



«EL LEÓN SE TENDERÁ JUNTO AL CORDERO»: LAS  
EMOCIONES RELACIONALES EN *UNA COSTILLA SOBRE LA  
MESA*, DE ANGÉLICA LIDDELL

«*THE LION WILL LIE NEXT TO THE LAMB*»: RELATIONAL  
EMOTIONS IN A RIB ON THE TABLE, BY ANGÉLICA LIDDELL

Agustín Pérez Baanante

Avignon Université / Universidad Complutense de Madrid

[aperezbaanante@ucm.es](mailto:aperezbaanante@ucm.es)

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



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.03  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** En los espectáculos de Angélica Liddell son cruciales el dolor, el asco y la ira; pero también lo son la compasión, el amor y el perdón. Como defiende la teoría cognitiva, lejos de constituir compartimentos estancos, las emociones establecen una relación dinámica entre sí. Todas estas emociones apuntan hacia el ámbito relacional del fenómeno social y pueden clasificarse como emociones *relacionales sociales*. Lo social supone además que la emocionalidad participa en los procesos de creación de significados, fenómeno que resulta esencial en la representación de la vulnerabilidad y la confusión presentes en lo traumático. Este trabajo se interroga sobre la manera en que estas emociones de lo social despliegan un juego relacional en los últimos montajes de Liddell dedicados al duelo: *Una costilla sobre la mesa: Madre*, *Una costilla sobre la mesa: Padre*, así como la obra publicada asociada a ambos.

**Palabras clave:** teoría cognitiva de las emociones, emociones relacionales, Angélica Liddell, *Una costilla sobre la mesa*, compasión.

**Abstract:** Pain, disgust, and anger are crucial in Angélica Liddell's productions—but so are compassion, love, and forgiveness. As cognitive theory holds, far from being isolated, emotions establish a dynamic relationship with each other. All of these emotions point to the relational sphere of social phenomena and can be thus classified as social *relational emotions*. The social also implies that emotionality participates in processes of meaning production, a phenomenon that is essential in the representation of vulnerability and confusion in the traumatic. The present work investigates the way in which these social emotions display a relational game in Liddell's latest productions dedicated to mourning: *Una costilla sobre la mesa: Madre*, *Una costilla sobre la mesa: Padre*, as well as the published work associated with both.

**Key Words:** cognitive theory of emotion, relational emotions, Angélica Liddell, *Una costilla sobre la mesa*, compassion.

Sumario: 1. Preámbulo: las emociones relacionales. 2. El trabajo de la negatividad. 3. El trabajo estético: amor, piedad y perdón. 4. Reflexiones finales: la reconciliación sacrificial. 5. Obras citadas. 6. Notas

Copyright: © 2024. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

AGUSTÍN PÉREZ BAANANTE es graduado en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Con posterioridad ha cursado el Máster en Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente realiza en régimen de cotutela entre Avignon Université y la Universidad Complutense de Madrid una tesis doctoral sobre la teoría de las emociones aplicada al teatro español contemporáneo, para cuya finalización es beneficiario de un contrato predoctoral FPU. Pertenece al Instituto del Teatro de Madrid, así como al grupo de investigación GINEDIS y el Laboratoire Identité Culturelle, Textes et Théâtralité.

## I. PREÁMBULO: LAS EMOCIONES RELACIONALES

El teatro de Angélica Liddell se ha gestado en la emoción. Su teatro parte del dolor, una emoción que es ante todo *compartida* en escena. La dimensión teatral de esta emoción rebasa los escenarios y se instituye como fundamento ontológico del ser humano. Como afirma la artista, un mundo sin dolor sería «un mundo de imbéciles, simplemente. El dolor tiene que ver con el amor, la piedad, la muerte y la trascendencia. Tiene que ver con los momentos fundamentales del hombre, es algo que nos construye, nos define y nos funda» (cit. en Jabois 2016). El sufrimiento no solo jalona estos «momentos fundamentales del hombre», sino también las cimas de los proyectos escénicos de Liddell. Desde sus inicios, la aflicción —para decirlo con las palabras de la artista— ha engendrado en su teatro un profundo sentimiento de ira y angustia ante una sociedad que permite el sufrimiento humano. Frente al dolor que la sociedad inflige sobre Liddell, la artista responde trocando el famoso lema parnasiano en *l'art pour... la vengeance*. Esta es la respuesta emocional que se encuentra en la génesis de obras tan importantes en su trayectoria como el *Tríptico de la aflicción* (2000-2002), *Todo el cielo sobre la tierra* (2013), o su última obra estrenada hasta el momento, *Vudú (3318) Blixen* (2023). En sus espectáculos son cruciales asimismo el asco y el rechazo, subrayados, entre otros elementos, por las referencias al *Noli me tangere* o la presencia transversal de lo monstruoso en escena.

Dolor, ira, asco... Todas estas emociones generan una matriz de vínculos que se proyecta hacia el ámbito *relacional* interpersonal en la medida en que actúan como importantes reguladores que promueven el equilibrio entre las necesidades individuales y las de los demás (Bastin *et al.* 2016: 457). De acuerdo con la teoría cognitiva de las emociones, el dolor se sustenta sobre un vínculo de cariño o importancia; la ira supone la percepción de una injusticia; el asco, por su parte, nos aleja de colectividades o individuos juzgados como contaminantes... Y, debido precisamente a esta función subyacente específica de establecer, regular y mantener relaciones, se puede ir un paso más allá y clasificar las emociones anteriores como *emociones relacionales sociales* (Petersen *et al.* 2019, pág. 3).

Por otro lado, la dimensión social de las emociones tiene una relevancia capital en la formación, transmisión y mutación de significados, especialmente en lo referente a lo traumático. Como recuerdan Simon J.

Williams y Gillian Bendelow, gran parte del pensamiento occidental, al menos desde Platón, ha desdeñado las emociones como fenómenos naturales, privados, automáticos y corporales, que debían ser controlados —o directamente suprimidos— de cara a la fundación de un espacio racional de puro entendimiento humano (1998, pág. 12). Frente a esta tradición, surge en las últimas décadas del siglo XX un conjunto de teorías distintas que, englobadas bajo el nombre de *giro afectivo*, suponen un cambio de perspectiva que deja de lado lo *puramente* racional en aras de la toma en consideración del papel que desempeñan las emociones, sentimientos y afectos en la comprensión de lo humano. Por otro lado, Michael Hardt ha reconocido en teorías como las feministas y *queer* el liderazgo en la desestabilización de los binomios razón/cuerpo, público/privado, cultura/naturaleza en favor de un discurso que revaloriza la emocionalidad como parte integral del raciocinio y que la considera, además, indispensable para el pensamiento político (2007, pág. 9). Esto supone no solamente que las emociones entrelacen lo corporal y lo racional, que un pensamiento político que las excluya resulte automáticamente incompleto, sino también, y sobre todo, que las emociones constituyen fenómenos históricos y culturales. En este sentido, Emma Hutchison destaca que, aunque la emocionalidad esté sujeta a un conjunto de significados dados *a priori*, también participa en la modelación del futuro a través de la creación *colectiva* de sentido. Esto es especialmente importante a la hora de enfrentar socialmente lo traumático a través de la representación. En efecto, la representación, a través de su capacidad de manifestar la vulnerabilidad y la confusión, permite compartir el dolor y estimular la generación colectiva de sentidos (2016, pág. 270).

