



EL AÑO DE RICARDO

ANGÉLICA LIDDELL

ATRA BILIS TEATRO

LA CREADORA DE L'ESPECTACLE



Angélica Liddell

(Figueres). Llicenciada en Psicologia i Art Dramàtic. La seva obra està formada per narrativa, poesia i accions, a més de textos teatrals dels quals 13 ja han estat estrenats a Espanya, Brasil, Colòmbia, Bolívia, Portugal, Alemanya, França, Xile i la República Txeca. Dirigeix la companyia Atra Bilis Teatro des de 1993.

ESPECTACLES 1993 *El Jardín de las mandrágoras*, Sala Ensayo 100, Madrid / 1994 *Dolorosa*, Sala Mirador, Madrid / 1998 *Frankenstein*, Sala Cuarta Pared, Madrid / 2000 *La falsa suicida*, Sala Cuarta Pared, Madrid / 2001 *El matrimonio Palavrakis*, Sala Pradillo, Madrid / 2002 *Once Upon a Time in West Asphixia*, Sala Pradillo, Madrid / 2003 *Hysterica passio*, Sala Pradillo, Madrid. *Lesiones incompatibles con la vida* (acció), Casa Encendida, Madrid. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Festival Madrid Sur / 2004 *Broken Blossoms* (acció), Casa de América, Madrid / 2005 *Y cómo no se pudo: Blancanieves*, Sala La Fundación, Bilbao. *Yo no soy bonita* (acció), Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *El año de Ricardo*, Teatro de los Manantiales, València / 2006 *Boxeo para células y planetas* (acció), MUSAC, Lleó / 2007 *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Centro Dramático Nacional, Madrid. **PREMIS** Nominada al Millor Espectacle Revelació dels Premis Max 2002. Premi de Dramatúrgia Innovadora Casa de América 2003. Premi SGAE de Teatre 2004. Premi Ojo Crítico Segundo Milenio 2005. Finalista Premi de Teatre Caja España 2005. Accésit del Premi Lope de Vega 2008. Nominada al Premi de Teatre Valle-Inclán 2008. Premi *Notado* del públic al Millor Espectacle de 2007 per *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*.

ELS ESPECTACLES

1993 *El jardín de las mandrágoras*

Amb aquesta obra ens vam rebel·lar contra l'engrut gris de la RESAD. Era una mena de manifest "amor, sexe, mort", on ens deixàvem endur per les nostres passions de joventut, Mishima i Peter Greenaway. Ja adoràvem l'excés.



1994 *Dolorosa*

"Em vaig fer puta per no dormir sola". Així comença la història de la Puta-Jesucrist que després vaig reprendre a *Perro Muerto...* Una recerca descarada de la bellesa. Vam indagar en la capacitat redemptora d'allò immoral.



1998 *Frankenstein*

El fracàs ens feia sentir monstres i necessitàvem, en aquest moment de les nostres vides, explicar la història d'un monstre. Una peça interpretada amb titelles, il·luminada només amb la llum d'unes espelmes, l'obertura en mans dels *Proverbis de l'Infern* de William Blake.



2000 *La falsa suicida*

"Les dones nues som com els morts, ningú pot deixar de mirar-nos". Així parlava aquesta Ofèlia que s'exhibia en un *peep-show* i mantenia relacions amb Horaci, un tipus que s'obstinava a robar frases de Hamlet. Malgrat els seus defectes, una de les composicions estètiques més belles que hem realitzat.



2001 *El matrimonio Palavrakis*

Primera part del *Tríptico de la Aflición*. Sobre una tona de ninots desmembrats, dos personatges s'afarten de pastissos durant una hora i mitja, s'embruten, es perverteixen, es converteixen en assassins de la seva pròpia filla, reina de la bellesa infantil. Calia fer saltar per l'aire la institució familiar. I ho vam fer fins a la náusea, l'insuportable.



2001 *Once Upon a Time in West Asphixia*

Segona part del *Tríptico de la Afllicción*. Un cel d'ossets de peluix de color rosa que orinen damunt dues nenes. La iconografia del western per escenificar la venjança. Una peça que va ser titllada d'immoral. I així és. Absolutament immoral. Donem als adolescents l'oportunitat de defensar-se de l'abús dels adults mitjançant el crim.



2003 *Hysterica Passio*

Tercera part del *Tríptico de la Afllicción*. Un conte de nadal pervers. Un exèrcit de Papa Noels que avança implacable, una pista de circ de farina, on se'ns narra la història des de la bella sordidesa de la fira, aparador universal dels monstres. Arrosseguem la frustració d'haver fet només 4 funcions del que considerem el nostre millor treball.



2003 *Lesiones incompatibles con la vida*

Acció. *L.I.C.L.V.* té el seu origen en una decisió: No vull tenir fills. El meu cos es converteix en una agressió contra la societat. El meu cos es converteix en protesta. Castigo el meu propi cos per tal de desobeir. M'autolesiono per registrar-me contra les lesions que causa el nou puritanisme social. Mitjançant l'autolesió recupero la meva identitat i un grau més o menys satisfactori de llibertat i benefici destructiu.



2003 *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*

És el primer acte de resistència contra la mort, un esforç de violència poètica que passa comptes amb la cara més sinistra d'Espanya, els centenars d'africans morts en les nostres costes. Avisa del perill de les democràcies repressives que des del poder proporcionen les claus d'un discurs patriota i racista a la societat.



2004 *Broken Blossoms*

Acció. Una entrevista amb una estudiant de periodisme, que estava confeccionant una tesi sobre dramaturgia contemporània, em va fer desconfiar sobre les conseqüències de la *Intel·ligència* i la *Importància*. Vaig treballar amb un grup de disminuïts psíquics per relativitzar aquestes conseqüències.



2005 *Y cómo no se pudo: Blancanieves*

"Quan la nena va fer dotze anys en feia dos que havia començat la guerra. Érem en aquell temps en què qualsevol esdeveniment quotidià anava precedit per la mort. Érem en aquell temps en què les victòries s'obtenien segons la quantitat de nens assassinats."



2005 *Yo no soy bonita*

Acció. A partir d'una experiència personal (un abús sexual aparentment insignificant, però que vaig mantenir en secret fins que vaig elaborar aquesta peça) m'enfango en l'origen quotidià, rutinari i tabú de la violència sexual contra la dona, que sovint desemboca en violació i mort. Acabar amb la tirania de la vergonya també és desobeir.



2006 *Boxeo para células y planetas*

Acció. Emprant la tècnica de l'assaig-ficció, vam presentar la figura de Pascal Kahn, un tipus que troba la seva nova identitat a través de la por a la mort. Com es pot compaginar la recerca individual de la felicitat amb la catàstrofe.

Per solucionar aquest conflicte, Pascal realitza una sèrie de *collages* en els quals connecta la ciència amb la guerra, les cèl·lules amb els planetes, els crims contra la humanitat amb el descobriment de noves espècies.



2007 *Perro muerto en tintorería: los fuertes*

Em resulta impossible escriure tres línies sobre aquesta obra.



2005 *El año de Ricardo*

“Com hauria estat Lenin si no hagués emmalaltit?”

Aquesta és una de les preguntes fonamentals d'*El año de Ricardo*. En quin moment el sofriment privat es converteix en sofriment general? En quina mesura el món és producte d'una patologia? Com es resol l'equació entre el poder i la malaltia? Imre Kertész, al seu

Kaddish pel fill no nascut, contesta aquestes preguntes amb una simplicitat i una lucidesa sorprenents:

“Quan un boig criminal no acaba en un manicomi o a la presó, sinó a la cancelleria o en qualsevol residència pròpia d'un governant, de seguida us poseu a buscar en ell l'interessant, l'original, l'extraordinari i, fins i tot, encara que no us atreviu a dir-ho, però sí, en secret: la grandesa, per no haver de veure-us com nans ni veure la història universal com alguna cosa inconcebible, perquè pugueu continuar veient el món de manera racional i perquè el món també us retorni una mirada racional.”



