Entonces sin ser muy fresa pero igual veo a Angélica y me resulta muy rara. Pasa un rato y veo el montaje de Laura que también había sido mi alumna y entonces sí digo: aquí hay algo que no estoy viendo porque el texto me pareció brillantísimo, me sorprendió mucho, me intrigó mucho. Y entonces dije: es una muy buena dramaturga y una muy mala directora y seguramente peor persona. Es la conclusión a la que yo llegué, y ya con eso me acomodé durante un rato. Y en eso llega Servando que ya traía la onda Liddell, Liddell, Liddell, Liddell y la empiezo a leer y compruebo lo que ya estaba pensando. Sí es una dramaturga muy importante que tiene esta cosa como de extremo descuido en la letra impresa, porque yo creo que no le preocupa tanto el editar, le ocupa la escena como tal. Pero también Servando es muy de mirar videos. Cosa que no está en mi naturaleza. [...] Entonces Servando me enseña y me enseña videos y entonces digo, no pues sí está muy interesante lo que pasa es que yo no lo vi en el montaje que ella trajo. Tiene montajes espectaculares. O sea en video se ven muy impresionantes. Y bueno, empiezo a ver esta insatisfacción que tiene Angélica, este enojo. Entonces, este año. Tengo la idea de que en la ENAT

tenemos un problema de contenidos en el tercer año. [...]En estilo veías a Shakespeare, Lope de Vega, cualquier cosa que te implicara un estilo, como lo comprendemos dramáticamente. Porque también creo que ese es un error en el plan de estudios. Deberíamos de verlo desde lo performático y no desde lo dramático. Entonces como que el plan de estudios decía monten un clásico. *Los clásicos* es muy ambiguo. O monten un estilo, porque el expresionismo es un estilo, el posdrama es un estilo. [...] En realidad, mi intención inicial es tener un material que me acerca a un problema social muy latente que yo detecto como interés de mis alumnos y entonces voy ahí. Yo en realidad me sentía más atraído por *Perro muerto en tintorería* y por *Ping Pang Qiu*, de hecho creo que la que más me gusta. Si yo la montara profesionalmente o pudiera echar a andar un proyecto fuera, creo que *Ping Pang Qiu* por el tema de la caída del comunismo. Para mí es una obsesión que no he sabido bajar. Y digo es que esta obra hay que hacerla pero no sentía replica en mis alumnos. No la leímos ni nada, es algo de *feeling* que yo leo, conociéndolos. Y por ahí tenía creo que tres que conocían a Angélica Liddell porque no la conocen, ni los maestros. En la ENAT mis colegas me dicen: ¿Vas a montar a Angélica quién? Y entonces yo digo: No puede ser, estamos en la prehistoria.

F: Sí, eso la verdad es que es una de las cosas que más se me ha dificultado, haciendo mi tesis, porque era como de ¿Quién ha investigado a Angélica Liddell? Pues nadie...

M: Ahora ese es mi punto. Yo no he investigado a Angélica Liddell. La he leído y soy más bien un lector de algunas de sus obras. Además, tiene un montón. Entonces ya estaba leyendo un poco por gusto, un poco buscando material. Me topé con *La casa de la fuerza*. El asunto con *La casa de la fuerza* es temático que yo decía pues es que esto es algo que les preocupa mucho. Antes del estallido de *Me Too* de este año. [...] Antes de que viniera el estallido de *Me too* de este año, pues yo el año pasado me estaba dando cuenta que era un tema fundamental. Que por otro lado tenía a tres personas muy interesadas en el

asunto de lo performático y en Angélica Liddell, entonces dije: bueno pues a lo mejor esto... Y a otra parte del grupo muy reticente. A una chica que hace un año decía: eso no es teatro, si hacemos algo así yo me niego a hacerlo totalmente... Al principio les pregunté como qué querrían hacer, nunca les hago caso, pero me sirve para saber por dónde van. Entonces uno dice hay que revalorar a Carballido. [...] y bueno *La casa de la fuerza* era un poco una locura porque es una obra para tres mujeres. Pero bueno dije: ¿y si jugamos con esta parte de ejercicios de felicidad para hijos de puta? Que yo decía: es muy peligroso porque tiene todo un sentido que lo digan las mujeres, no que lo digan los hombres y va a sonar diferente si lo dicen los hombres que si lo dicen estas tres mujeres, antes del *Me Too*. Todo esto, el *Me Too* nos pegó durísimo a nosotros, para bien. Yo creo que, a nivel de lo que les pasó a mis chavos, fue increíble porque lo que yo siento, sobre todo, es que les hizo ponerle una cara al público. Como que actuaban a una entelequia y ahora actúan a personas y los ven y eso fue bien importante. Me interesaba eso, le vi la posibilidad de deconstruirlo y tomar textos para todos y repartirlo no equitativamente, pero también digamos que el peso de Lorca había estado en una parte del grupo, y ahora el peso de esta lo estaba dando en otra parte. De hecho era un poco más hacia los hombres en la obra de Lorca y aquí pues es un poco más hacia las mujeres. Me permitía poner a un ladito algunos hombres que habían tenido mucha participación en la anterior. Pues tenía esas ventajas. Son muy prácticas, por eso no son tan emocionantes. Y eso me interesaba. Tiene problemas que no pude resolver, como es la actualización de la información. Toda la última parte no está actualizada. Entonces dice cosas que, por ejemplo, ya no aplican para el estado de Chihuahua. Lo de Marisela Escobedo ya cambió, y ponernos, a estas alturas del partido, a arreglarlo, a arreglarle la dramaturgia... Entonces tomé la decisión, que no me gustó tanto, pero no tenía otra alternativa en ese momento, de que nos ubicáramos mentalmente en el 2011, que fue cuando salió editada. La montó en el 2009 y la editó en el 2011. Dije: pensemos que estamos en el 2011 para no hacernos pelotas porque si nos ponemos a ver qué leyes cambiaron en Chihuahua y que ha dicho derechos humanos, que han atendido, que no han