Por último, las emociones sociales relacionales no están restringidas al asco, la ira, el sufrimiento o la angustia —emoción predilecta de lo traumático—; recientemente han recibido atención emociones como el asombro y la admiración, la gratitud, o el amor y la compasión<sup>1</sup>. Todas estas emociones son capaces de potenciar un sentido de conexión con los demás y, por tanto, pueden clasificarse como *emociones relacionales sociales positivas* (Petersen *et al.* 2019, pág. 3). ¿Conforman estas emociones un compartimento estanco en el ámbito relacional? No: están en estrecha conexión con las emociones de valencia negativa. Ya Liddell llamaba la atención sobre el hecho de que el dolor refiere de manera radical al amor y la piedad. Por su parte, Martha Nussbaum defiende que «no es solo que el temor, la aflicción, la ira, el amor y las demás emociones

compartan ciertos rasgos [...]. También sucede que establecen una relación dinámica entre sí» (2008, págs. 10–111). Las emociones no pueden entenderse como fenómenos aislados, sino que, para comprender el asco, hay que estudiar la finitud y fragilidad humanas; para entender la vergüenza, se debe explorar la admiración y el amor; y para pensar la ira, es preciso un discurso sobre la satisfacción y el perdón.

A partir de las aportaciones de la teoría cognitiva, en particular las reflexiones de Emma Hutchison y Martha Nussbaum, el presente trabajo se interroga acerca de las posibilidades de lo emocional en la representación de lo traumático que se observa en el teatro último de Angélica Liddell. ¿Qué emociones entran en juego en esta representación?, ¿cómo se relacionan y qué significados permiten articular?, ¿cuál es el papel de lo social? Para ello, se estudiarán los montajes *Una costilla sobre la mesa: madre* (2019) y *Una costilla sobre la mesa: padre* (2020), así como la publicación asociada a ambos, *Una costilla sobre la mesa* (2018). La elección de estas obras está sujeta al papel dinámico que desempeña el duelo a raíz de la experiencia traumática que supone enfrentarse a la última de las tres violencias fundacionales —junto al nacimiento y el sexo— del universo liddelliano: la muerte. Como se comprobará, el duelo permite reconocer, por un lado, un itinerario emocional que pone en relación dinámica las emociones de valencia negativa y positiva, así como, por otro, la producción colectiva de significados a través de la representación de lo privado-traumático en el teatro como espacio público. La compasión será una de las claves para comprender el trabajo conjunto de la negatividad en el arte. En un primer momento se abordará el estudio del trabajo de las emociones relacionales de valencia negativa y se comprobará que apuntan hacia una superación estética; se proseguirá con el estudio de la transformación dinámica que la compasión opera en estas y se llevarán a cabo algunas precisiones terminológicas; y, por último, se concluirá con algunas reflexiones que apuntalan la importancia de las emociones en la producción de significados *otros* a través de la representación de lo privado-traumático en el teatro último de Angélica Liddell.

## 2. EL TRABAJO DE LA NEGATIVIDAD

*Una costilla sobre la mesa*, obra publicada en 2018 por La uÑa RoTa, es el primer eslabón de un proceso creativo que se plasma también en dos

montajes sucesivos: *Una costilla sobre la mesa: Madre* (2019) y *Una costilla sobre la mesa: Padre* (2020). Los proyectos surgen a raíz de la muerte de los padres de Liddell: «Vengo de quemar a mis padres, con tres meses de diferencia entre un cuerpo y otro cuerpo. Ya nunca más podré volver de otro sitio» (2020a). Como punto de partida emocional encontramos el duelo. Para entender mejor esta emoción, es esclarecedor el trabajo que Nussbaum dedica a la sistematización de las emociones en *Paisajes del pensamiento* (2001). Esta obra, en la que la muerte de su madre ocupa también un papel central, define las emociones como juicios evaluativos acerca de las cosas importantes que nos atañen en nuestra manera de concebir una vida digna. Como tales, pueden expresarse en forma proposicional; y al duelo por un progenitor le correspondería un enunciado como: «Mi madre, una persona enormemente valiosa y una parte importante de mi vida, está muerta» (2008, pág. 99).

El duelo suele entenderse como un proceso alrededor del cual orbita toda una miríada de emociones (Brown, 2021, pág. 110). Como advierte Tiffany Watt Smith, es una experiencia tan personal que hablar de «el duelo» puede resultar equívoco; sin embargo, siempre es una vivencia traumática (2016: 117). Uno de los estados más comunes es el de *shock*. Como escribe Emily Dickinson (2010, pág. 137, F372), en cuyos versos Liddell afirma reconocerse<sup>2</sup>:

Es la Hora de Plomo —  
 Que se recuerda si se sobrevive,  
 Como los que se Hielan se acuerdan de la Nieve —  
 Primero — Frío — luego Estupor — luego el abandonarse —<sup>3</sup>

Encontramos el mismo relato vital en Liddell. La génesis de las obras seleccionadas es la experiencia del frío, que se concreta en la imagen de la piel gélida de los cadáveres: «Quiero que me acompañen sus cuerpos sin vida, sus rostros marmorizados como máscaras del «Sinsentido» y de la «Sinrazón», su descanso al fin, ese misterio glaciario, y el dolor inmenso que sentí al tocar la carne ya fría» (2020a). La misma frialdad aparece reflejada en las pieles que visten los personajes o la precisión geométrica que descompone el cuadro de la Virgen de Antonello da Messina en el montaje dedicado al padre. Como se verá más adelante, la frialdad adquiere una complejidad mayor en estas obras; pero ahora conviene detenerse en el segundo movimiento que sigue al frío: el

estupor dickinsoniano o esa confusión ante la vulnerabilidad que para Hutchison cataliza la producción de significado. Lo que causa un grave impacto en Liddell es el deterioro de sus padres, que la deja «estupefacta ante la lentitud sádica de la degradación» (2018, pág. 98). Si en *Los desechos de Amberst* (2007) el poema es percibido como un objeto desechable, aquí son los padres los que constituyen el despojo, esto es, el *poema*.

La confusión catapulta el estupor mencionado anteriormente hacia una constelación de emociones de valencia negativa que surgen de manera natural como respuesta a una experiencia traumática y apuntan hacia una superación trascendental a través del arte. No es solamente la referencia pictórica a Antonello da Messina en *Una costilla sobre la mesa: Padre*, sino sobre todo el énfasis en un cuerpo frágil que necesita el cuidado de un hijo el que pone en diálogo explícito estas obras con otra de las voces más importantes del teatro europeo contemporáneo: Romeo Castellucci. En palabras del dramaturgo italiano, *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios* (2010) aborda la experiencia de una profunda humillación: la de un padre que no puede hacer frente a la incontinenencia y deja escapar a través del flujo de la materia su propia dignidad (2011, pág. 3). El olor a heces que impregnaba la escena encuentra su correlato poético en Liddell, donde las palabras recrean esta misma atmósfera sensorial: «Ya no distingues los cuerpos bonitos de los feos, solamente distingues los olores. Ninguna esencia puede perfumar ese estado mental. El olor de los excrementos de mis padres ha subido a mi cabeza y ya es un estado mental» (2018: 193). En el montaje de Liddell dedicado al padre estos elementos encuentran cabida en escenas que sitúan los desechos corporales en el centro de la experiencia: las bragas manchadas de Liddell, el acto de miccionar y situar el orín en un recipiente que transita por un circuito, así como el rezo del Padrenuestro simultáneo a la ingesta de excrementos de burro.