“La naturalesa del poder no és ni satànica, ni d'una complexitat tèrbola i fascinant, ni terriblement captivadora, no, sinó comuna i corrent, roïna, assassina, estúpida i hipòcrita.”

De la mateixa manera que els homes acaben utilitzant els conflictes bèl·lics per solucionar els seus problemes personals (així ho expressa per exemple Faulkner a *Absolom, Absolom!*), és possible que aquells que ascendeixen al poder solucionin les seves xacres, els seus complexos, mitjançant l'abús de l'autoritat. Partint d'aquest plantejament, *El año de Ricardo* intenta aprofundir en les relacions entre cos i poder. En quin moment la intimitat acaba afectant la construcció dels experiments totalitaris? En quina mesura el cos determina la voluntat humana? Thomas Mann és un altre autor que ens recorda a *La muntanya màgica* que el cos està per damunt de la voluntat dels homes. Però aquestes relacions entre cos i poder són una bastida per explorar una altra mena de vincles entre la societat i el poder, per exemple les relacions entre l'emoció i el poder. Ricardo, fonent Estat i partit, engega una farsa que s'aprofita de la credulitat apassionada i de la falta de formació de la societat tot posant-la en una situació emocional propícia a les seves finalitats perverses. Ricardo sap de la fascinació del poble pel tirà, com si estiguessin esperant el pròxim Napoleó (tal com afirmava Ortega y Gasset), sap de la fascinació dels homes per l'obediència, per la dissolució de la responsabilitat individual (perquè les democràcies funcionin de forma madura el ciutadà ha de tenir un alt sentit de responsabilitat individual), Ricardo sap que el ciutadà prefereix sentir-se Nació abans que Poble. Tot això li serveix per sotmetre la massa a un codi moral obtús oposat a qualsevol forma de progrés. No queda cap més remei, per tant, que revisar l'herència de la Il·lustració en relació a les democràcies imperfectes. Que potser som més a prop de l'Imperi Romà que del 1789? Som realment fills de la Il·lustració? De quines fissures democràtiques s'aprofita el tirà per exercir el seu domini desprietat i portar a terme les seves aspiracions il·lícites dins de la legalitat? D'altra banda, ens trobem amb la paradoxa Economia i Moral. Si l'economia és el resultat d'un nombre d'accions humanes, s'hi poden aplicar qualificacions morals. La distribució injusta de la riquesa, per exemple, seria per tant el resultat d'una sèrie d'accions amorals, i Ricardo participa d'aquestes accions. En mans de Ricardo, l'economia es converteix en un experiment totalitari les conseqüències del qual són el lucre personal a canvi del patiment humà. Per acabar, ens concentrem en el Ricardo monstruós. Ricardo és un hereu de la representació medieval del mal. El que és monstruós a l'Edat mitjana és el reflex de l'abjecció i l'encarnació del pecat, deixa de ser un error natural i es converteix en un error espiritual. En qualsevol cas, Ricardo no nega l'error natural, de manera que el nostre monstre Ricardo es desenvolupa enmig de la tensió establerta entre allò que és natural i allò que és espiritual. Ricardo, com a monstre, és barroc i manierista, i el seu cos serà territori escènic. La lletjor és la resposta terminal a un món on l'art, la història i la ideologia han mort: els nostres monstres, per tant, han d'estar en consonància directa amb aquest imperi d'abjecció moral.

ALGUNES RESPUESTES

ANGÉLICA LIDDELL

Procedo del asco por el teatro, del odio por el teatro, procedo del fracaso y de la decepción. A estas alturas, *el primitivo mundo del teatro* me ha decepcionado dolorosamente, dramaturgos, directores, actores... Intento vivir alejada de ese primitivismo provinciano y limitarme a hacer bien mi trabajo. Nada más. Durante todos estos años he dejado que mi obra se defendiera por sí misma. Una obra tarda diez años en defenderse por sí misma, nunca me ha consumido la ambición, ni he utilizado la ambición para consumir a los demás. Nunca he tenido prisa. La prisa escolar de los teatreros me repugna.

Eso me ha convertido en lo que soy, en una resentida, en un sobrino de Rameau, sólo sé despreciar, no soporto a nadie, sólo veo cucarachas detrás de los telones, en las salas pequeñas y en las salas grandes, ruindad, mediocridad, garrapatas y sanguijuelas, y sobre

todo, estupidez, una de mis grandes taras es mi extraordinaria capacidad para detectar la estupidez en medio de la vanidad que infla los culos de los dramaturgos, directores y actores.

Prefiero no llamar teatro a lo que hago. Es una forma de morir. Morir es lo más cercano a la verdad. Debería haberme matado hace mucho tiempo, soy una suicida sin suicidio, y por eso interpreto mi muerte una y otra vez en un escenario. Ahora no me queda más remedio que desear la muerte todos los días. Trabajo con ese deseo. No soy una actriz, soy una máquina de dolor, trabajo a pesar del dolor y gracias al dolor, a pesar de la ira y gracias a la ira. No actúo, en el escenario me dedico a morir. La técnica es para actores correctos, tibios, mediocres, escolares, yo necesito la demencia, y controlar la demencia. Es una forma de autodestrucción. Utilizo la infelicidad para trabajar. Utilizo la infelicidad, la angustia, para encontrar algún tipo de belleza. Lo bueno es lo bello en acción, Rousseau. Utilizo la angustia para hacer algún tipo de revelación, así dice Bataille, "Hacer surgir mediante la angustia, la oscura actividad que se esconde en toda vida humana". Al fin y al cabo el arte se caracteriza por su poder revelador. La reflexión teórica y la ficción se abrazan con la pornografía del alma. Lo violento tiene que ver con la exposición de la carne. La carne es violencia, como dice Bataille, a causa del sexo, la reproducción y la muerte. Lo violento ocurre cuando la muerte no es algo distinto de la vida. La carne no puede ser distinta de la violencia. Lo

violento forma parte de lo vulnerable de la condición humana, del fango humano. Lo violento convive con la paradoja de la fragilidad. Dice Bataille "La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia, la carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo, la carne es la expresión de un retorno de la libertad amenazante". La representación es por tanto exceso, bello exceso. Exceso liberador, exceso que pone en evidencia la represión de una sociedad. También Derrida relaciona el sacrificio escénico con la transgresión y la represión. Al ser el sacrificio una transgresión de la ley de no matar, debe ocuparse de "lo excluido, lo marginado, lo censurado lo reprimido y lo desalojado" de la *vida calculada*. Dice Derrida, el sacrificio poético "es un momento anormal que expone la ley como represión". De ese modo el sacrificio es liberación. En tiempos donde la decencia es un mandato y la corrección una persecución, el deseo de la indecencia, la incorrección, en fin, de la inmoralidad, de la desobediencia civil, es el camino hacia una ganancia de emancipación espiritual, y se erige como la única vía hacia la independencia. Ya sé que la desnudez del alma humana es pornográficamente insoportable. Supongo que la violencia, es decir, la fragilidad de mis obras, procede de todas esas ocasiones en las que he deseado morir. Un pesimismo ininterrumpido me hace desconfiar del ser humano. La experiencia me ha demostrado que la bondad no existe. Por tanto intento comprender al hombre mediante la oscuridad y la ruindad,

y la mezquindad, y la miseria moral, y la mentira, y la hipocresía, y la ambición. Me identifico con los perdedores, me pongo de su parte, cuantos más premios recibo, más me identifico con los perdedores. Crear es perder. Pero sobre todo he encontrado una rabia absurda y venenosa que no me deja en paz y que me empuja continuamente a enfangarme en el dolor. ¿Qué parte del ser humano quiero contar? La parte que nadie quiere escuchar. Intento incluir lo excluido. Intento descubrir por qué razón algunos temas se encuentran excluidos de la representación. Sólo sé desenvolverme en el exceso.. Me pongo una y otra vez en contra de la obra para reconciliarme con ella. Es preciso asesinar el hecho teatral, la dramaturgia y a uno mismo. La escena es un momento crítico. Lo poético significa poner al lenguaje en una situación de crisis estética y ética.