atendido, cómo están las estadísticas hoy en día... Ahora, en esencia, yo creo que la problemática sigue siendo la misma. Si no es que peor en otro aspecto, en el aspecto de que para mí, a pesar de todo, el problema sigue, porque se han hecho muchas cosas. La ley ya es muy diferente en el estado de Chihuahua. No muy diferente, pero cosas muy puntuales como lo que dice Angélica es cierto de que en Chihuahua: si el violador se casaba con la víctima se despenalizaba, ya cambió, ya no es así. Lo cual es un gran paso. Eso no quiere decir que deje de haber violaciones. Lo cual en mi opinión lo empeora, porque uno dice: Entonces ¿qué lo va a detener? Si las leyes no lo están deteniendo, hay algo que estamos haciendo mal. Es un problema. Entonces, pues no me podía poner... Uno porque no tenía el equipo. Era como poner a un dramaturgo... Uno: a que le metiera la herrería al texto de Angélica, y otro: que no tenemos el permiso. Ahorita tenemos la intención de escribirle porque queremos ver la posibilidad... El grupo está interesado en que vayamos al FITU y que nos podamos mover un poco, en una versión un poco menos ostentosa con todo el dolor del corazón de los escenógrafos. Yo creo que es una obra que funciona con o sin escenografía, no por demeritar el trabajo de los escenógrafos pero la función dentro de la escuela del montaje es poner a trabajar también a los escenógrafos, iluminadores, diseñadores de vestuario, etcétera. No puedo evitar eso, pero yo siento que Angélica es una autora que se puede montar un poco sin nada. De hecho, le hace bien montarla sin nada. Servando lo que me reclama de este montaje es la ficción: Es que construyes ficción. Dice: a partir de que se deja de construir ficción, que es después de las tres hermanas, la obra funciona muy bien. Pero tampoco puedo dejar de lado como ciertos conceptos que tienen que poner en práctica.

F: Sí, no deja de ser un montaje académico.

M: No deja de ser un montaje académico, por un lado y por otro lado también, mi teoría, que es totalmente en contra de lo que pueden decir los posdramáticos, es que no se deja de construir ficción [...] Ahora el problema para

nosotros es que cuando Angélica habla, no son Angélica y no tienen la experiencia de vida de Angélica. Entonces yo digo: pues hay que construirlo. Todas son preciosas, mis alumnas son preciosas y tienen que decir: no tengo un buen culo ni unas bonitas tetas. Y yo digo: pues es que sí tienen un buen culo y sí tienen unas bonitas tetas. O sea, tienes que pensar que no, independientemente de lo que tú pienses. Y aun la misma Angélica. O sea, entiendo que lo diga, pero pensemos que es una mujer que está hablando desde una autoestima sumamente devaluada. Lo que tenemos que construir es el ejercicio de la autoestima, no el carácter de Angélica. No eres Angélica, eres tú, en un ejercicio más o menos similar que el que hace Angélica en relación con tu autoestima. Más extremo, porque el hecho de que una mujer de 21 años se sienta incapacitada para amar o incapaz o sin herramientas para ser querida pues implica una construcción. Vamos al origen de la representación: te lo tienes que imaginar. Que era el punto: ¿cómo resolvemos eso? Te lo tienes que imaginar y eso es representar, en mi opinión. La misma Angélica lo hace. Que yo creo que hay una trampa ahí, porque si ella... ¿Cómo se levantaría por la mañana si ella sintiera todo eso que dice? Lo siente en un momento y lo estructura porque sabe que hay un par en algún lado. O sea dice: esta mañana me siento como una mierda. En algún lugar del mundo hay otra mujer que se sienta una mierda y eso es lo que voy a comentar. Pero no creo que se sienta una mierda las 24 horas del día. Cuando representa, probablemente, no se sienta una mierda, porque está sublimándolo. Hay un ejercicio de sublimación y entonces es en ese momento en el que ella representa. Se representa a sí misma en ese momento que se sintió así. Ahora, yo puedo tener una alumna actriz que nunca se ha sentido así y que no entiende lo que es eso, supongamos. Debo decir, tristemente, que no fue el caso. No fue mucha sorpresa. Todas conectaron. Algunas lo pudieron asumir y otras no, pero fue facilísimo. La verdad fue muy fácil. Digo, no me sorprende, pero me asusta y me enoja. Me enoja lo fácil que podemos... y por momentos, que los hombres nos sorprendamos tanto. Porque volvemos al mismo punto, yo veía a los hombres y me veía a mí mismo diciendo: ¡Oh! Como si no fuera obvio... O el discurso del final, por ejemplo. Que la mitad