Esta última acción, que *a priori* podría calificarse como sacrílega, apela a la rebeldía final de *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios*, donde un niño lanza una granada de juguete contra el retrato de Cristo ejecutado por Antonello da Messina. Lejos de una mera profanación, el lanzamiento de la granada supone para Castellucci una plegaria a Dios por la relación asimétrica entre este y el Hombre, un grito de *amor* que exige una toma en consideración por parte del Creador (2011, pág. 4). Es iluminador al respecto el comentario de Colin Wood acerca de la fotografía que tomó de él Diane Arbus y que sostiene estéticamente la

idea de Castellucci de utilizar a un niño lanzando una granada contra el cuadro del maestro del *Quattrocento*:

[...] estaba exasperado. Mis padres se habían divorciado y había un sentimiento general de soledad, una sensación de abandono. Yo estaba explotando. Ella vio eso y es como... conmiseración. Captó la soledad de todo el mundo. Es toda la gente que quiere conectar, pero no sabe cómo hacerlo. Y creo que eso es lo que ella sentía de sí misma. Se sentía dañada y esperaba que, revolcándose en ese sentimiento, a través de la fotografía, podría trascenderse a sí misma<sup>4</sup> (cit. en Segal, 2005).



Imagen 1. *Niño con granada de juguete en Central Park* (1962), D. Arbus<sup>5</sup>

Queda perfilada así la relación dinámica entre la *humillación* del padre y el grito angustiante de *amor* proferido por el hijo, entre la *soledad* del niño inocente y la *conmiseración* de la fotógrafa. Aunque los elementos de valencia positiva presentes en estas relaciones se explorarán más adelante, por el momento es pertinente señalar que Wood nos refiere la experiencia de un duelo. No es necesario que haya sucedido la muerte para que entre esta emoción en el paisaje emocional. Los estudios pioneros de Kübler-Ross sobre el duelo están centrados en la experiencia de enfermos terminales que se ven enfrentados ante la realidad venidera de su propia muerte. Como apunta Brown, uno de los elementos fundacionales del duelo es el sentimiento de pérdida. No se trata exclusivamente



de la pérdida causada por la muerte, sino principalmente de lo que pensábamos que conocíamos o entendíamos (2021, pág. 10). Así, detrás del duelo se asiste al derrumbe de un mundo. Al igual que el pequeño Colin, Liddell hace frente a una soledad desgarradora, que se ve agravada por una necesidad insatisfecha por conectar con aquellas partes de su vida que se han perdido para siempre. De acuerdo con Watt Smith, es habitual que, durante el duelo, la tristeza nos invada como una aguda punzada de recuerdo (2016: 118). «Ahuyento la ansiedad a carcajadas y bostezos», escribe Liddell, «sin embargo, al ahuyentarla me apercibo de que este malestar es permanente, este peso en el corazón, impotente frente al desmantelamiento alevoso del origen de la vida» (2018, pág. 198). Para Nussbaum (2008: 108), Proust da en el clavo al ver en el duelo por la muerte de un progenitor la manifestación de un anhelo de ese «origen de la vida» al que se refiere Liddell, de aquello que nos sostuvo y dio consuelo. «Sostenme, voy a caerme», es el ruego con el que se abre *Una costilla sobre la mesa*.

Como ese lanzamiento de granada en Castellucci, también encontramos aquí una expresión emocional de ira que toma como objeto intencional aquello que desborda al sujeto. En el caso concreto de Liddell, es la madre «despojo» la que sufre el desprecio de la hija. La tensión de la relación madre-hija impregna todo el montaje de *Una costilla sobre la mesa: Madre*. Esta tensión alcanza la obra publicada, donde impreca: «cómo les explicaré a las enfermeras maledicentes [...] que esos ancianos indefensos han sido malvados, desagradecidos, ruines, avaros, mentirosos y egoístas» (2018: 73-74). Sin embargo, el deterioro de su madre le impide a Liddell continuar el odio que confiesa haber sentido por ella durante cincuenta años: «Ya no consigo odiarte, madre» (2018, pág. 197). No hay redención posible en el mundo de los vivos y Liddell se las ve a solas con un recuerdo amargo que desata la culpa: «Ya solo los muertos podrán devolverme un motivo para estar en paz. Mientras tanto, los vivos me traen hilos y más hilos para bordar la culpa» (2018, pág. 74). Estos hilos de culpa toman la forma de sogas que envuelven el cuerpo de Liddell en el montaje de *Una costilla sobre la mesa: Madre*, donde lleva a cabo el rito penitente de los *Empalaos* de Valverde de la Vera. Esto pone de manifiesto lo que explica la teoría cognitiva de las emociones (Watt Smith 2016, Brown, 2021), a saber, que la estructura de la culpa acoge en su seno la voluntad de reparación, o para decirlo con el vocabulario religioso de Liddell, de *expiación*. Por consiguiente, la culpa empuja a la

artista a ofrecer a su madre «la obra que a ella le hubiera gustado ver» (2020a: 2).

No es casual que Liddell recurra al ritual como práctica simbólica de lo social en el momento en el que opera un cambio de valencia emocional. El rito de los *Empalao*s no solo ahonda en la experiencia personal de la autora, sino que apela al plano social, en el que se trasciende lo individual, como si al repetir el gesto de Arbus fuera capaz de capturar no solo su propia devastación, sino también la de todos. Este espíritu de trascendencia encuentra su correlato en el nivel emocional: el duelo termina por desarticular no solo la ira, sino el reproche, el asco, la culpa y el estupor como mecanismos de gestión emocional. Por otro lado, y puesto que lo ritual está en Liddell vinculado al sacrificio, también hay en el nivel emocional algo que *debe morir*: el derrumbe del mundo tal y como era conlleva a su vez el derrumbe de la propia estructura cognitiva. Como explica Nussbaum acerca de su vivencia tras la muerte de su madre: «la experiencia del duelo es [...] enfrentarse reiteradamente con la frustración cognitiva y, por tanto, volver a urdir la propia estructura cognitiva. [...] En todas aquellas partes de mi vida en las que [mi madre] ha desempeñado algún papel me encuentro a mí misma esperando su aparición, para después intentar descartar y reordenar esas expectativas (2008: 104). En homenaje a Extremadura, la tierra de su madre, Liddell se cubre de sogas para llevar a cabo el rito de una penitente; pero frente a ella, la silla permanece vacía como signo de una ausencia física definitiva.