Mi objetivo es la destrucción de la prepotencia de todos aquellos que se consideran normales y decentes, situándoles frente a la indecencia, a la indecencia que cada uno oculta. El público accede a la representación teatral desde su orilla de la decencia, por esa razón al público no se le debe complacer jamás. Es necesario poner frente a los privilegiados todo aquello que destruya su mantecoso sentimiento de superioridad, es necesario depositar en sus oídos todo aquello que no quieren escuchar. Dejar la ética en suspenso. Como Abraham. Abraham, ¡qué gran provocador!

He elegido la monstruosidad y el dolor

para ir contra la corrección que tiene a la sociedad sumida en un estado lamentable de letargo y banalidad. Siendo yo el monstruo principal. Hay que situar al público frente a su gemelo loco, frente a su gemelo enfermo, frente a su gemelo criminal, frente a su gemelo pobre. Hay que situar al público frente a su gemelo monstruoso para que el público se odie a sí mismo. Para matar aquello que más amas, es necesario odiarte a ti mismo, pero si no estás dispuesto a matar aquello que más amas, jamás te será devuelto. No es bueno que el hombre se sienta orgulloso y satisfecho. Las preguntas sólo pueden hacerse desde la insatisfacción y para provocar la insatisfacción en el espectador hay que situarle frente a los desgraciados de la tierra y decirle: “mírales, son hombres, como tú, idénticos a ti, se parecen a ti”. (Como en la novela de Cormac McCarthy, *Hijo de Dios*, o *Sutree*) Y si no fuera por el pesimismo podría decirse que es en ese momento, en el momento de decirles, “mírales, son hombres, como tú, idénticos a ti, se parecen a ti”, cuando la sociedad empieza a mejorar.

Sí, Cormac McCarthy, Carson McCullers, Melville, William Kennedy, Nathanael West, Nathaniel Hawthorne, William Faulkner, Celine, Celine, Celine, Cioran, Celine, Celine, Virgilio, Homero y la Biblia, y sobre todo, películas de Sergio Leone.

Tres momentos de tres obras maestras: *Opening Night*, de Cassavetes, el momento en que ensayan la bofetada. Ese instante en que el arte y la vida se

confunden. Aportas a tu personaje tu propio sufrimiento.

Woyceck, de Herzog, el momento en que Woyceck asesina a su esposa. Esa interpretación de Kinski implica tal desgaste emocional, tal sacrificio de la propia cordura..., la interpretación significa sacrificar la cordura.

Crash, de Cronenberg, el momento en que reproducen el accidente de James Dean. Alguien del público pregunta, “Pero, ¿están heridos de verdad?”, y otro contesta, “No lo sé, con Vaughan nunca se sabe”. No hay mejor lección.

Creo en el sufrimiento por amor, y creo en la ira frente a la injusticia. Nada más. Mis obras resumen esos dos sentimientos.

Ponerse de parte de los débiles es hacer política, profundizar en el sufrimiento humano es hacer política, unir lo bueno a lo bello es hacer política. Yo prefiero llamarlo resistencia civil. No ideología.

Los mejores espectáculos teatrales los he visto frente a un Caravaggio, un Tintoretto, un Ribera, un Giotto, un Masaccio, o un Goya. Hay más teatro en el museo del Prado que en cualquier escenario. Todo me influye, salvo el teatro. Evito referencias teatrales, huyo, escapo, no admito ninguna recomendación, vomito con cada recomendación, lee esto, ve a ver esto otro... Puajjj. Todo, todo, menos el teatro. Quiero ser una total ignorante del teatro. Cultivaré mi ignorancia teatral con todas mis fuerzas. Hablaré solo de películas de terror.

La blancura y la blandura de estos tiempos me va conduciendo poco a poco al deseo de inmoralidad, a una ética en suspenso, a lo incomprensible del hombre, al sufrimiento de la voluntad frente al “fue”, el querer frente al tiempo. Cuanto más ruines son las personas que conozco me voy alejando más de lo general hegeliano, para defenderme mediante la inmoralidad particular. Cada vez quiero compaginar menos lo general con lo particular, cada vez menos, no soporto las leyes de los hombres, empiezo a confiar cada vez más en los actos solitarios. Quiero que el escenario sea una soledad, quiero que el espectador asista a una soledad, somos seres solitarios que cargamos con la ANFAEGTELSE, la crisis espiritual frente a lo decisivo, pero no sabemos qué es lo decisivo. Sin lo general hegeliano el particular nunca tiene la certeza de estar justificado y eso me gusta cada vez más. La inmensa decepción que me han causado aquellos que he conocido me han conducido a esta renuncia. A pesar de que la ética siempre está al final o al principio de la estética, como decía Godard, mi voluntad actual es dejarla en suspenso, rajar mi vientre desde Abraham hasta Sade, los dos grandes paradigmas de la libertad espiritual. Nuestro territorio va de Abraham a Sade. Los dos transgreden. La inmoralidad del arte sirve para que el público llegue a conclusiones morales. Tal vez. Muy cercana está también la idea de Rommer en su libro *El gusto por la belleza*, “El arte... justifica su inmoralidad al devolver sus bienes a la ética”. Asesinar al teatro para que el teatro nos sea devuelto. Asesinar aque-

llo que más amamos, que a la vez es odio por nosotros mismos. Cita de San Lucas, cita de Nietzsche. Nietzsche dice en *Así habló Zaratrustra* que el hombre más despreciable es aquel que no es capaz de despreciarse a sí mismo. San Lucas dice, “Si alguno viene a mí y no aborrece al propio padre, a su madre, a su mujer y a sus hijos, a sus hermanos y hermanas, incluso su propia vida, no podrá ser mi discípulo”. Un poema para terminar.

Y aquellos que quieran seguir hablando de teatro frente a los hermosos arrozales, que se hagan cortes en los genitales y que me dejen en paz.

La sangre manchando sus ingles será lo único que me libre del aburrimiento.

Permitid que los asesinos vengan a mí. Vengan a mí los asesinos de actores presumidos y actrices bobas, vengan a mí los asesinos de dramaturgos excelentes, vengan a mí los asesinos de directores tan vanidosos como anodinos.

Los asesinos y yo, hablaremos de Virgilio, del Giotto y de Pergolesi mientras les rebanamos el cuello a los presumidos, a las bobas, a los excelentes, a los prepotentes y a los anodinos, con nuestra Pilsner Urkell en la mano izquierda y con nuestro cuchillo de juguete en la mano derecha.

¡Qué hermoso es el cuerpo de un obrero del Este recién duchado, dios mío! Y aún después de trabajar diez horas seguidas,

trae flores y libros escritos en una lengua extraña.