de las mujeres decían: yo no creo eso. Que es muy radical. Pongo mi espíritu... donde dice: Vamos a parir a los hombres débiles, voy a coger con mis hijos para hacerlos hombres débiles... Que es terrible. Yo creo que hacemos el teatro para convocar, para conjurar lo que no queremos y eso no queremos. No queremos que ninguna mujer se sienta así, o tenga que pensar eso. Pero vivimos en una sociedad en la que estamos en esa condición y eso es lo que es terrible. Entre las mujeres que tenían esa postura de: es que yo me siento así y yo lo quiero decir así, yo dije: Lo decimos así como es, o sea no le quitamos nada. Editar ese texto, por ejemplo, a mí me parecería inmoral. Cuando yo monto Shakespeare le meto tijera al por mayor. Ahora, a lo único que le metí tijera es a algunas canciones, porque es imposible. Le puso un chingo de canciones. Pero fuera de eso, dije: no puedo editar ese último texto. Quitó una escena de las tres hermanas, porque es como una reincidencia de, y yo dije: mejor démosles chamba a todos, y le quitó un poco de protagonismo a las tres hermanas. Pero fuera de eso, me parece muy importante que el texto esté completo, porque si no va a decir algo que a lo mejor yo ni entiendo. Las mujeres decían, es que yo no quiero eso. Pues hagamos la obra porque no queremos eso, no porque lo queremos, sino porque no lo queremos. Yo les ponía de ejemplo, en la escuela estaban montando Macbeth. Macbeth es un ser horrible, es el ser más puro que se convierte en el ser más corrupto: Al principio es puro y después es sumamente corrupto. O Ricardo III; las cosas que dice son terribles, ¿por qué no te molesta decir eso que es terrible y sí te causa un prurito decir esto que Angélica dice? Como una especie de maldición para la humanidad. Que es un poco lo que hace Angélica, es como Maléfica. Como que en el teatro hemos vivido un poco como en flora, fauna y primavera y de pronto ha llegado Angélica como: Se chingan todos, no. Y lanza el conjuro maldito. Por eso nos molesta tanto, porque nos gusta que el teatro nos diga: ¡qué bonito, que bonito, qué bonito! Y llega ella y nos dice: ¡No, se picará con una rueca, se cortará! Y, entonces, cuando llega Maléfica nos asustamos, nos horrorizamos y todo. Pero, para efectos de la teatralidad, yo creo que es lo mismo que hace Shakespeare, solamente que nos protege la apariencia de la construcción del personaje. Es Ricardo III. Y digo: acá es Angélica Liddell.

Así como en Ricardo III le dejamos la responsabilidad a Shakespeare, aquí dejémosle la responsabilidad y la veneración a Angélica. Es ella quien lo dice, no eres tú. La cosa es cómo te posicionas tú en relación con esto y si puedes o no puedes ser portadora de este discurso. Desde dónde creemos en esto. Pero yo creo que eso es lo que hace Angélica. Te remueve porque siento que soy yo. Está bueno, eso deberías sentir cuando haces a Ricardo III.

F: Yo creo que esa fue una de las partes que más me shockeo del montaje que es la parte de los hombres. Justo cuando están hablando de cómo agreden a las mujeres y de cómo les vale madres y digo: qué fuerte. Para una como mujer son como golpes, pero para ellos decirlo... Y justo, como dices, después de todo lo que pasó con el *Me Too*, pues debió haber sido una conciencia cabrona y justo como desde este lugar de no quiero, pero justo porque no lo quiero lo tengo que enunciar.

M: Y la cosa es cuando se vuelve divertido. Porque también lo es porque es teatro y entonces, me decían: es que el objetivo es empatizar, y les digo: sí. Es que estas personas... Si esta persona piensa que está en lo correcto, tendría que buscar la empatía, porque es lo más fácil. Tengo ahí dos casos que les gusta mucho juzgar al personaje, entonces lo hacen malo, como para que se note que yo no estoy pensando eso. Yo creo que es la operación inversa: Convénceme de que piensas eso y déjame a mí tomar una postura con relación a eso. Si te acepto o no te acepto. La idea es que no te acepte, porque en la estructura que tiene Angélica está hecho para que no te aceptemos y para que entendamos que eso no es lo que queremos. Lo que pasa es que Angélica es muy tramposa, porque al principio dice nos vamos a burlar de esto, pero se burla tanto tiempo que alcanzas a olvidarte de que es una burla, entonces hay una concesión. Dices: este tipo hasta como que me cae bien, pero lo que está diciendo es inadmisibile. Ahora que me entregaron sus bitácoras mis alumnos, dice: Yo tengo un primo que dice exactamente eso, y uno registró las cosas como las dice su primo y son otras pero son iguales. Y él decía: yo siempre pensé que era un juego, y por

supuesto yo sé que es incapaz de matar a una mujer, dice él. Ahora me doy cuenta de que lo dice todo el tiempo. Como broma, dice, a esta la voy a matar. Yo no me había dado cuenta de que lo dice todo el tiempo. Como los personajes que están aquí. Entonces hizo una lista de frases de su primo y tú dices...

F: Es abrumador, y en general sí creo que los textos de Angélica tienen ese propósito, que es generar ese rechazo a tal punto que... Por eso creo que genera rechazo y creo que ella sabe que esa es su intención.

M: ¿Y sí sabes ya lo que hizo con *La letra escarlata*? Ataca al *Me Too*, radicalmente. La están parando en Europa: hay manifestaciones. De hecho, yo no sé cómo es la escena, me la ha platicado Servando, no sé ni donde lo leyó, ella está con el pene de varios y va pasando de uno a otro en la boca en una larga escena, que ha puesto los pelos de punta de todas las *Me Too*. O sea, ahora va al otro lado. [...]

F: La verdad es que a mí, me parece súper importante que también se aborden esas teatralidades porque yo te puedo decir que nosotros nunca tuvimos eso. Justo pues es eso, primer año es una cosa rara, luego segundo año: realismo, y luego tercer año: estilo y luego ya cuarto año: pues a ver qué te toca. Entonces nunca exploras eso, si no te interesa. Si te interesa y te vas metiendo y te acercas a otras personas que lo hagan, pues ya lo vas practicando.

M: Pero es una lata porque la institución no lo entiende. Esto que te cuento a ti no hay manera de que yo se lo explique a la gente. [...] ¿Por qué usan carne? Estamos performanceando. No, no se puede. Pues hagamos que se pueda. No porque nunca había habido carne en escena. Instrumentémoslo, por favor. Estás a la mitad y dices: ay, no vuelvo... De verdad, voy a montar Carballido el próximo año. Cada año me pasa lo mismo. Pero vuelvo a caer, vuelvo a caer.