Imagen 2. *Una costilla sobre la mesa: Madre*<sup>6</sup>

Hasta el momento, hemos visto cómo el duelo aglutina en su órbita toda una serie de emociones de valencia negativa que apuntan a la importancia de los vínculos interpersonales. Esta constelación emocional empuja a Liddell a buscar una vía de trascendencia a través del arte. Al fin y al cabo, como explica la teoría cognitiva, el duelo es un proceso de reconstrucción, de eliminación de disonancia cognitiva; pero conlleva también una toma de control que tiene como meta la reducción de la carga aflictiva (Nussbaum 2008, pág. 105). Y, para Liddell, la única manera de sublimar el dolor, de tomar cierto control sobre la aflicción, es ingresar en lo sagrado (2021: 10m). No es, sin embargo, la fotografía la que permitirá la trascendencia, como vislumbraba Wood en el gesto de Arbus, sino la invocación al poder taumatúrgico de la poesía —en el sentido más amplio del término—. Para Liddell, el arte nos enfrenta a los grandes conflictos; y, en estas obras, nos encontramos frente al dilema de la silla vacía, ante la que se espera, como Nussbaum, una *aparición*. No hay respuesta racional posible a la gran pérdida que supone la muerte de los padres. Frente a la disolución de la razón que supone la demencia de sus progenitores, Liddell propone un recorrido estético radicalmente opuesto al racional. Se trata del último movimiento de la *Hora del Plomo* al que se refería Dickinson: el abandono. En palabras de Liddell: «Al fin y al cabo, siempre intrusos carnales en mitad de un orden divino, incomprensible, donde nunca dejamos de ser culpables. Mi decisión consiste en abandonarme a la agotadora trama de la locura» (2018, pág. 184).

### 3. EL TRABAJO ESTÉTICO: AMOR, PIEDAD Y PERDÓN

Como sucede en muchos lugares de la producción liddelliana, el despojo material ofrece la oportunidad de acceso al espíritu: «Hay en la vejez una ascesis fisiológica que deja espacio a Dios en mitad de una carne y una mente devastadas. Es necesario hundirse en lo más repulsivo de la carne para alcanzar la divinidad, para desafiar todas las leyes, para no distinguir entre los excrementos y las estrellas» (2018: 196). Como explicó la autora en una entrevista concedida con motivo de su presentación del *Decamerón* en la Biennale di Venezia en 2016, el teatro lo concibe como un rito que tiene la misión de liberar los conflictos y devolver al ser humano su relación con lo trascendente (2016: 9m). En este sentido, el

conflicto que pretende lib(e)rarse, tanto en la obra publicada como en los respectivos montajes, es —para seguir diciéndolo con Dickinson— el de la carne, es decir, la batalla perdida del ser humano por la vida: «Ya no tenemos nada que destruir, el único enemigo es la propia vida» (Liddell 2018: 196). Para Liddell, la vida humana adquiere en su momento final toda la fuerza del símbolo y apunta, como esas flechas que abren el montaje de *Esta breve tragedia de la carne* (2015), hacia lo irrepresentable. Es en el ámbito ritual de representación de la muerte donde se propone buscar la generación colectiva de significado ante lo traumático.

«Todo, todo en el arte está al servicio de lo irrepresentable» (2018, pág. 35), podemos leer en *Una costilla sobre la mesa*. Como hemos visto, de lo que se trata en estas obras es de representar la brutalidad del duelo ante la pérdida de los padres: «No se puede morir de soledad, esa tragedia, eso es lo que representaremos» (2018, pág. 35). El efecto esperado de la representación, en el que el público está incluido, es la irrupción de lo divino: «aparecerá el ángel, eso es, asistiremos al momento del ángel, escucharemos las voces sin rostro, las voces, las voces, y vendrá el ángel diciendo, *las vírgenes aman el sufrimiento de los hombres*» (2018, pág. 35). En un teatro que cada vez se aproxima más al retablo, conviene acercarse al mundo plástico como herramienta de análisis. La irrupción del plano divino sobre el terrenal recibe en el léxico pictórico el nombre de *rompimiento de gloria*. Se trata de una técnica constructiva que permite el solapamiento de ambos planos en una misma imagen. Uno de los ejemplos que más le interesan a Liddell es el de *Las siete obras de misericordia* (1607) de Caravaggio, donde, frente a la esperada luz de lo divino, es el hombre y no el Ángel benjaminiano el que torna la cara de espanto. «No hay rompimiento de gloria más negro que el de *Las siete obras de misericordia*, de Caravaggio. Más indescifrable y más oscuro el cielo que la tierra, un firmamento abierto a una trascendencia de petróleo más propia de las profundidades del abismo que de lo angélico, obras de misericordia corporal que no borran la angustia y el temor de cada rostro, sino que los inflaman» (2018, pág. 23).



Imagen 3. *Las siete obras de misericordia* (1607),  
de Caravaggio

La particularidad del estilo de Caravaggio es que en su paleta «[n]o existe la penumbra. [...] Son las entrañas mismas de la oscuridad lo que nos invade, lo que nos ciega, allí donde presentimos el origen de todo, esa magnífica y poderosa indigencia, ese intestino primitivo donde lo abyecto y lo sublime poseen el mismo valor» (2018: 23). Como apunta Ralf van Bühren, las figuras celestiales del cuadro de Caravaggio no interfieren en el plano terrestre, del mismo modo que los personajes terrenales no reaccionan a la manifestación divina. Y, sin embargo, los dos grupos están sujetos al mismo juego de luz y oscuridad, siendo la primera una metáfora de la misericordia (2017, págs. 77-79). Lo que une a ambas esferas es la misericordia en tanto que luz que baña ambos horizontes oscuros. Quizás, la falta de auspicio por parte de las figuras celestiales apunte a la responsabilidad humana de aliviar el sufrimiento del prójimo, obligación que para Liddell ostenta la misma carga de horror: «tan horribles las necesidades como la obligación de aliviarlas»

(2018, pág. 23). Sea como fuere, en aras de la misericordia, un acto no muy alejado de esa conmiseración a la que se habría enfrentado Arbus al fotografiar a Wood, Liddell ofrece a su madre «un viaje mítico a la tierra de sus ancestros», y a su padre una ofrenda que se sustenta sobre lo ininteligible (2020a, pág. 2). En ambos casos, se trata de un viaje a ese origen oscuro que presiente en Caravaggio y en el que se busca la aparición de un inefable que transmute la negatividad en amor, piedad y perdón. ¿Cómo operan exactamente estos actos de misericordia en el corpus seleccionado? ¿Cómo transmuta el arte las emociones abordadas en la sección anterior?

El *DRAE* define *miseri-cordi-a* como una virtud que inclina el ánimo a compadecerse de los sufrimientos y miserias ajenos. Sus sinónimos serían *compasión*, *conmiseración*, *pietad*, *clemencia*, *benevolencia*, *lástima* o *ternura*. Aunque es cierto que todos estos conceptos están relacionados, distinguirlos es fundamental. Como aclara Nussbaum (2008, pág. 341-342), una fuente de dificultad proviene del hecho de que estos términos hayan sido (re)traducidos de formas muy diferentes y experimentado cambios en su contenido. Las palabras griegas *éleos* y *oíktos* fueron vertidas al latín clásico como *miseri-cordi-a*, que a su vez está en el origen del italiano *pietà* y el francés *pitié* —tan del gusto rousseauiano—. Todos estos términos, a su vez, han sido traducidos al inglés como *pity*, aunque los filósofos morales británicos del XVIII también empleaban ocasionalmente *sympathy*. La condición de intercambiabilidad léxica ya fue advertida por Hobbes: «La tristeza por las calamidades de otros es la PIEDAD y surge al imaginar que calamidades parecidas pueden caer sobre uno mismo. Y por eso se llama también COMPASIÓN o, con frase de nuestros tiempos, COMPAÑÍA EN EL SENTIMIENTO» (1993, pág. 43).