¡Qué hermoso!

Sólo un asesino de dramaturgos puede ser un poeta.

El resto, los mamelucos, podéis quedaros aprendiendo nombres y citas de dramaturgos franceses, como en las jodidas y putas escuelas.

Un buen dramaturgo, el mejor, nunca dejará de ser un mentecato escolar.

Queréis escribir demasiado bien.

¡Imbéciles!

Siempre seré la peor.

No me quiero parecer a vosotros en nada.

No me interesáis, en absoluto. Ventosas arrogantes,

vuestras narices manchadas de aspiraciones y mierda me repugnan!

NO LO HABÉIS CONSEGUIDO.

NO HABÉIS ACABADO CON MI BONDAD.

NO HABÉIS ACABADO CON MI INGENUIDAD

NI CON MI DEBILIDAD.

VOLVERÉ A ENTREGARME, A REGALARME, A GEMIR, A LLORAR, A ENLOQUECER, A GRITAR, A DESEAR LA MUERTE, A CORTARME LAS PIERNAS.

Y VOSOTROS NO.

VOSOTROS SÓLO TENDRÉIS AMBICIONES.

SANGUIJUELAS.

“EL INSTANTE DE LA DECISIÓN ES UNA LOCURA”, DICE KIERKEGAARD. LA NIÑA DEJARÁ QUE VUELVAN A ENGAÑARLA, A MALTRATARLA, A UTILIZARLA.

NO LO HABÉIS CONSEGUIDO, CABRONES.

SIGO SIENDO LA MÁS DÉBIL.

NO HABÉIS CONSEGUIDO ACABAR CON MI PRECIOSA DEBILIDAD.

ME ENTREGARÉ.

Y VOSOTROS NO.

VOSOTROS SÓLO TENDRÉIS AMBICIONES Y DEBATES.

AHORA LO SÉ TODO DE LOS TIBIOS. LO SÉ TODO.

NO SE MERECE NADA.

NO TIENEN DERECHO A PEDIR NADA.

“LA SENDA DEL EXCESO CONDUCE AL PALACIO DE LA SABIDURÍA”.

WILLIAM BLAKE.

¡Vengan a mí los asesinos de dramaturgos con una Pilsner Urquell en la mano! ■

TRES POEMAS

ANGÉLICA LIDDELL

el campo de trigo

“Heme aquí”, respondería si alguien me llamara
Partí la leña, até a quien yo más amaba, encendí la hoguera y tomé el cuchillo...
Caminé durante tres días hacia el lugar designado
Anfaegtelse

Anfaegtelse es la palabra danesa que significa angustia
Mi amor era el más grande. Mi angustia era la más grande
Pero nadie me había llamado

Y aquel a quien yo más amaba no me fue devuelto

Murió desangrado sobre la piedra

Anfaegtelse

“Abraham, Abraham...¿dónde estás?”

“Heme aquí”, respondería si alguien me llamara

“Sólo quien conoció la angustia reposa. Sólo quien desciende a los infiernos salva a la persona amada, y sólo quien empuña el cuchillo conservará a Isaac”, dice Sören
Conocí la angustia, descendí a los infiernos, empuñé el cuchillo...

Pero aquel a quien yo más amaba no me fue devuelto

Anfaegtelse

Anfaegtelse

Los arrozales

Y yo pensé que él era el hijo de la promesa, como Isaac
 Y levanté el cuchillo pensando que era el hijo de la promesa
 Y levanté el cuchillo para que el hijo de la promesa me fuera devuelto
 Invertí todas mis fuerzas en mi debilidad
 Pero no era el hijo de la promesa
 No
 No apareció el ángel
 Anfaegtelse
 No apareció el ángel
 Anfaegtelse

El río

“Y cada uno de nosotros ha sido grande a su manera, siempre en proporción a la grandeza del objeto de su amor”
 Entonces, ¿por qué me siento tan pequeña?
 “Uno alcanzará la grandeza porque esperó lo posible, y otro porque esperó lo eterno, pero quien esperó lo imposible, ése es el más grande de todos”
 Entonces, ¿por qué me siento tan pequeña?
 “Todos perduraremos en el recuerdo, pero cada uno será grande en relación a aquello con que batalló. Y aquel que batalló con el mundo fue grande porque venció al mundo, y el que batalló consigo mismo fue grande porque se venció a sí mismo, pero quien batalló con Dios fue el más grande de todos”
 Entonces, ¿con quién batallé yo?
 “Y Abraham fue grande a causa de un amor que es odio a sí mismo”
 Me odio.
 Anfaegtelse
 Me odio
 Montañas, desplomaos sobre mí.
 No comprendo el espanto de la vida
 Anfaegtelse
 ¿Por qué nadie me habló del dolor de la prueba?
 La vida entera es una prueba.
 Anfaegtelse ■

EL AÑO DE RICARDO

ANGÉLICA LIDDELL
 ATRA BILISTEATRO

LA CREADORA DEL ESPECTÁCULO

Angélica Liddell (Figueras). Es licenciada en Psicología y Arte Dramático. Su obra está compuesta de narrativa, poesía y acciones, además de textos teatrales de los cuales 13 han sido ya estrenados en España, Brasil, Colombia, Bolivia, Portugal, Alemania, Francia, Chile y República Checa. Dirige la compañía Atra Bilis Teatro desde 1993.
Espectáculos 1993 *El Jardín de las mandrágoras*, Sala Ensayo 100, Madrid / 1994 *Dolorosa*, Sala Mirador, Madrid / 1998 *Frankenstein*, Sala Cuarta Pared, Madrid / 2000 *La falsa suicida*, Sala Cuarta Pared, Madrid / 2001 *El matrimonio Palavrakis*, Sala Pradillo, Madrid / 2002 *Once Upon a Time in West Asphixia*, Sala Pradillo, Madrid / 2003 *Hysterica passio*, Sala Pradillo, Madrid. *Lesiones incompatibles con la vida* (acción), Casa Encendida, Madrid. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Festival Madrid Sur / 2004 *Broken Blossoms* (acción), Casa de América, Madrid / 2005 *Y cómo no se pudo: Blancanieves*, Sala La Fundición, Bilbao. *Yo no soy bonita* (acción), Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *El año de Ricardo*, Teatro de los Manantiales, Valencia / 2006 *Boxeo para células y planetas* (acción), MUSAC, León / 2007 *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América 2003. Premio SGAE de Teatro 2004. Premio Ojo Crítico Segundo Milenio 2005. Finalista Premio de Teatro Caja España 2005. Accésit del Premio Lope de Vega 2008. Nominada al Premio de Teatro Valle-Inclán 2008. Premio Notado del público al Mejor Espectáculo de 2007 por *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*.

LOS ESPECTÁCULOS

1993 *El jardín de las mandrágoras* Con esta obra nos rebelamos contra la mugre gris de la RESAD. Era una especie de manifiesto “amor, sexo, muerte”, donde nos dejamos llevar por nuestras pasiones de juventud, Mishima y Peter Greenaway. Ya adorábamos el exceso.
1994 *Dolorosa* “Me hice puta para no dormir sola”. Así empieza la historia de la Puta-Jesucristo que luego retomaré en *Perro Muerto*... Una búsqueda descarada de la belleza. Indagamos en la capacidad redentora de lo inmoral.