F: A ver, cuéntame... Ahora háblame un poco sobre cuál es la pertinencia que tú crees que tiene montar las obras de Liddell de México y, si lo sabes, cuál fue la recepción de la obra.

M: La pertinencia, toda. O sea desde el punto de vista de lo teatral, desde la comunidad que somos dentro de la ENAT y también de la comunidad que somos en México yo creo que Liddell se debería de volver una necesidad. De pronto nos da porque hay que montar las obras de Roland Schimmelpfening, creo que nos debería de dar por montar a Angélica Liddell porque creo que está rompiendo cánones que no se habían roto del todo. No basta con Heiner Müller, no basta con Haneke. Yo creo que lo que ellos dejan a nivel de lo social un tanto en el aire, lo puedes aplicar a lo que sea, a cualquier constructo social. Liddell lo aterriza. Entonces, creo que tenemos que enfrentarlo y acostumbrarnos, porque es lo que está pasando, y que estemos tan asustados de fenómenos como el *Me Too* es porque no estamos acostumbrados a que se sienta, a encararlo. Entonces yo creo que más vale que nos vayamos acostumbrando y el teatro es para eso y creo que Liddell es un vehículo ideal. La recepción yo creo que fue de toda. En el caso de mi grupo habíamos tenido una mala experiencia de recepción con el público de Lorca, a nadie le gustó, [...] Venían con la guardia muy baja mis alumnos, y les sorprendió que algunas personas se conmovieran. No hablo solo de mujeres. Perdón que sea obvia la relación. Entonces tenemos desde gente muy conmovida que dice que es necesario sobre todo en este momento, gente muy sorprendida porque no conocen a Liddell y de pronto dicen: ¿Qué dramaturgia es esa?, ¿Qué hacen las tres hermanas ahí en medio? ¿Por qué me cambian el tono y el sentido a cada rato? Y hay a quienes les perturbaba y hubo a quienes les entusiasmó mucho. Hasta la oposición de dos tipos: o no le entendí, me aburrí, la gente está en su derecho; hasta ¿por qué un director hombre monta una obra de una dramaturga mujer? Lo cual habla del fenómeno que estamos viviendo. Entonces lo cual quiere decir que yo ya no voy a poder montar a ninguna mujer y no a una que tenga un discurso. Dicho de paso, yo no creo que Angélica sea feminista y lo está demostrando con... Pero parecería,

entonces, que yo no tengo derecho a empatizar con el discurso de Angélica porque soy hombre. Lo cual me parece gravísimo. Hay quien dijo eso. Pero está bien, me gusta mucho porque abre la discusión a estas cosas y podemos decir y ¿por qué no?

F: Ya por último me gustaría preguntarte si tú sabes qué es la violencia poética. Sabes, intuyes...

M: Pues yo pienso que la poesía es violenta. La poesía busca la violencia porque busca el movimiento y nada se mueve sin violencia. Cualquier movimiento es... que la Tierra se mueva es violento. La naturaleza es violenta y el arte vive en la violencia. Para no irnos tan lejos: el teatro vive en el conflicto. Si no te queda claro que el acuerdo es nocivo para la ficción pues no... nada funciona. Es decir, yo creo que la violencia es la gasolina de la actividad artística y de la poesía. Lo que buscamos en escena es un conflicto dinámico, no solo la polémica. No el choque de dos fuerzas que se anulan, si no el choque de dos fuerzas que contienden y que generan una dinámica: eso es violencia. Una violencia que busca la inteligencia, no que busca la destrucción. No es la violencia que anula, si no la violencia que mueve. En una obra de teatro, tú tomas un fenómeno. Es como un experimento de laboratorio. Cualquier experimento de laboratorio es violento porque vas a alterar el sistema o un sistema. Le vas a dejar caer una gotita de algo que va a poner todo en movimiento. Yo creo que el arte es así y la poesía solo puede producirse cuando entra el elemento discordante que genera un movimiento. Mientras más grande es ese movimiento, más perceptible es esta violencia. En el caso de Angélica es casi brutal. Esa irrupción es muy violenta pero hay maneras sutiles pero que no dejan de ser violentas. Chejov no deja de ser violento. Es el mismo efecto, solo que la gotita que deja caer es muy chiquitita, casi imperceptible y eso hace el movimiento. En el caso de Liddell es una irrupción muy grande y eso es lo que nos da la sensación. Pero finalmente yo creo que todo arte busca esa violencia y todo arte aspira a convertirse en poética. Más bien, el arte es poética, pero toda intención artística aspira a convertirse en

poética y no todos lo logran, no todas las obras de teatro, no toda la literatura lo logra. Algunas se quedan en la pura intención y en la enunciación de. Yo creo que Angélica, no hablo de la puesta en escena, en muchas de sus obras lo logra, en algunas solo llega a la provocación sin que llegue a la poesía. Yo creo que hay obras que sí lo logran con esa contundencia y lo que hace es poner de manifiesto el origen de esta ecuación. Yo siento que cuando hablamos de la violencia poética es porque estamos priorizando esa parte de la ecuación. Normalmente vemos la consecuencia: la consecuencia es la poesía, pero el principio es la violencia, el ejercicio de la violencia. En mi primer taller de teatro me enojé mucho porque yo creía en el amor y decía que el amor movía al mundo y mi primer maestro de teatro me dijo que no, que lo que movía al mundo era la violencia. Y puso de ejemplo el hueso de Kubrick en *2001, odisea del espacio* y yo me enojé muchísimo decía: está equivocado. Pase mucho tiempo peleándome con eso. Y muchos años después llego con el maestro Mendoza y él dice que, para efectos del drama, el amor no existe, que el amor es inútil, que lo que nos interesa es una negociación. Dos fuerzas que se enfrentan, que van a negociar. Hay un amado y un amante. No hay dos amados ni dos amantes. Y el amado abusa del amante, abusa de su beneficio y eso es violencia. Siempre lo que vamos a ver es el ejercicio de la violencia, no el acuerdo. El acuerdo es irrelevante y cuesta mucho trabajo quitarte esa idea porque nos enseñan a conciliar. Vivimos en una sociedad que está totalmente en caos pero que te dicen que lo correcto es conciliar y creo que la única manera de enfrentar el caos es reconociendo este sistema. Creo que la labor del arte es demostrar cómo funciona la violencia.