Siguiendo el gesto liddelliano de volver al origen, considero que el término apropiado para abordar el estudio emocional del corpus literario seleccionado es *compasión*, que tradicionalmente ha traducido el *éleos* aristotélico en español. En la *Retórica*, Aristóteles la define como «cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo» (1999, pág. 353; *Ar. Retórica* II, 8, 1385b13-16). Por su parte, Nussbaum, que sigue de cerca el pensamiento aristotélico, define la compasión como una «emoción dolorosa orientada hacia el sufrimiento grave de una criatura o criaturas» (2013, pág. 42). Ambos pensadores coinciden en lo esencial:

es una pena que surge como respuesta a una situación dolorosa en la que se encuentra el prójimo. Sin embargo, Nussbaum concreta el contenido exacto de la compasión y lleva la definición de Aristóteles a una completa sistematización.

La compasión, como toda emoción, pone en marcha un proceso mental de valoraciones. Para Nussbaum estos *pensamientos-juicios* son tradicionalmente tres: gravedad, no culpabilidad y similitud de posibilidades (2008: 345). Aunque la filósofa estadounidense introduce modificaciones en esta configuración, podemos afirmar que en el caso de Liddell se verifican los tres requisitos compasivos. La gravedad de la situación de sus padres es evidente, al igual que la falta de responsabilidad de estos en lo que les está sucediendo: se trata de la *breve tragedia de la carne*, como diría Dickinson. En cuanto al juicio de similitud de posibilidades, Liddell asume el destino familiar como una parte intrínseca de su propia vida: «Contemplarte es conocer el plazo de mi propia muerte» (2018: 199). Desde esta perspectiva, no sorprende que su última obra estrenada hasta el momento, *Vudú (3518) Blíxen*, lleve a escena su propio funeral y recuerde al espectador la brevedad de su propia existencia.

Ahora bien, para el pensamiento de Nussbaum, la estructura cognitiva de la compasión no queda completa sin otro juicio: el *eudaimonista*<sup>7</sup>. Este pensamiento consiste en situar a las personas que sufren entre las partes importantes de la vida de la persona que experimenta la emoción compasiva. Las grandes emociones son siempre eudaimonistas: están centradas en los objetivos y proyectos más importantes del agente y no desde la perspectiva impersonal (2008, pág. 135). Esto explica que experimentemos emociones más fuertes cuando juzgamos que los sucesos a los que nos enfrentamos son relevantes para nuestras propias necesidades, metas, valores, normas, apegos, creencias o expectativas (Petersen *et al.* 2019, pág. 2). La defensa de lo particular generalizable que opera en el teatro es un clásico del pensamiento aristotélico; sin embargo, alcanza una dimensión muy profunda en el teatro liddelliano, donde se defiende la intimidad como arma en contra de la uniformidad social. En cuanto al duelo, lo particular cobra carta de naturaleza precisamente cuando se reafirman sus componentes individuales, que Nussbaum concreta en el contenido proposicional de la emoción: «Mi madre, una persona enormemente valiosa y una parte importante de mi vida, está muerta»<sup>8</sup> (2008, pág. 99). Esto no quiere decir, sin embargo, que la representación del trauma personal impida que se catapulte un significado

colectivo de lo vivido: al fin y al cabo, como hemos visto, las emociones están insertas en una matriz sociocultural y, en el caso concreto de los ritos de muerte, lo traumático se nutre y apela a los códigos de lo colectivo. En este sentido, si bien es cierto que la idiosincrasia de Liddell bebe profundamente de la tradición, también lo es que, precisamente por este motivo, se inscribe en el discurso cultural. Podemos concluir, por tanto, que su producción dramática también lo es de formas colectivas de emoción que instituyen *comunidades afectivas* en el sentido en que las define Hutchison, es decir, comunidades producidas en parte por una serie de representaciones emocionales que implícita o explícitamente privilegian modos particulares de sentir y percibir el mundo (2016, pág. 268-269). A través de la representación de una experiencia trágica, Liddell no solo se enfrenta a su pérdida personal, sino que nos convoca a ser espectadores de la vulnerabilidad y confusión humanas ante lo traumático. Así, el rito consigue devolver el alma al ser humano y otorgar valor a los acontecimientos fundamentales de la vida (Liddell 2016, 9m10s); pero también —y sobre todo— instituir una comunidad afectiva en la medida en que se modela un modo particular de sentir y percibir el mundo en el que el reconocimiento de la fragilidad humana ocupa un lugar central.

Por otro lado, uno de los rasgos de la compasión es su vínculo con la acción y, en ese sentido, puede decirse que supera definitivamente el estupor del que hablaba Dickinson. Conviene distinguir al respecto entre *pena* y *compasión*. Robert H. Kimball identificó tres elementos disímiles entre ambas emociones: el sentimiento de pena es más pasivo que la compasión, incluye un elemento de distanciamiento psicológico y activa un mecanismo de comparación. En resumen, la compasión implica una identificación con el prójimo, que lo sitúa en una situación de igualdad, y que conlleva necesariamente un intento por ayudarlo activamente (2004, pág. 303-305). Como recuerda Brown, la compasión es una respuesta virtuosa que busca reconocer el sufrimiento y las necesidades de una persona a través del entendimiento relacional y la acción (2021, pág. 118). La compasión incluye por tanto la acción: no es solo sentir, sino *actuar*. En el ámbito teatral, este verbo adquiere una doble dimensión: acción es *actio*.

Una de las formas en que se concreta dramáticamente la respuesta de Liddell es el acto de abrazar. Para la teoría de Nussbaum, que se inspira en Winnicott para elaborar este punto, el abrazo supone un consuelo que nos permite desde niños integrar nuestras experiencias y



emociones en un entorno seguro. Al mismo tiempo, el abrazo nos hace sentir que el mundo que nos rodea, a pesar de sus dificultades, merece ser vivido (2008: 219). Frente a la angustia producida por el deterioro de sus padres, la artista pasa a la acción e invierte los roles; es ella la que abraza a los padres, en quien descubre a unos hijos: «En la hora de nuestra muerte todos somos hijos» (2020b: 2). En el montaje dedicado a su madre, esta aparece en escena convertida en una niña que abraza a Liddell; en el montaje dedicado a su padre, es Liddell la que abraza a un padre anciano y desnudo. Esta última imagen se reproduce de manera aún más espectacular en su siguiente producción: *Caridad. Una aproximación a la pena de muerte dividida en 9 capítulos* (2021), inspirada también en Caravaggio. Pocos cuadros muestran tan bien la manera en que la angustia por la muerte apunta estéticamente a la piedad como el que August Friedrich Schenck dedicó a esta emoción.