1998 *Frankenstein* El fracaso nos hacía sentir monstruos y necesitábamos, en ese momento de nuestras vidas, contar la historia de un monstruo. Una pieza interpretada con titeres, iluminada tan solo con la luz de unas velas, la abertura en manos de Los *Proverbios del Infierno* de Wiliam Blake.
2000 *La falsa suicida* “Las mujeres desnudas somos como los muertos, nadie puede dejar de mirarnos”. Así hablaba esta Ofelia que se exhibía en un peep-show y mantenía relaciones con Horacio, un tipo que estaba empeñado en robar frases de Hamlet. A pesar de sus defectos, una de las composiciones estéticas más hermosas que hemos realizado.
2001 *El matrimonio Palavrakis* Primera parte del *Tríptico de la Aflición*. Sobre una tonelada de muñecos desmembrados, dos personajes se atiborran de pasteles durante hora y media, se ensucian, se pierden, se convierten en asesinos de su propia hija, reina de la belleza infantil. Había que hacer saltar por los aires la institución familiar. Y lo hicimos hasta lo nauseabundo, lo insoportable.
2002 *Once Upon a Time in West Asphixia* Segunda parte del *Tríptico de la Aflición*. Un cielo de ositos de peluche de color rosa que orinan sobre dos niñas. La iconografía del western para escenificar la venganza. Una pieza que fue tachada de inmoral. Y así es. Absolutamente inmoral. Les damos a los adolescentes la oportunidad de defenderse del abuso de los adultos mediante el crimen.
2003 *Hysterica Passio* Tercera parte del *Tríptico de la Aflición*. Un cuento de navidad perverso. Un ejército de Papa Nolees que avanza implacable, una pista de circo de harina, donde se nos narra la historia desde la bella sordidez de la feria, escarpate universal de los monstruos. Arrastramos la frustración de haber hecho sólo 4 funciones de lo que consideramos nuestro mejor trabajo.
2003 *Lesiones incompatibles con la vida* Acción. *L.I.C.L.V.* tiene su origen en una decisión: No quiero tener hijos. Mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Castigo mi propio cuerpo para desobedecer. Me autolesiono para revolverme contra las lesiones que causa el nuevo puritanismo social. Mediante la autolesión recupero mi identidad y un grado más o menos satisfactorio de libertad y beneficio destructivo.
2003 *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* Es el primer acto de resistencia contra la muerte, un esfuerzo de violencia poética que ajusta cuentas con la cara más siniestra de España, los cientos de africanos muertos en nuestras costas. Avisa del peligro de las democracias represivas que desde el poder proporcio-

nan las claves de un discurso patriótico y racista a la sociedad.
2004 *Broken Blossoms* Acción. Una entrevista con una estudiante de periodismo, que estaba confeccionando una tesis sobre dramaturgia contemporánea, me hizo confiar acerca de las consecuencias de la *Inteligencia y de la Importancia*. Trabajé con un grupo de disminuidos psíquicos para relativizar esas consecuencias.
2005 *Y cómo no se pudo: Blancanieves* “Cuando la niña cumplió doce años hacia dos que había empezado la guerra. Estábamos en ese tiempo en que cualquier acontecimiento cotidiano era precedido por la muerte. Estábamos en ese tiempo en que las victorias se obtenían según la cantidad de niños asesinados.”
2005 *Yo no soy bonita* Acción. A partir de una experiencia personal (un abuso sexual aparentemente insignificante, pero que mantuve en secreto hasta que elaboré esta pieza) me enfango en el origen cotidiano, rutinario y tabú de la violencia sexual contra la mujer, que a menudo desemboca en violación y muerte. Acabar con la tiranía de la vergüenza también es desobedecer.
2006 *Boxeo para células y planetas* Acción. Empleando la técnica del ensayo-ficción, presentamos la figura de Pascal Kahn, un tipo que encuentra su nueva identidad a través del miedo a la muerte. Cómo se puede compaginar la búsqueda individual de la felicidad con la catástrofe. Para solucionar este conflicto, Pascal realiza una serie de *collages* donde conecta la ciencia con la guerra, las células con los planetas, los crímenes contra la humanidad con el descubrimiento de nuevas especies.
2007 *Perro muerto en tintorería: los fuertes* Me resulta imposible escribir tres líneas sobre esta obra.
2005 *El año de Ricardo* “¿Cómo hubiera sido Lenin si no hubiera estado enfermo?” Esta es una de las preguntas fundamentales de *El año de Ricardo*. ¿En qué momento el sufrimiento privado se convierte en sufrimiento general? ¿En qué medida el mundo es producto de una patología? ¿Cómo se resuelve la ecuación entre el poder y la enfermedad? Imre Kertész en su *Kaddish por el hijo no nacido* contesta a estas preguntas con una simplicidad y una lucidez asombrosas:
 “Cuando un loco criminal no acaba en un manicomio o en la cárcel, sino en la cancellería o en cualquier residencia propia de un gobernante, enseguida os ponéis a buscar en él lo interesante, lo original, lo extraordinario e incluso, aunque no os atreváis a decirlo, pero sí, en secreto: la grandeza, para no tener que veros como enanos ni ver la historia universal como algo inconcebible, para que podáis seguir viendo el mundo de manera racional y para que el mundo también os devuelva

una mirada racional." "La naturaleza del poder no es ni satánica, ni de una complejidad turbia y fascinante, ni terriblemente cautivadora, no, sino común y corriente, ruin, asesina, estúpida e hipócrita." Del mismo modo que los hombres acaban utilizando los conflictos bélicos para solucionar sus problemas personales (así lo expresa por ejemplo Faulkner en *Absalón, Absalón*), es posible que aquellos que ascienden al poder solucionen sus lacras, sus complejos, mediante el abuso de la autoridad. Partiendo de este planteamiento *El año de Ricardo* intenta profundizar en las relaciones entre cuerpo y poder. ¿En qué momento lo íntimo acaba afectando a la construcción de los experimentos totalitarios? ¿En qué medida el cuerpo determina la voluntad humana? Thomas Mann es otro autor que nos recuerda en *La montaña mágica* que el cuerpo está por encima de la voluntad de los hombres. Pero estas relaciones entre cuerpo y poder son un andamio para explorar otro tipo de vínculos entre la sociedad y el poder, por ejemplo las relaciones entre la emoción y el poder. Ricardo, fusionando Estado y partido, pone en marcha una farsa que se apro-

vecha de la credulidad apasionada y de la falta de formación de la sociedad situando a ésta en una situación emocional propicia para sus fines perversos. Ricardo conoce la fascinación del pueblo por el tirano, como si estuvieran en espera del próximo Napoleón (tal y como afirmaba Ortega y Gasset), conoce la fascinación de los hombres por la obediencia, por la disolución de la responsabilidad individual (para que las democracias funcionen de forma madura el ciudadano debe tener un alto sentido de la responsabilidad individual), Ricardo sabe que el ciudadano prefiere sentirse Nación antes que Pueblo. Todo ello le sirve a Ricardo para someter a la masa aun código moral obtuso opuesto a cualquier forma de progreso. No queda más remedio, por tanto, que revisar la herencia de la Ilustración en relación a las democracias imperfectas. ¿Estamos acaso más cerca del Imperio Romano que del 1789? ¿Somos realmente hijos de la Ilustración? ¿Cuáles son las fisuras democráticas de las que se aprovecha el tirano para ejercer su despiadado dominio y llevar a cabo sus aspiraciones ilícitas dentro de la legalidad? Por otra parte nos encontramos con la paradoja Economía y Moral.