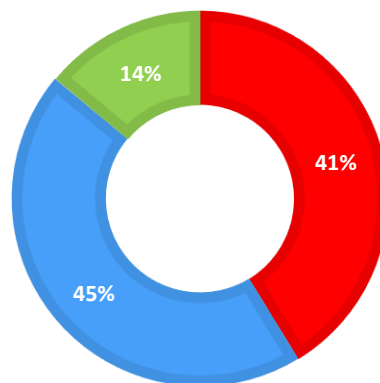
ANEXO 2. FILTROS LLEVADOS A CABO EN EL ANÁLISIS LÉXICO-SEMÁNTICO

Como se ha mencionado anteriormente, el presente análisis constó de diferentes etapas. A continuación se aclararán cuáles fueron éstas y serán acompañadas de los cuadros que fueron necesarios para su ejecución.

En la primera etapa se contabilizaron todos los sustantivos, verbos y adjetivos que conforman las dramaturgias de *El tríptico de la aflicción*. Se contabilizaron un total de 9951 palabras que entran dentro las categorías gramaticales a analizar, de las cuales la mayoría fueron verbos (4454), seguidas por sustantivos (4106) y finalmente adjetivos (1391).

TOTALIDAD DE PALABRAS CONTABILIZADAS EN EL TRÍPTICO DE LA AFLICCIÓN

■ SUSTANTIVOS ■ VERBOS ■ ADJETIVOS ■



El siguiente paso por seguir fue identificar las palabras más repetidas en *El tríptico de la aflicción*, escogiendo las que aparecieran más de cinco veces en cada una de las dramaturgias. La totalidad de las *palabras más repetidas en El tríptico de la aflicción* fue de 5895, que es el 59% de la totalidad de las palabras contabilizadas; de las cuales 2176 son sustantivos, 3203 son verbos y 516 son adjetivos.

	SUSTANTIVOS	VERBOS	ADJETIVOS	PALABRAS CONTABILIZADAS
MATRIMONIO PALAVRAKIS	825	1218	165	2208
ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA	501	1034	130	1665
HISTERICA PASSIO	850	951	221	2022
	2176	3203	516	
TOTALIDAD DE LAS PALABRAS MÁS REPETIDAS EN EL TRÍPTICO DE LA AFLICCIÓN				5895

Cuadro 1.1. Totalidad de palabras más repetidas en *El tríptico de la aflicción*

Una vez identificadas las palabras más repetidas en las tres dramaturgias, se les categorizó según los diferentes campos semánticos a los que pertenecían. Así se descartaron todas las que no tuvieran que ver con las temáticas **paternidad** o **infancia**, o que no se relacionaran con la expresión semántica de la violencia. Los campos semánticos resultaron ser los siguientes y se escogieron debido a la relación directa con los temas escogidos y por la evidente manifestación de la violencia que se hace presente directa, indirecta y simbólicamente.

CAMPOS SEMÁNTICOS
*P
*V
INFANCIA
PATERNIDAD
VIOLENCIA
VIOLENCIA-conciencia
VIOLENCIA-locura
VIOLENCIA-sexual
VIOLENCIA-social

Cuadro 1.2. Campos semánticos y manifestaciones semánticas utilizadas en el análisis léxico-semántico.

El total de las palabras más repetidas que entraban dentro de los campos semánticos PATERNIDAD, INFANCIA y VIOLENCIA fue de 3206.

	SUSTANTIVOS	VERBOS	ADJETIVOS	PALABRAS CONTABILIZADAS
MATRIMONIO PALAVRAKIS	569	397	157	1123
ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA	371	353	119	843
HYSTERICA PASSIO	695	330	215	1240
	1635	1080	491	
TOTALIDAD DE REPETICIONES QUE ENTRAN EN LOS CAMPOS SEMÁNTICOS				3206

Cuadro 1.3 Totalidad de repeticiones que entran en los campos semánticos elegidos.

Que se sintetizan en 284 palabras. De las cuales 135 son sustantivos, 90 verbos y 59 adjetivos.

	SUSTANTIVOS	VERBOS	ADJETIVOS	PALABRAS CONTABILIZADAS
MATRIMONIO PALAVRAKIS	41	31	18	90
ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA	40	25	16	81
HISTERICA PASSIO	54	34	25	113
	135	90	59	
TOTALIDAD DE LAS PALABRAS QUE ENTRAN EN LOS CAMPOS SEMÁNTICOS EN EL TRÍPTICO...				284

Cuadro 1.4. Totalidad de palabras que entran en los campos semánticos elegidos.