Imagen 4. *Angustia* (1878), A. F. Schenck



Imagen 5. *Caridad* (2021), A. Liddell<sup>9</sup>

A través del abrazo como *actio* se concreta estéticamente uno de los puntos fundamentales de la travesía emocional asociada al duelo. Como habíamos visto con la lectura nussbaumiana de Proust, el duelo supone la manifestación de un anhelo primario de consuelo. Esto quiere decir que la toma de control afectiva pasa por una mengua de ese mismo anhelo (2008, pág. 08). Al ser ella la que abraza y consuela a sus padres, Liddell consigue controlar afectivamente su propia necesidad de amor. El «Sostenme, voy a caerme» de las primeras páginas de *Una costilla sobre la mesa* se yergue y asume el peso de los demás. Para ello, ha sido esencial el sacrificio ritual del ego que opera, en sus obras, a través del contrato estético. En el caso particular de *Una costilla sobre la mesa: Padre*, el contrato adopta el código masoquista y retoma ese primer movimiento de frialdad que reconocía Dickinson. Siguiendo de cerca la *Presentación de*

*Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (1967), de Gilles Deleuze, Liddell se sirve de otra inversión más: no solo es ella quien abraza a su padre, sino que también asume el castigo masoquista. En esta inversión, en la que el maltratado es realmente el padre en la figura del hijo, Liddell ofrece su cuerpo a las vejaciones que el cruel paso del tiempo tiene reservadas a su padre. Lejos de quedarse en una expiación carnal, el contrato masoquista, de naturaleza dramática, instala la *actio* en el marco del rito teatral. Para Deleuze, el contrato hace que la culpa cubra de inocencia aquello que estaba encargada de expiar (2001, pág. 105). Esto confirma lo que se había visto en el anterior epígrafe y, además, funda la relación entre culpa, expiación y piedad. Por otro lado, de acuerdo con la lectura deleuziana de Freud, se puede afirmar que el anciano moribundo —en el que confluyen el padre de Liddell y toda la tradición teatral que recae sobre el Rey Lear— se enfrenta a las tres imágenes de la mujer: la madre, la amante y la Madre Tierra. Solo la tercera de las mujeres —encarnada muda, fría y cruelmente por Liddell— lo acogerá finalmente en sus brazos (Freud, 1991, pág. 317; Deleuze, 2001, pág. 56).

El arte logra así, a través de la compasión, situarse por encima de la ley. En palabras de Liddell: «La misericordia va más allá de la bondad, más allá de la ley, a veces contra la ley, porque no tiene más límite que el horror del otro y nuestro propio horror. [...] Es la misericordia la más negra de nuestras acciones. Por dentro somos noche» (2018, pág. 24). Esto explica que, en el abandono liddelliano a la locura, se llegue a una oscuridad originaria en la que mora la compasión. La brecha entre Liddell y sus padres estalla por los aires ante la radicalidad de esta emoción, que abre paso a otro paisaje emocional. Ya no cuentan todos los años de odio y rencor; no quedan víctimas ni culpables sino solo el amor y, con él, el perdón: «estamos solas, solas, perdidas en el estómago de Dios, entre mierda y meados, mamá, solas con nuestro amor planetario. Todo el horror del tiempo en una sola carne, en tu carne, y por primera vez sentimos amor, nos amamos, un amor que crece cada día más» (2018, pág. 198).

Finalmente, no quedaría completo el estudio del funcionamiento de la compasión sin la mención de otro elemento que a menudo aparece asociado a ella: la empatía. De acuerdo con Nussbaum, podemos definir la *empatía* como la capacidad de imaginar la situación del otro, tomando con ello la perspectiva de ese otro. La empatía no es un mero contagio emocional; exige de nosotros que nos adentremos en las dificultades del

*otro*, y eso precisa tanto una distinción entre el *yo* y el *otro* como un desplazamiento imaginativo. La empatía implica algo moralmente valioso: un reconocimiento del otro como centro de la experiencia (2008, págs. 366–374). Una de las decisiones dramáticas más notables del teatro último de Liddell consiste en la consideración de los límites de su propia voz, que, en un teatro marcadamente personal, retrocede ante la de los demás como centro legítimo de enunciación. Frente a la palabra «logorreica y excesiva» que caracterizaba su teatro anterior (Cornago 2005, pág. 71), contamos ahora con ese gesto freudiano de la Madre Tierra muda, que se concreta dramáticamente en varias obras *silentes* —como *Esta breve tragedia de la carne* (2015) y *Terebrante* (2021)—, y otras en las que el peso dramático lo portan voces diferentes a la de la artista, como la del Niño de Elche en *Una costilla sobre la mesa: Madre* —que traduce el duelo en *quejío*—, la de Olivier Laxe en *Una costilla sobre la mesa: Padre* —sobre la que recae el contrato masoquista— y la de Guillaume Costanza en *Caridad* —que sostiene la defensa del homicida—.

Ahora bien, el dolor extremo hace surgir la siguiente pregunta, que se sitúa también en el horizonte del espectador: ¿cómo podemos ser empáticos con alguien si no hemos compartido la misma experiencia? La respuesta pasa por el reconocimiento de que la empatía no consiste en relacionarse con una experiencia, sino en conectar con lo que otra persona siente respecto a una experiencia. E incluso aunque sea imposible entrar en el ámbito de la acción, queda al menos acompañar a la otra persona en su sufrimiento personal, como declara Sara Ahmed al hablar de la enfermedad de su madre:

La que tiene dolor es mi madre. Ella tiene que vivir con él. No obstante, la experiencia de vivir con mi madre fue experimentar vivir con su dolor, puesto que el dolor era una parte importante de su vida. Cuando la miraba veía su dolor. Yo era la testigo a la que dirigía sus súplicas, aunque sus súplicas no eran solo una solicitud para que realizara alguna acción (a veces no había nada que yo pudiera hacer). Sus súplicas a veces eran solo que yo fuera testigo, que reconociera su dolor. Al presenciárla, le concedía a su dolor el estatus de un evento, un suceso en el mundo, en vez de solo el «algo» que ella sentía, ese «algo» que iba y venía cuando ella iba y venía. Al ser testigo, le daba a su dolor una vida fuera de las fronteras frágiles de su vulnerable y muy amado cuerpo (2015, pág. 62).

En estas obras, Liddell sustituye el sentimiento de abandono por el acompañamiento final de sus padres, en el sentido que delinea Ahmed, donde encuentra un reconocimiento que solo brinda el arte: «Te doy las gracias, padre, te doy las gracias por la generosidad colosal de tu des-enlace, por permitirme asistir durante días, semanas, a tu trance incomprendible e inocente hacia la nada, una velocidad ecuestre en dirección al firmamento» (2018, pág. 211). Para ello, ha tenido que resignificar el estado material de sus padres y acceder al espíritu. La creación de significado no pasa entonces por afirmar positivamente la superación de su muerte; más bien, todo significado posible ha de pasar por el acompañamiento en la locura, en la entrega completa a unos códigos que pertenecen a la otredad. Como Castellucci, el punto de partida en una situación de extrema vulnerabilidad y codependencia; pero, Liddell, lejos de situarlos en desventaja, descubre en la fragilidad de sus padres una posibilidad compasiva de trascendencia. Para ello, como Ahmed, tiene que acompañarlos.

En el imaginario de Liddell, como hombre, el padre es portador de la simiente, tiene capacidad de creación. Puesto que ha perdido el juicio, el territorio creativo es ahora el del sueño: «Soñar es entregarse a lo irrepresentable, como el arte, el arte es entregarse a lo irrepresentable, eso que solo los muertos conocen» (2018, pág. 201). Esto le permite a la artista resignificar la supuesta pérdida de dignidad humana por parte de su padre:

[...] si es indigno comer dedos y excrementos, si es indigno haber perdido el nombre, si es indigno no reconocer personas ni cosas, si es indigno mover las manos en el aire como si escribieras mensajes del más allá, intermediario entre los hombres y los dioses, la mano derecha apuntando al techo y la izquierda escribiendo con el dedo índice sobre la sábana, si son indignas la delicadeza y la intensidad de tu gestualidad indescifrable, si es indigna la necesidad de expresarte sin descanso mediante nudos, alucinaciones y balbuceos, de expresarte ante nosotros, los cuerdos, que carecemos del talento suficiente para recibirlo (2018, pág. 210).