Si la economía es el resultado de un número de acciones humanas cabe aplicar calificaciones morales. La distribución injusta de la riqueza, por ejemplo, sería por tanto el resultado de una serie de acciones amorales, y Ricardo participa de esas acciones. En manos de Ricardo la economía se convierte en un experimento totalitario cuyas consecuencias son el lucro personal a cambio del sufrimiento humano. Por último nos concentraremos en Ricardo monstruo. Ricardo es un heredero de la representación medieval del mal. Lo monstruoso en la Edad media es el reflejo de la abyección y encarnación del pecado, deja de ser un error natural y se convierte en un error espiritual. De cualquier modo Ricardo no niega el error natural, de manera que nuestro monstruo Ricardiano se desarrolla en mitad de la tensión establecida entre lo natural y lo espiritual. Ricardo, como monstruo, es barroco y manierista, y su cuerpo será el territorio escénico. La fealdad es la respuesta terminal a un mundo donde el arte, la historia y la ideología han muerto, nuestros monstruos por tanto tienen que estar en consonancia directa con este imperio de abyección moral. ■

EL AÑO DE RICARDO

ANGÉLICA LIDDELL
ATRA BILISTEATRO

THE SHOW CREATOR

Angélica Liddell (Figueres). Angélica Liddell is a graduate in Psychology and Dramatic Art. Her work comprises narrative, poetry and actions, as well as theatrical texts of which 13 have been staged in Spain, Brazil, Colombia, Bolivia, Portugal, Germany, France, Chile and the Czech Republic. She has directed the company Atra Bilis Teatro since 1993. **Shows** 1993 *El Jardín de las mandrágoras*, Sala Ensayo 100, Madrid / 1994 *Dolorosa*, Sala Mirador, Madrid / 1998 *Frankenstein*, Sala Cuarta Pared, Madrid / 2000 *La falsa suicida*, Sala Cuarta Pared, Madrid / 2001 *El matrimonio Palavrakis*, Sala Pradillo, Madrid / 2002 *Once Upon a Time in West Asphixia*, Sala Pradillo, Madrid / 2003 *Hysterica passio*, Sala Pradillo, Madrid. *Lesiones incompatibles con la vida* (action), Casa Encendida, Madrid. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Madrid Sur Festival / 2004 *Broken Blossoms* (action), Casa de América, Madrid / 2005 *Y cómo no se pudo: Blancanieves*, Sala La Fundación (Bilbao). *Yo no soy bonita* (action), Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). *El año de Ricardo*, Teatro de los Manantiales (Valencia) / 2006 *Boxeo para células y planetas* (action), MUSAC (León) / 2007 *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Centro Dramático Nacional (Madrid). **Prizes** Nominated for the Best Surprise New Show for the Max 2002 Prize Awards. Casa de América Prize for Innovative Dramaturgy 2003. SGAE Theatre Prize 2004. Ojo Crítico Segundo Milenio Prize 2005. Runner-up for the Caja España Theatre Prize 2005. Honourable mention for the Premio Lope de Vega Prize 2008. Nominated for the Valle-Inclán Theatre Prize 2008. *Notado* prize from the audience at the Best Show of 2007 for *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*.

SHOWS

1993 *El jardín de las mandrágoras* With this work we rebelled against the grey muck of the RESAD (Higher Royal School of Dramatic Art). It was a kind of "love, sex, death" manifesto, where we let ourselves get carried away by our youthful passions, Mishima and Peter Greenaway. We already adored excess. **1994 *Dolorosa*** "I became a whore so as not to sleep alone". Thus begins the story of the Jesus Christ-Whore that I would take up again in *Perro Muerto*... A bare-

faced search for beauty. We investigated the redeeming capacity of the immoral.

1998 *Frankenstein* Failure made us feel monstrous and we needed, at that time in our lives, to tell the story of a monster. A play performed with puppets, lit by only the light of some candles, the opening in the hands of the Proverbs of Hell by William Blake.

2000 *La falsa suicida* "We women naked are like the dead; nobody can avoid looking at us". Thus spoke this Ofelia who exhibited herself in a peepshow and had relations with Horacio, a bloke who insisted on stealing phrases from Hamlet. Despite its faults, one of the most beautiful aesthetic compositions we have produced.

2001 *El matrimonio Palavrakis* First part of the *Triptych of Affliction*. Over a tonne of dismembered dolls, two characters stuff down cakes for an hour and a half, they get dirty, they get perverted, and they become the murderers of their own daughter, a childhood beauty queen. We had to blow the family institution into the air. And we did it to the point of the nauseating, the unbearable.

2002 *Once Upon a Time in West Asphixia* Second part of the *Triptych of Affliction*. A sky of pink teddy bears that urinate on two girls. The iconography of the western to stage vengeance. A play that was dubbed immoral. And it is. Absolutely immoral. We gave adolescents the opportunity to defend themselves from the abuses of adults through crime.

2003 *Hysterica Passio* Third part of the *Triptych of Affliction*. A perverse Christmas tale. An army of Father Christmases that advances relentlessly, a floury circus ring, where the story is narrated to us of the beautiful sordidness of the fair, the universal display case of monsters. We drag along the frustration of having done only 4 functions of what we considered was our best work.

2003 *Lesiones incompatibles con la vida* Action. *L.I.C.L.V.* has its origin in a decision: not wanting to have children. My body becomes an aggression against society. My body becomes a protest. I punish my body to disobey. I harm myself to make my mind up against the wounds caused by the new social puritanism. Through self-wounding I recover my identity and a more or less satisfactory degree of freedom and destructive benefit.

2003 *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* This is the first act of resistance against death, an effort of poetic violence that settles the balance with the more sinister face of Spain, the hundreds of Africans who die off our coasts. It warns of the danger of repressive democracies that from a position of power provide the keys of a patriotic and racist discourse to society.

2004 *Broken Blossoms* Action. An interview with a journalism student, who was producing a thesis on contemporary dramaturgy, made me distrustful regarding the consequences of *Intelligence* and of *Importance*. I worked with a group of intellectually disabled people to put these consequences into perspective.

2005 *Y cómo no se pudo: Blancanieves* "When the little girl reached the age of twelve years, the war had been going on for two. We were at that time when any everyday event was preceded by death. We were at that time when victories were obtained according to the number of children killed."

2005 *Yo no soy bonita* Action. Based on a personal experience (an apparently insignificant episode of sexual abuse, but which I kept in secret until I produced this work), I get bogged down in the everyday, routine and taboo origin of sexual violence against women, which often leads to rape and death. Putting an end to the tyranny of shame, is also disobeying.

2006 *Boxeo para células y planetas* Action. Using the technique of essay-fiction, we present the figure of Pascal Kahn, a man who finds his new identity through the fear of death. How one can combine the individual search for happiness with catastrophe. To resolve this conflict, Pascal produces a series of "collages" where he connects science with war, cells with planets, crimes against humanity with the discovery of new species.

2007 *Perro muerto en tintorería: los fuertes* It is impossible for me to write three lines on this work.

2005 *El año de Ricardo* "What would Lenin have been like if he hadn't been ill?"

This is one of the fundamental questions in *El año de Ricardo*. At what point does private suffering become general suffering. To what extent is the world a product of a pathology? How is the equation between power and illness resolved? Imre Kertész in his *Kaddish for an unborn child* answers these questions with astounding simplicity and lucidity:

"When a criminal madman does not end up in an asylum or in prison, but in the chancellery or any other residence typical of a governor, immediately you start to seek in him the interesting, the original, the extraordinary and even, although you dare not say it, but yes, in secret: the grandeur, so that you don't have to see yourselves as dwarves nor see universal history as something inconceivable, so that you can continue seeing the world in a rational way and so that the world can also return a rational look to you."

"The nature of power is not satanic, nor of a turbid and fascinating complexity, nor terribly captivating, no, it is common and

vulgar, vile, murderous, stupid and hypocritical.”