A continuación el despliegue de cuáles fueron dichas palabras:

MATRIMONIO PALAVRAKIS								
SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	ADJETIVO	REPETICIONES CAMPOS SEMÁNTICOS	
amor	7	PATERNIDAD	acabar	5	VIOLENCIA-sexual	aniquilado	5	VIOLENCIA
años	9	INFANCIA	amar	8	PATERNIDAD	bello	8	VIOLENCIA-social
asco	5	VIOLENCIA	cantar	7	INFANCIA	bueno	12	VIOLENCIA-social
asesinos	13	VIOLENCIA	chupar	8	VIOLENCIA-sexual	cerdo	5	VIOLENCIA
bocas	7	*V	comer	29	VIOLENCIA-sexual	destruido	5	VIOLENCIA
bragas	8	VIOLENCIA-sexual	comprar	15	PATERNIDAD	dulce	9	INFANCIA
cabezas	66	*V	correr	9	VIOLENCIA-sexual	enfermo	21	VIOLENCIA
cama	5	VIOLENCIA-sexual	cortar	11	VIOLENCIA	enterrado	5	VIOLENCIA
caramelo	18	INFANCIA	crecer	7	INFANCIA	fácil	6	VIOLENCIA-social
cementerio	6	VIOLENCIA	creer	11	INFANCIA	hermosa	22	VIOLENCIA-social
conejo	10	INFANCIA	cruzar	6	VIOLENCIA-sexual	importante	6	VIOLENCIA-social
corazón	5	*P	desear	12	VIOLENCIA-sexual	juntos	5	PATERNIDAD
cuchillo	34	VIOLENCIA	destruir	6	VIOLENCIA	loco	5	VIOLENCIA
cueño	5	*V	imaginar	6	INFANCIA	maldito	6	VIOLENCIA
cuerpo	10	*V	llorar	9	INFANCIA	pequeño	10	INFANCIA
culpa	8	VIOLENCIA	matar	21	VIOLENCIA	preciosa	9	VIOLENCIA-social
diablos	8	VIOLENCIA	meter	8	VIOLENCIA-sexual	seguro	7	PATERNIDAD
dulce	8	INFANCIA	mirar	8	VIOLENCIA-sexual	solo	11	*P
enfermedad	5	VIOLENCIA	morir	27	VIOLENCIA			
habitación	7	PATERNIDAD	nacer	16	PATERNIDAD			
hija	19	PATERNIDAD	odiar	25	VIOLENCIA			
hijos	44	PATERNIDAD	oler	5	VIOLENCIA-sexual			
infancia	5	INFANCIA	parar	5	VIOLENCIA-sexual			
mano	9	*V	pegar	5	VIOLENCIA			
miedo	10	VIOLENCIA	pensar	11	VIOLENCIA-conciencia			
muerte	11	VIOLENCIA	permitir	5	VIOLENCIA-conciencia			
muslos	7	*V	querer	53	PATERNIDAD			
niños	83	INFANCIA	saber	38	VIOLENCIA-conciencia			
noche	10	*V	vencer	6	VIOLENCIA			
padre	28	PATERNIDAD	venir	6	VIOLENCIA-sexual			
peligro	9	VIOLENCIA	vomitir	9	VIOLENCIA			
perros	27	*V						
piernas	5	*V						
ropa	6	*V						
sábanas	6	*V						
sangre	10	VIOLENCIA						
sueños	13	INFANCIA						
tierra	5	*V						
trozos	6	VIOLENCIA						
ventanas	7	*V						
víctimas	5	VIOLENCIA						
	569			397			157	

Cuadro 1.5. Palabras y repeticiones que encajaron dentro de los campos semánticos elegidos en *El matrimonio Palavrakis*

ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA

SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	ADJETIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS
abuela	8	PATERNIDAD	abandonar	5	*V	bueno	9	VIOLENCIA-social
amor	11	PATERNIDAD	amar	35	PATERNIDAD	cerda	5	VIOLENCIA
árbol	5	*V	aprender	22	VIOLENCIA-conciencia	cerdo	5	VIOLENCIA
asombro	6	VIOLENCIA-conciencia	chupar	5	VIOLENCIA-sexual	dulce	10	INFANCIA
boca	10	*V	comer	5	VIOLENCIA-sexual	fuerte	8	VIOLENCIA
bragas	8	VIOLENCIA-sexual	comprender	6	VIOLENCIA-conciencia	hermoso	5	VIOLENCIA-social
camisa	5	VIOLENCIA-sexual	correr	12	VIOLENCIA-sexual	maldito	5	VIOLENCIA
canción	2	INFANCIA	cortar	5	VIOLENCIA	malo	7	VIOLENCIA
cartas	6	INFANCIA	crecer	15	INFANCIA	mejor	8	VIOLENCIA-social
casa	8	PATERNIDAD	desear	6	VIOLENCIA-sexual	muerta	9	VIOLENCIA
culo	5	VIOLENCIA-sexual	dormir	26	INFANCIA	pobre	5	VIOLENCIA
daño	6	VIOLENCIA	estudiar	6	VIOLENCIA-conciencia	preparada	5	VIOLENCIA-conciencia
dolor	10	VIOLENCIA	llorar	7	INFANCIA	querido	8	PATERNIDAD
fuerza	5	VIOLENCIA	matar	11	VIOLENCIA	solos	13	*P
herida	7	VIOLENCIA	meter	10	VIOLENCIA-sexual	VERDADERO	6	VIOLENCIA-social
hermano	7	PATERNIDAD	mirar	24	VIOLENCIA-sexual	viejos	11	PATERNIDAD
hijos	9	PATERNIDAD	morder	5	VIOLENCIA-sexual			
hospital	5	VIOLENCIA-locura	morir	24	VIOLENCIA			
libro	5	VIOLENCIA-locura	odiar	15	VIOLENCIA			
límites	5	VIOLENCIA-locura	pensar	45	VIOLENCIA-conciencia			
loco	25	VIOLENCIA-locura	proteger	10	PATERNIDAD			
madre	18	PATERNIDAD	saber	29	VIOLENCIA-conciencia			
manicomio	5	VIOLENCIA-locura	soportar	7	VIOLENCIA			
manos	12	*V	sufrir	7	VIOLENCIA			
miedo	11	VIOLENCIA	venir	11	VIOLENCIA-sexual			
muro	5	VIOLENCIA-locura						
niñas	29	INFANCIA						
niños	6	INFANCIA						
odio	5	VIOLENCIA						
ogro	16	INFANCIA						
ojos	5	VIOLENCIA-locura						
orines	5	VIOLENCIA-locura						
padres	34	PATERNIDAD						
pelo	14	*V						
perro	9	*V						
sangre	7	VIOLENCIA						
sexo	5	VIOLENCIA-sexual						
soledad	17	*P						
tierra	5	*V						
verano	5	INFANCIA						
	371			353			119	