Acompañar compasivamente al padre la conduce al amor y la gratitud. Es capaz de vislumbrar una belleza y un sentido que escapan a lo socialmente *bueno*, a menudo vinculado a lo racional y mesurado:

Te doy las gracias, padre, te doy las gracias por la generosidad colosal de tu desenlace, por permitirme asistir durante días, semanas, a tu trance incomprensible e inocente hacia la nada, una velocidad ecuestre en dirección al firmamento, sin blasfemia, neonato precioso al final de tu vida, extendiendo unas alas que le quitan la razón al cálculo, con esa mirada perdida, indiferente hacia la materia, despegada de lo real hasta dejar tus ojos en blanco, compitiendo con la mirada del éxtasis, mirada que ya no se dirige a este mundo sino a la nada sagrada, expresión de las expresiones, como el libro de los libros, reflejo de algún gozo extremo y terrores insondables. [...] La muerte, único instante de realidad y sinceridad ante la estafa de la existencia. [...] Entonces una lechuzca se posó sobre la cabeza de mi padre. La sabiduría espera que caigan las sombras para sobrevolar el bosque de la locura. Y fue terriblemente hermoso (2018: 211–213).

En esta última frase se resumen el terror y compasión trágicos que supone la muerte del padre en escena. El extremo de la emoción sobrepasa los límites de la razón y es capaz de alcanzar significados *otros*. Como señala Hutchison, las representaciones de experiencias traumáticas individuales ayudan a generar sentidos que inciden sobre y permiten superar los estados iniciales de shock, vulnerabilidad y confusión (2016, pág. 270). La sinrazón paterna, en lugar de percibirse como una fuente de confusión, es asumida por Liddell a través de la compasión, es decir, del acompañamiento del enfermo de igual a igual, haciendo propio el sufrimiento ajeno. Su decisión de abandonarse a la locura supone un esfuerzo por «acompañar sus delirios» (2018, pág. 184). En lugar de censurarlo, Liddell asume y legitima el lenguaje del *otro*. Al fin y al cabo, *com-* + *-padecer* no consiste en entender, sino en abrazar, con todo lo que ello implica. En los movimientos corporales de su padre atisba signos de un lenguaje que los vivos no merecemos: ese lenguaje primigenio que Walter Benjamin identificaba con Adán.

El acompañamiento al padre conduce a la divinidad: «cuanto más se corrompe el cuerpo, cuanto más nos aproxima a la muerte, más nos devuelve el cuerpo la eternidad. La eternidad no es otra cosa que la continuación del proyecto en otro Adán y otra Eva» (2018, pág. 196). Y, si el padre apunta al gesto adánico, la madre, por su parte, se muestra desnuda, sin el más mínimo pudor, exenta de deseo o culpa. Así lo expresa la artista en términos bíblicos: «mi madre me ha devuelto a Eva,

[...] ese cuerpo anterior al pudor, anterior a la expulsión, anterior a la pornografía, cuerpo edénico, mi madre, una Eva que admite la paradoja de volver al primer jardín aceptando las condiciones del sufrimiento, o gracias al sufrimiento» (2018, pág. 96).

De nuevo, nos encontramos con la exención de la culpa y el regreso al origen. Este regreso se plasma en el deterioro mental de la madre, incapaz ya de recordar. Lejos de suponer una desventaja, esta condición de la mente humana es *originaria*: «Ahora tu memoria está vacía de recuerdos como debió ser para la primera mujer, sin una historia del mundo que aprender, sin una historia del mundo excepto las tinieblas y el rostro del abismo. [...] Cada vez que olvidas algo, madre, estás más cerca de Dios» (2018: 197). La compasión se muestra en el caso de la madre como un acto de significancia —en medio de una pérdida de conciencia— acompañado de amor: «Poder despedirte sin odio es el verdadero milagro. No sospechaba que conseguiría experimentar nuevas honduras, aceptar una voluntad superior. [...] Cuando mueras mi tempestad de ira no encontrará cielo alguno que oscurecer, el león se tenderá junto al cordero y mi lengua idiota se caerá como una escama» (2018, pág. 199).

#### 4. REFLEXIONES FINALES: LA RECONCILIACIÓN SACRIFICIAL

El proyecto acometido en la obra publicada y los dos montajes asociados despliega un trabajo estético encaminado a la transmutación de las emociones relacionales de valencia negativa —como el estupor asociado a la falta de entendimiento, la angustia, el dolor, la soledad, el sentimiento de abandono, el asco, la culpa, el odio o el rencor— en compasión, amor y perdón: «no quiero tener otro recuerdo que sus muertes, sus muertes, que me devolvieron el gigante del perdón y la piedad. A mi derecha mi padre muerto, a mi izquierda mi madre muerta. El amor en lo alto, esférico y dorado. Te amo, padre. Madre, te amo» (2020b, pág. 4). A través de la más oscura de nuestras virtudes, la compasión, expresada artísticamente, Liddell apuesta por *abrazar* la parte oscura de nuestra naturaleza como medio de acceso al espíritu. Como resultado, no solo hace su aparición lo irrepresentable sino un discurso que reescribe en qué consiste el desmoronamiento de la carne y, con ello, la dignidad humana. Puesto que las emociones, de acuerdo con el pensamiento de Nussbaum, son juicios evaluativos acerca de las cosas importantes que

nos atañen en nuestra manera de *concebir una vida digna*, el estudio de las emociones en el teatro último de Liddell permite desentrañar la manera en la que su producción artística participa en la conformación de comunidades afectivas producidas en torno a discursos sobre el papel que desempeñan en la condición humana la violencia, la finitud, el desgaste, el desamparo y la vulnerabilidad.

Liddell ya proponía en sus obras anteriores, como observó Cornago, una superación de la negatividad adorniana. Más allá de un gesto de negación, característico de las vanguardias históricas, la escena apuntaba para Cornago una afirmación en positivo. Se trataría, retomando la filosofía estética de Adorno, del poder político de la negatividad, un movimiento que no se agota en la negación de una Modernidad simbolizada en un logos sostenido por la palabra escrita, sino que se revela como una fuerza capaz de afirmar algo para seguir resistiendo (2005, pág. 77-78). Aunque puede decirse *groso modo* que la dimensión política del teatro de Liddell ha quedado atrás —o quizás sería más exacto decir que la pretensión política de su producción artística ha cambiado, puesto que también puede identificarse un elemento político en su teatro último—, se trata ahora de una dimensión más profunda y trascendente de esa negatividad. Como muestra el corpus escogido, el arte es un intento vano de alcanzar lo irrepresentable; pero, en el camino, la vivencia traumática ha sido generadora de sentido en tanto que experiencia compartida. Como la autora con sus padres, al espectador quizás solo le quede una salida, que constituye de por sí un gesto e(mpá)tico: asumir la esclavitud de la horizontalidad de la condición humana y encontrar en ella la oportunidad de yacer junto al cordero.