In the same way that men end up using war conflicts to solve their personal problems (as expressed, for example, by Faulkner in *Absalom, Absalom!*), it is possible that those who rise to power solve their blemishes, their complexes, through the abuse of authority. Based on this idea, *El año de Ricardo* tries to take an in-depth look into relations between body and power. At what moment does the private end up affecting the construction of totalitarian experiments? To what extent does the body determine human will? Thomas Mann is another author who reminds us in *The Magic Mountain* that the body is above the will of men. But these relations between body and power are scaffolding for exploring other types of links between society and power, for example relations between emotion and power. By merging State and party, Ricardo sets off a farce that takes advantage of the impassioned credulity and lack of education of society, putting it into an emotional situation propitious for his own perverse ends. Ricardo knows about people's fascination with the tyrant, as if they were waiting for the next Napoleon (as affirmed by Ortega y Gasset), he knows about men's fascination with obedience, with the dissolution of individual responsibility (so that democracies work in a mature way the citizen must have an elevated sense of individual responsibility), Ricardo knows that the citizen prefers to feel himself Nation rather than People. All this serves Ricardo to subject the mass to an obtuse moral code opposed to any form of progress. There is no other solution, therefore, than to revise the legacy of the Enlightenment in relation to imperfect democracies. Are we perhaps closer to the Roman Empire than to 1789? Are we really children of the Enlightenment? What are the democratic fissures of which the tyrant takes advantage in order to exercise his merciless dominion, and carry out his illicit aspirations within the bounds of legality? Moreover, we find ourselves with the Moral and Economy paradox. If the economy is the result of a number of human actions, moral qualifications can be applied. The unfair distribution of wealth, for example, would therefore be the result of a series of amoral actions, and Ricardo participates in these actions. In the hands of Ricardo the economy becomes a totalitarian experiment whose consequences are private profit in exchange for human suffering. Finally we will concentrate on Ricardo monster. Ricardo is an heir of the mediaeval representation of evil. The monstrous in the Middle Ages is the reflection of abjection and the incarnation of sin, it is no longer a natural error and becomes a

spiritual error. In any case Ricardo does not deny the natural error, so our Ricardian monster develops between the tension established between the natural and the spiritual. Ricardo, as a monster, is Baroque and Mannerist, and his body will be the stage territory. Ugliness is the terminal response to a world where art, history and ideology have died; our monsters therefore have to be in direct consonance with this empire of moral abjection.

SOME ANSWERS ANGÉLICA LIDDELL

I come from disgust for theatre, from hatred for theatre, I come from failure and disappointment. At this stage, *the primitive world of theatre* has painfully disappointed me, playwrights, directors, actors... I try to live far removed from that provincial primitivism and limit myself to doing my work well. Nothing more. During recent years I have let my work defend itself. A work takes ten years to defend itself, ambition has never consumed me, nor have I used ambition to consume others. I have never been in a hurry. I find the school-like haste of theatrical people repugnant.

This has made me into what I am, someone with a chip on their soldier, a nephew of Rameau, I only know how to despise, I can't stand anybody, I only see cockroaches behind the curtains, in small theatres and in large theatres, meanness, mediocrity, ticks and bloodsuckers, and above all, stupidity, one of my great defects is my extraordinary capacity for detecting stupidity in the midst of the vanity that swells the butts of playwrights, directors and actors.

I prefer not to call what I do theatre. It is a form of dying. Dying is the closest thing to the truth. I should have killed myself long ago, I am a suicide without suicide, and for that reason I perform my death over and over on a stage. Now there is nothing for me to do except desire death every day. I work with that desire. I am not an actress, I am a pain machine, I work despite the pain and thanks to pain, despite the rage and thanks to the rage. I do not act, on the stage I devote myself to dying. Technique is for correct, warm, mediocre, scholarly actors, I need insanity and I need to control the insanity. It is a form of self-destruction. I use unhappiness to work. I use unhappiness, angst, to find some kind of beauty. The good is the beautiful in action, Rousseau. I use angst to make some kind of revolution, as Bataille says: "Use angst to bring out the dark activity that is hidden in every human life". In the end art is characterised by its revelatory

power. Theoretical reflection and fiction embrace with the pornography of the soul. The violent is related with the exhibition of the flash. Flash is violence, as Bataille says, because of sex, reproduction and death. The violent occurs when death is not something different to life. Flesh cannot be different from violence. The violent forms part of the vulnerable of the human condition, of the human mud. The violent coexists with the paradox of fragility. Bataille says "Flesh is in us that excess that opposes the law of decency, flesh is the born enemy of those tormented by the prohibition of Christianity, flesh is the expression of a return of threatening freedom". Representation is therefore excess, beautiful excess. Liberating excess, an excess that places in evidence a society's regression. Derrida also relates the stage sacrifice with transgression and repression. As sacrifice is a transgression of the law of not killing, it must take care of "the excluded, the marginalised, the censured, the repressed and the evicted" of *calculated life*. Derrida says that poetic sacrifice "Is an abnormal moment that exposes the law as repression". Thus sacrifice is liberation. In times when decency is a mandate and correction a persecution, the desire for indecency, the incorrectness, in short, of immorality, of civil disobedience, is the road towards earning spiritual emancipation, and emerges as the only way towards independence. I know that the nudity of the human soul is unbearable pornography. I suppose that the violence, in other words, the fragility, of my works, comes from all those occasions on which I have wanted to die. An uninterrupted pessimism makes me distrust human beings. Experience has shown me that goodness does not exist. Therefore I try to understand man through obscurity and lowness, and wretchedness, and moral misery, and lies, and hypocrisy and ambition. I identify with the losers, I put myself in their place, the more prizes I receive, the more I identify with the losers. Creating means losing. But above all I have found an absurd and poisonous rage that won't leave me alone and continually pushes me to get muddled with pain. What part of the human being do I want to tell? The part that nobody wants to hear. I try to include the excluded. I try to discover why some themes are excluded from representation. I only know how to manage in excess. I repeatedly oppose the work to reconcile myself with it. It is necessary to murder the theatrical event, the dramaturgy and oneself. The scene is a critical moment. The poetic means putting language into a situation of aesthetic and ethical crisis.

My objective is the destruction of the arrogance of all those who consider themselves

normal and decent, situating them opposite indecency, the indecency that each person hides. The audience accesses the theatrical performance from its shore of decency, for that reason one must never please the audience. It is necessary to put in front of the privileged ones everything that destroys their buttery sense of superiority, it is necessary to deposit in their ears all that which they do not want to hear. Leave ethics in suspense. Like Abraham. Abraham, what a great trouble-maker!

I have chosen monstrosity and pain to go against the correction that has society immersed in a lamentable state of lethargy and triviality. I being the main monster. It is necessary to put the audience opposite its mad twin, opposite its ill twin, opposite its criminal twin, opposite its poor twin. It is necessary to put the audience opposite its monstrous twin so that the audience will hate itself. To kill what you most love, it is necessary to hate yourself, but if you are not willing to kill what you love most, it will never be returned to you. It is not good for man to feel proud and satisfied. The questions can only be asked from dissatisfaction, and to provoke dissatisfaction in the spectator it is necessary to put him in front of the wretched of the earth and say to him: "look, they are men, like you, identical to you, they look like you". (Like in the novel by Cormac McCarthy, *Son of God, or Suttree*). And were it not for pessimism it could be said that it is at that moment, at the moment of saying to them "look, they are men, like you, identical to you, they look like you" when society starts to improve.