Cuadro 1.6. Palabras y repeticiones que encajaron dentro de los campos semánticos elegidos en *Once upon a time in West Asphixia*

HYSTERICA PASSIO

SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	ADJETIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS
angustia	5	VIOLENCIA	acercar	8	PATERNIDAD	asquerosa	5	VIOLENCIA
amor	13	PATERNIDAD	amar	7	PATERNIDAD	bien	7	VIOLENCIA-social
años	15	INFANCIA	arrancar	18	VIOLENCIA	blanco	28	VIOLENCIA-social
boca	6	*V	ayudar	7	PATERNIDAD	bueno	15	VIOLENCIA-social
boda	6	PATERNIDAD	caer	10	VIOLENCIA	capaz	5	VIOLENCIA-social
brazo	6	*V	comprender	15	VIOLENCIA-conciencia	correcto	12	VIOLENCIA-social
cadáver	5	VIOLENCIA	conocer	9	VIOLENCIA-conciencia	culpable	6	VIOLENCIA
campanas	9	PATERNIDAD	correr	6	VIOLENCIA-sexual	dispuesto	5	VIOLENCIA-social
cara	12	*V	crecer	5	INFANCIA	enfermo	6	VIOLENCIA
casa	7	PATERNIDAD	creer	5	INFANCIA	famélica	9	VIOLENCIA
cuerpo	24	*V	desear	9	VIOLENCIA-sexual	feliz	9	INFANCIA
culpa	7	VIOLENCIA	destruir	5	VIOLENCIA	grande	5	VIOLENCIA-social
daño	25	VIOLENCIA	doler	7	VIOLENCIA	importante	8	VIOLENCIA-social
dentista	25	VIOLENCIA-social	dormir	10	INFANCIA	inocente	14	INFANCIA
Dios	13	VIOLENCIA-social	fornicar	19	VIOLENCIA-sexual	limpio	10	VIOLENCIA-social
dolor	13	VIOLENCIA	gritar	6	VIOLENCIA-sexual	mal	5	VIOLENCIA
enfermera	26	VIOLENCIA-social	limpiar	6	VIOLENCIA-social	manchada	6	VIOLENCIA-sexual
esqueleto	9	VIOLENCIA	llorar	5	INFANCIA	muerto	12	VIOLENCIA
familia	11	PATERNIDAD	manchar	5	VIOLENCIA-sexual	necesario	5	PATERNIDAD
flores	11	VIOLENCIA-social	matar	15	VIOLENCIA	negro	6	VIOLENCIA
fracturas	6	VIOLENCIA	mentir	5	VIOLENCIA	normal	6	VIOLENCIA-social
guerra	11	VIOLENCIA	mirar	10	VIOLENCIA-sexual	pequeña	5	INFANCIA
herida	11	VIOLENCIA	morir	13	VIOLENCIA	pobre	13	VIOLENCIA
higiene	9	VIOLENCIA-social	ofender	5	VIOLENCIA	sucio	7	VIOLENCIA
hijo	25	PATERNIDAD	pensar	8	VIOLENCIA-conciencia	virgen	6	VIOLENCIA-sexual
horror	5	VIOLENCIA	preguntar	6	VIOLENCIA-conciencia			
huesos	8	*V	querer	37	PATERNIDAD			
infierno	5	VIOLENCIA	rezar	6	VIOLENCIA-social			
jardín	12	VIOLENCIA-social	saber	25	VIOLENCIA-conciencia			
lengua	6	*V	servir	5	VIOLENCIA-social			
madre	74	PATERNIDAD	soportar	10	VIOLENCIA			
maldad	8	VIOLENCIA	sufrir	9	VIOLENCIA			
mano	14	*V	tocar	9	VIOLENCIA			
matrimonio	10	PATERNIDAD	triunfar	5	VIOLENCIA-social			
mentira	8	VIOLENCIA						
miedo	15	VIOLENCIA						
monstruos	14	INFANCIA						
muelas	7	*V						
muerte	12	VIOLENCIA						
navidad	13	VIOLENCIA-social						
niño	18	INFANCIA						
noche	6	VIOLENCIA						
odio	5	VIOLENCIA						
ojos	6	*V						
padre	40	PATERNIDAD						
payaso	13	INFANCIA						
pelo	7	*V						
perros	20	*V						
pureza	8	VIOLENCIA-social						
sangre	5	VIOLENCIA						
tierra	17	*V						
tigre	14	*V						
tumba	7	VIOLENCIA						
venganza	8	VIOLENCIA						
	695			330			215	

Cuadro 1.7. Palabras y repeticiones que encajaron dentro de los campos semánticos elegidos en *Hysterica Passio*

Esto hizo que se dilucidara de mejor manera cuáles eran las palabras más importantes que remiten a la violencia poética en *El tríptico de la aflicción*. Sin embargo, para enfocarnos en casos más específicos, se realizó un filtro más en donde se priorizaron las palabras que se encontraran en las tres dramaturgias.