## 5. OBRAS CITADAS

- AHMED, S. (2015): *La política cultural de las emociones*. C. Olivares Mansuy (Ed.). Programa Universitario de Estudios de Género (UNAM).
- ARISTÓTELES (1999): *Retórica*. Q. Racionero (Ed.). Gredos.
- BASTIN, C.; DAVEY, C. G.; HARRISON, B. J.; MOLL, J. y WHITTLE, S. (2016): Feelings of shame, embarrassment and guilt and their neural correlates: A systematic review. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, (71), 455-471. <https://doi.org/10.1016/J.NEUBIOREV.2016.09.019>.
- BROWN, B. (2021): *Atlas of the Heart: Mapping Meaningful Connection and the Language of Human Experience*. Random House.
- BÜHREN, R. van (2017): Caravaggio's *Seven Works of Mercy* in Naples. The relevance of art history to cultural journalism. *Church, Communication and Culture*, 2(1): 63-87. <https://doi.org/10.1080/123753234.2017.1287283>.
- CASTELLUCCI, R. (2011): Programme de Salle de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. Festival d'Avignon. <https://festival-avignon.com/en/edition-2011/programme/sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio-22056>.
- CORNAGO, Ó. (2005): *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Editorial Fundamentos.
- DELEUZE, G. (2001): *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Amorrortu.
- DICKINSON, E. (2010): *Poemas*. M. Ardanaz (Ed.). Cátedra.
- FREUD, S. (1991): El motivo de la elección del cofre. En J. Strachey (Ed.): *Obras completas* (pp. 303-318). Amorrortu editores.
- HARDT, M. (2007): Foreword: What Affects are Good For. En P. T. Clough y J. Halley (Eds.): *The Affective Turn: Theorizing the Social* (pp. ix-xiii). Duke University Press.
- HOBBS, T. (1993): *Leviatán*. Alianza.
- HUTCHISON, E. (2016): *Affective Communities in World Politics: Collective Emotions After Trauma*. Cambridge University Press.
- JABOIS, M. (13 de octubre de 2016): Un mundo sin dolor sería un mundo de imbéciles. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2016/10/06/actualidad/1475769790\\_702967.html](https://elpais.com/cultura/2016/10/06/actualidad/1475769790_702967.html).



- KIMBALL, R. H. (2004): A Plea for Pity. *Philosophy & Rhetoric*, 37(4), 301-316. <http://www.jstor.org/stable/40238191>.
- LIDDELL, A. (2016): *Incontro con/Meeting with Angélica Liddell* [Archivo de vídeo]. La Biennale Venezia. <https://www.youtube.com/watch?v=wWVESM-40w/>.
- LIDDELL, A. (2018): *Una costilla sobre la mesa*. La uña RoTa.
- LIDDELL, A. (2020a): Programa de *Una costilla sobre la mesa: Madre*. Teatros del Canal <https://www.teatroscanal.com/espectaculo/angelica-liddell-costilla-mesa-madre/>.
- LIDDELL, A. (2020b): Programa de *Una costilla sobre la mesa: Padre*. Presentación de *Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel (o el problema de la semejanza)*. Teatros del Canal. <https://www.teatroscanal.com/espectaculo/angelica-liddell-costilla-mesa-padre/>.
- LIDDELL, A. (2021): *Angélica Liddell pour Liebestod, conférence de presse du 6 juillet 2021* [Archivo de vídeo]. Festival d'Avignon. <https://www.theatre-contemporain.net/video/Angelica-Liddell-pour-Liebestod-conference-de-presse-du-6-juillet-2021-75e-Festival-d-Avignon/>.
- NUSSBAUM, M. C. (2008): *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. A. Maira (Trad.). Paidós.
- PETERSEN, E.; FISKE, A. P. y SCHUBERT, T. W. (2019): The Role of Social Relational Emotions for Human-Nature Connectedness. *Frontiers in Psychology*, (10). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02759>.
- SEGAL, D. (12 de mayo de 2005): Double Exposure: A Moment with Diane Arbus Created a Lasting Impression. *Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052.html>.
- WATT SMITH, T. (2016): *The Book of Human Emotions: From Ambiguophobia to Umpty. 154 Words from Around the World for How We Feel*. Wellcome Collection.
- WILLIAMS, S. J. y BENDELOW, G. (1998): Introduction: Emotions in Social Life: Mapping the Sociological Terrain. En G. Bendelow y S. J. Williams (Eds.): *Emotions in Social Life: Critical Themes and Contemporary Issues* (pp. xii-xxviii). Routledge.

## 6. NOTAS

- <sup>1</sup> Destacan trabajos como: D. KELTNER y J. HAIDT (2003): Approaching Awe, a Moral, Spiritual, and Aesthetic Emotion. *Cognition and Emotion*, (17), 297-314; D. ONU, T. KESSLER y J. R. SMITH (2016): Admiration: A Conceptual Review. *Emotion Review*, (8), 218-230; L. K. MA, R. J. TUNNEY y E. FERGUSON (2017): Does Gratitude Enhance Prosociality?: A Meta-Analytic Review. *Psychological Bulletin*, (143), 601-635; L. BERLANT (Ed.) (2014): *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. Routledge; B. BROWN (2004): *Women e<sup>3</sup> Shame: Reaching Out, Speaking Truths and Building Connection*. 3c Press; y M. NUSSBAUM (1996): Compassion: The Basic Social Emotion. *Social Philosophy and Policy*, (13), 27-58.
- <sup>2</sup> «Me reconozco en cada verso de Dickinson», afirma Liddell en (Jabois 2016).
- <sup>3</sup> «This is the Hour of Lead — / Remembered, if outlived, / As Freezing persons, recollect the Snow — / First — Chill — then Stupor — then the letting go —» (J341, F372). Disponible en *Emily Dickinson Archive*: [https://www.edickinson.org/editions/1/image\\_sets/12174562](https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12174562).
- <sup>4</sup> Traducción propia. Original: «I was exasperated. My parents had divorced and there was a general feeling of loneliness, a sense of being abandoned. I was just exploding. She saw that and it's like . . . commiseration. She captured the loneliness of everyone. It's all people who want to connect but don't know how to connect. And I think that's how she felt about herself. She felt damaged and she hoped that by wallowing in that feeling, through photography, she could transcend herself».
- <sup>5</sup> La fotografía, propiedad de Diane Arbus, está disponible en Wikipedia en baja resolución para fines entre los que se encuentra el comentario crítico: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Childwithhandgrenadedianearbus.jpg/>.
- <sup>6</sup> La fotografía es propiedad de Luca del Pia y está disponible en la página web oficial de La Colline - Théâtre National: <https://www.colline.fr/en/spectacles/una-costilla-sobre-la-mesa-madre/>.

- <sup>7</sup> Nussbaum conserva la ortografía *eudaimonistic* frente a la usual, *eudaimonistic*, porque se refiere explícitamente al concepto griego clásico *eudaimonía*, compatible con tantas teorías distintas de lo que es el bien como se propongan; la palabra se ha asociado a un tipo específico de perspectiva: en concreto, aquella según la cual el supremo bien es la felicidad o el placer (2008: 54). La traducción de Araceli Maira al español opta por el término *eudaimonista* frente al usual *eudemónico*. Decido conservar la decisión de la traductora en coherencia con el propósito de Nussbaum.
- <sup>8</sup> Las cursivas son mías.
- <sup>9</sup> La fotografía, propiedad de Joan Divi, está disponible en la página web oficial del Centre Dramatique National Orléans (CDNO): <https://theatredorleans.fr/agenda/caridad>.