Yes, Cormac McCarthy, Carson McCullers, Melville, William Kennedy, Nathanael West, Nathaniel Hawthorne, William Faulkner, Celine, Celine, Celine, Cioran, Celine, Celine, Virgil, Homer and the Bible, and above all, films by Sergio Leone.

Three moments in three masterpieces: *Opening Night*, by Cassavetes, the moment when they are rehearsing the slap. That instant when art and life become confused. You put your own suffering into your character. *Woyzeck*, by Herzog, the moment when Woyzeck murders his wife. That interpretation by Kinsky implies such an emotional expenditure, such a sacrifice of his own saity..., interpreting it means sacrificing sanity. *Crash*, by Cronenberg, the moment when they reproduce James Dean's accident. Someone from the audience asks, "But, are they really hurt?" and another answers, "I don't know, with Vaughan you never know". There is no better lesson.

I believe in suffering for love and I believe in rage against injustice. Nothing else. My works summarise those two feelings.

Putting oneself on the side of the weak means doing politics, going deeper into human suffering means doing politics, uniting the good with the beautiful is doing politics. I prefer to call it civil resistance. Not ideology.

I have seen the best theatrical shows standing in front of a Caravaggio, a Tintoretto, a Ribera, a Giotto, a Masaccio, or a Goya. There is more theatre in the Prado museum than on any stage. Everything influences me, except for theatre. I avoid theatrical references, I flee, I escape, I don't accept any recommendations, I vomit with every recommendation, read this, go and see that... bleugh! my Everything, everything, except theatre. I want to be a total theatre ignoramus. I will cultivate theatrical ignorance with all my strength. I will only talk about horror films. The whiteness and softness of these times is gradually driving me to the desire for immortality, to an ethics in suspense, to the incomprehensible of man, to the suffering of the will against the "was", wanting as opposed to time. The more wretched the people I know, the more I distance myself from the general Hegelian, to defend myself through private immorality. I increasingly want to combine general with private less, increasingly less, I cannot stand the laws of men, I am starting to trust, increasingly, in solitary acts. I want the stage to be solitude, I want the spectator to witness that solitude, we are solitary beings that carry the burden of the ANFAEGTELSE, the spiritual crisis against the decisive, but we do not know what is the decisive. Without the general Hegelian the private never has the certainty of being justified and I increasingly like that. The immense disappointment caused to me by those I have known has led me to this renunciation. Despite ethics always being at the end or the beginning of the aesthetic, as Godard said, my current will is to leave it in suspense, to slit my stomach from Abraham to Sade, the two great paradigms of spiritual freedom. Our territory goes from Abraham to Sade. The two transgress. The immorality of art serves for the audience to reach moral conclusions. Perhaps. Very close also is Rohmer's idea in his book *A Taste for Beauty*: "Art...justifies its immorality by returning its goods to ethics". Killing theatre for theatre to be returned to us. Murdering those that we most love, which at the same time is hatred for ourselves. Quote from St. Luke, quote from Nietzsche. Nietzsche says in *Thus Spoke Zarathustra* that the most despicable man is the one who can no longer

despise himself. St. Luke says: "If anyone comes to Me and does not hate his father and mother, wife and children, brothers and sisters... he cannot be My disciple."

A poem to finish.

And those who want to continue talking about theatre in front of the beautiful rice fields, Let them cut their genitals and leave me in peace. The blood staining their groins Will be the only thing that frees me from boredom. Allow the murders to come to me. Come to me murderers Of vain actors and dizzy actresses, come to me killers of excellent playwrights, come to me killers of directors as vain as they are dull. The killers and I, will talk of about Virgil, Giotto and Pergolesi while we cut the throats of the vain, the dizzy, the excellent, the arrogant and the dull, with our Pilsner Urkell in the left hand and our toy knife in the right hand. How beautiful the body of a worker from the East recently showered, my God! And even after working ten hours non-stop, he brings flowers and books written in a strange tongue! Only a killer of playwrights can be a poet. The rest, the idiots, You can carry on learning names and quotes from French playwrights, like in the bloody shitty schools. A good playwright, the best, will never cease to be a scholarly idiot. You want to write too well. Imbeciles! I will always be the worst. I don't want to be like you at all. You don't interest me, in the slightest. Arrogant suckers, your noses stained with aspirations and shit repulse me! YOU DIDN'T MANAGE IT. YOU DIDN'T FINISH WITH MY GOODNESS. YOU DIDN'T FINISH WITH MY INGENUITY. NOR WITH MY WEAKNESS. I WILL AGAIN SUCCUMB, GIVE MYSELF UP, GROAN, CRY, GO MAD, SHOUT, DESIRE DEATH, CUT MY LEGS. AND YOU WON'T. YOU WILL ONLY HAVE AMBITIONS. BLOODSUCKERS. "THE INSTANT OF DECISION IS A MADNESS", SAYS KIERKEGAARD.

THE GIRL WILL ONCE MORE LET THEM
DECEIVE HER,
ABUSE HER, USE HER.
YOU HAVEN'T MANAGED IT, BASTARDS.
I AM STILL THE WEAKEST.
YOU HAVEN'T MANAGED TO PUT AN
END TO MY
PRECIOUS WEAKNESS.
I WILL SUCCUMB.
AND YOU WILL NOT.
YOU WILL ONLY HAVE AMBITIONS AND
DEBATES.
NOW I KNOW IT ALL ABOUT THE LUKE-
WARM.
I KNOW IT ALL.

THEY DESERVE NOTHING.

THEY HAVE NO RIGHT TO ASK FOR
ANYTHING.

"THE ROAD OF EXCESS LEADS TO THE
PALACE OF WISDOM".

WILLIAM BLAKE.

Come to me killers of playwrights
With a Pilsner Urquell in your hands!

THREE POEMS ANGÉLICA LIDDELL

The wheat field

"I'm here", I would answer if anyone
called me.
I split the firewood, tied up my most beloved,

lit the bonfire and took up the knife ...
I walked for three days towards the desig-
nated place
Anfaegtelse
Anfaegtelse is the Danish word for angst
My love was the greatest. My angst was the
greatest
But nobody had called me
And what I loved most was not returned to
me
But bled to death on the stone
Anfaegtelse
"Abraham, Abraham...where are you?"
"I'm here", I would answer, if anyone
called me
"Only he who was in anguish finds repose,
only he who descends into the underworld
rescues the beloved, only he who draws
the knife gets Isaac," says Sören
I knew anguish, I descended into the
underworld, I drew the knife...
But my most beloved was not returned to
me
Anfaegtelse
Anfaegtelse

The rice fields

And I thought that he was the son of pro-
mise, like Isaac
And I drew the knife thinking that he was
the son of promise
And I drew the knife so that the son of pro-
mise would be returned to me
I invested all my strength in my weakness
But he was not the son of promise
No

The angel did not appear
Anfaegtelse
The angel did not appear
Anfaegtelse

The river

"And each of us has been great in our own
way, always in proportion to the greatness
of the object of our love"
So, why do I feel so small?
"One will reach greatness because one
awaited the possible and another because
he waited eternally and another awaited
the impossible, he is the greatest of all"
So, why do I feel so small?
"We will all last in the memory, but each
of us will be great in relation to that with
which he battled. And he who battled with
the world was great because he beat the
world, and he who battled with himself
was great because he beat himself, but he
who battled with God was the greatest of
all"
So, who did I battle with?
"And Abraham was great because of a love
that is self-hatred"
I hate myself.
Anfaegtelse
I hate myself
Mountains, cave in on me.
I don't understand the fright of life
Anfaegtelse
Why did nobody speak to me about the
pain of the trial?
The whole life is a trial.
Anfaegtelse ■