MATRIMONIO PALAVRAKIS			ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA			HISTERICA PASSIO		
SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS
amor	7	PATERNIDAD	amor	11	PATERNIDAD	amor	13	PATERNIDAD
boca	7	*V	boca	10	*V	boca	6	*V
hijos	63	PATERNIDAD	hijos	9	PATERNIDAD	hijo	25	PATERNIDAD
mano	9	*V	manos	12	*V	mano	14	*V
miedo	10	VIOLENCIA	miedo	11	VIOLENCIA	miedo	15	VIOLENCIA
niños	83	INFANCIA	niños	35	INFANCIA	niño	18	INFANCIA
padre	28	PATERNIDAD	padres	34	PATERNIDAD	padre	40	PATERNIDAD
perros	27	*V	perro	9	*V	perros	20	*V
sangre	10	VIOLENCIA	sangre	7	VIOLENCIA	sangre	5	VIOLENCIA
tierra	5	*V	tierra	5	*V	tierra	17	*V
249			143			173		
MATRIMONIO PALAVRAKIS			ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA			HISTERICA PASSIO		
VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS
amar	8	PATERNIDAD	amar	35	PATERNIDAD	amar	7	PATERNIDAD
correr	9	VIOLENCIA-sexual	correr	12	VIOLENCIA-sexual	correr	6	VIOLENCIA-sexual
crecer	7	INFANCIA	crecer	15	INFANCIA	crecer	5	INFANCIA
desear	12	VIOLENCIA-sexual	desear	6	VIOLENCIA-sexual	desear	9	VIOLENCIA-sexual
llorar	9	INFANCIA	llorar	7	INFANCIA	llorar	5	INFANCIA
matar	21	VIOLENCIA	matar	11	VIOLENCIA	matar	15	VIOLENCIA
mirar	8	VIOLENCIA-sexual	mirar	24	VIOLENCIA-sexual	mirar	10	VIOLENCIA-sexual
morir	27	VIOLENCIA	morir	24	VIOLENCIA	morir	13	VIOLENCIA
pensar	11	VIOLENCIA-conciencia	pensar	45	VIOLENCIA-conciencia	pensar	8	VIOLENCIA-conciencia
querer	53	PATERNIDAD	querer	33	PATERNIDAD	querer	37	PATERNIDAD
saber	38	VIOLENCIA-conciencia	saber	29	VIOLENCIA-conciencia	saber	25	VIOLENCIA-conciencia
203			241			140		
MATRIMONIO PALAVRAKIS			ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA			HISTERICA PASSIO		
ADJETIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	ADJETIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	ADJETIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS
bueno	12	VIOLENCIA-social	bueno	9	VIOLENCIA-social	bueno	15	VIOLENCIA-social

Cuadro 1.8. Palabras que entran en los campos semánticos elegidos y que coincidieron en todo *El tríptico de la aflicción*.

Dejándonos un total de 10 sustantivos, 11 verbos y un adjetivo.

SUSTANTIVOS	VERBOS	ADJETIVOS	PALABRAS CONTABILIZADAS
10	11	1	22
PALABRAS QUE ENTRAN EN LOS CAMPOS SEMÁNTICOS Y QUE COINCIDEN EN EL TRIPTICO			

Cuadro 1.9. Totalidad de palabras que entraron en los campos semánticos elegidos y que coincidieron en todo *El tríptico de la aflicción*.

Finalmente, el último filtro llevado a cabo fue el de seleccionar las palabras que se encontraran en las tres dramaturgias de *El tríptico de la aflicción* y que pertenecieran a los campos semánticos PATERNIDAD, INFANCIA y VIOLENCIA.

MATRIMONIO PALAVRAKIS			ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA			HISTERICA PASSIO		
SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	SUSTANTIVOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS
amor	7	PATERNIDAD	amor	11	PATERNIDAD	amor	13	PATERNIDAD
hijos	63	PATERNIDAD	hijos	9	PATERNIDAD	hijo	25	PATERNIDAD
miedo	10	VIOLENCIA	miedo	11	VIOLENCIA	miedo	15	VIOLENCIA
niños	83	INFANCIA	niños	35	INFANCIA	niño	18	INFANCIA
padre	28	PATERNIDAD	padres	34	PATERNIDAD	padre	40	PATERNIDAD
sangre	10	VIOLENCIA	sangre	7	VIOLENCIA	sangre	5	VIOLENCIA
201			107			116		
MATRIMONIO PALAVRAKIS			ONCE UPON A TIME IN WEST ASPHIXIA			HISTERICA PASSIO		
VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS	VERBOS	REPETICIONES	CAMPOS SEMÁNTICOS
amar	8	PATERNIDAD	amar	35	PATERNIDAD	amar	7	PATERNIDAD
crecer	7	INFANCIA	crecer	15	INFANCIA	crecer	5	INFANCIA
llorar	9	INFANCIA	llorar	7	INFANCIA	llorar	5	INFANCIA
matar	21	VIOLENCIA	matar	11	VIOLENCIA	matar	15	VIOLENCIA
morir	27	VIOLENCIA	morir	24	VIOLENCIA	morir	13	VIOLENCIA
querer	53	PATERNIDAD	querer	33	PATERNIDAD	querer	37	PATERNIDAD
125			125			82		

Cuadro 1.10. Palabras que entran dentro de los campos semánticos PATERNIDAD, INFANCIA y VIOLENCIA que coinciden en todo *El tríptico de la aflicción*.

Dejando solamente en coincidencia las palabras más relevantes en *El tríptico de aflicción* en relación con la violencia poética: 6 sustantivos, 6 verbos y ningún adjetivo.

	SUSTANTIVOS	VERBOS	ADJETIVOS
EL TRÍPTICO DE LA AFLICCIÓN	6	6	
PALABRAS QUE ENTRAN EN LOS CAMPOS SEMÁNTICOS Y QUE COINCIDEN EN EL TRIPTICO			

Cuadro 1.10. Totalidad de palabras que entran dentro de los campos semánticos PATERNIDAD, INFANCIA y VIOLENCIA que coinciden en *todo El tríptico de la aflicción*.