

Conferència pronunciada a la Universitat de València el 6 d'abril 2004

En matèria artística, tots els balanços sobre la creació contemporània són per força provisionals, i és des d'aquesta provisionalitat que faré ara i ací aquesta ullada a l'actualitat escènica catalana com a assidu espectador i crític en els últims catorze anys, des que va començar la dècada dels 90 del segle passat.

Una primera constatació és que EL TEATRE D'AUTOR TORNA A GALOPAR. Aquesta recuperació del dramaturg s'engega durant la segona part dels anys 80 i està marcada per l'emergència d'una nova fesomia d'autor teatral, després d'uns anys de sequera. Es tracta d'un autor que trepitja l'escenari i que s'implica plenament en el procés creatiu de l'espectacle, sovint desdoblant-se en intèrpret o en director. Dit d'una altra manera: avui en dia, a l'albada del tercer mil.leni, l'autoria no pertany a l'escriptor *strictu sensu*.

Hi ha una bella metàfora que ja Xavier Fàbregas va utilitzar per descriure el fenomen: si la terra fa giravoltar la lluna al seu entorn, tanmateix el satèl.lit se'n venja d'una manera efectiva provocant el flux i el reflux de les mareas. També entre el text i la representació, s'estableix una relació semblant. La pràctica dels autors-directors-actors del teatre contemporani n'és un exemple flagrant (pensem en Bob Wilson, Heiner Müller, Richard Foreman o David Mamet).

En l'actual tendència de ressituar el text dramàtic en el nucli originari de l'espectacle, s'han trencat totes les amarres amb la peça teatral construïda segons les estructures formals pròpies de la tradició occidental. Ja no és l'escriptor que elabora, encimat en la seva torre d'ivori, un text literari que després, i al seu marge, serà concretat per un escenificador, ans és l'autor dramàtic, veritable home de teatre, plenament involucrat en la creació de l'espectacle, implicant-se en tot el procés de producció.

L'autor s'ha convertit en fabricant de la matèria verbal de l'espectacle. Bob Wilson és contundent: "escriure un espectacle és crear amb qui el representa. La carcassa de l'espectacle la dona el treball que es fa amb actors", mentre que Foreman busca l'equivalència entre textos visuals, espacials i verbals, és a dir, establint la paritat entre els distints components de l'espectacle. Avui es busca un renovat apropament de posicions, on els autors han començat a doblar-se d'escenificadors o almenys a embrutar-se les mans en el procés d'elaboració dels espectacles. Una implicació que, lògicament,

ha comportat una transformació de l'escriptura teatral, que d'una banda s'ha alliberat de rànquies convencions i d'altra ha posat en qüestió els procediments a l'ús com el diàleg, les coordenades tempo-espacials, el conflicte dramàtic, la noció de personatge, etc. El retorn (parcial) a la centralitat del text dramàtic ha passat per un filtre rigorós, per un procés de depuració i deconstrucció del llenguatge i de les estratègies textuais tradicionals.

En la dramaturgia catalana d'avui constatem l'emergència d'aquesta nova tipologia autoral: autors que no s'han quedat en la faceta purament textual, sinó que alhora dirigeixen com Sergi Belbel, Manel Dueso, Àngels Aymar o Lluís Anton Baulenas; a banda dels més joves sorgits de la nova llicenciatura de Dramaturgia i Direcció que s'imparteix a l'Institut del Teatre d'ençà 1994: Beth Escudé, Roger Bernat, David Plana, etc. N'hi ha d'altres, com Jordi Sánchez, que ha simultanejat l'autoria amb la interpretació actoral, i encara amb una nova volta de rosca, hi ha els que escriuen, interpreten i dirigeixen els seus espectacles, com Josep Pere Peyró, Carles Alberola o Albert Espinosa.

Pel que fa a les tendències textuais m'atreveixo a indicar cinc camins em sembla que prou diferenciats:

a) Una tipologia dramaturgica que analitza la realitat que ens envolta a través de la ironia i l'humorisme, en una línia de recerca expressiva que combina l'experimentació formal i la comicitat. Una tendència capitanejada per Sergi Belbel i que segueixen joves dramaturgs d'avui com Beth Escudé, Àngels Aymar o David Plana. Aquest grup d'autors presenten inicialment els aspectes còmics de la realitat com a antídoto contra l'angoixa de viure, per després passar a il·lustrar el costat dolorós d'aquesta mateixa realitat.

b) Una segona tendència caracteritzada per emprar estratègies de discurs en què el diàleg es fragmenta, es repeteix i s'obre a tantes interpretacions com expectatives hi ha a la sala entre els espectadors. Un diàleg, com la vida, ple de dubtes, de silencis, d'omissions i interrogants, de manera que la comunicació entre els personatges es converteix en una lluita tàctica. En aquesta línia s'assaja un sistema dramàtic consistent en retardar i eclipsar la informació, potenciant l'ambigüitat de les situacions escèniques. És el que alguns han anomenat "drama relatiu" i altres "teatralitat opaca", on les falses pistes desbaraten la lògica de l'estratègia lectiva de l'espectador. Tota hipòtesi ha de ser

verificada, fins a l'extrem d'haver de dubtar sistemàticament de qualsevol acció i de qualsevol personatge. És una tipologia que s'ha forjat especialment a redòs dels Tallers de Dramatúrgia endegats per Sanchis Sinisterra a la Sala Beckett. L'exponent màxim d'aquesta tendència, que ha estat batejada precisament per Sanchis amb el nom de "poètica de la sostracció", és Lluïsa Cunillé, crítica i original, que sovint es presenta a escena associada a Paco Zarzoso, amb qui formen la Companyia Hongaresa de Teatre.

c) Una tercera tendència ve marcada per aquells textos dramàtics que fan una aproximació compromesa a la realitat i s'interessen pels problemes del nostre temps des d'una òptica reflexiva i gens trivial: Toni Cabré, Manel Dueso, Ignasi Garcia, Manel Veiga, Gerard Vázquez, Enric Nolla, Sergi Pompermayer, etc. (a les Espanyes hi ha aquesta tríada de Yolanda Pallín-Juan Mayorga y José M.Fernández que van començar una curiosa trilogia amb 'Las Manos')...

d) Hi ha aquella tendència d'èxit que ha optat decididament per la via comercial, derivada de la cultura mediàtica de les telesèries, que es decanta per una comèdia fàcil i lleugera tot i que ben construïda i que s'inscriu en l'aposta per la revisió dels gèneres tradicionals més venals amb la finalitat de posar en contacte el producte escènic amb un major nombre d'espectadors. Es tracta d'un criteri comercial que ha acabat per abocar gran part d'aquesta producció a una espectacularitat superficial i a una inanitat que ha rebut la qualificació de *dramatúrgia aèria* on s'inclouen algunes peces de Belbel, Jordi Sánchez i Carles Alberola i tota la producció de Paco Mir o Jordi Galceran.

e) Hi ha allò que s'ha anomenat "teatre escombreria" o "teatre de la irritació" en què s'inscriu de ple dret Roger Bernat i el seu corresponent a Madrid que és Rodrigo García i la seva implacable Carnicería Teatro.

Però anem a pams.

a) De tots aquests autors, l'exemple més significatiu, per la seva producció i projecció exterior, és Sergi Belbel (1963), en aquests moments l'autor català -i hispànic- viu més representat a Europa. De les dinou obres que, d'ençà 1985, ha escrit, deu han estat traduïdes almenys a tretze idiomes (alemany, anglès, castellà, eslovè, italià, flamenc, finlandès, francès, portuguès, rus, danès, suec i norueg); compta amb tres

agents a França, Alemanya i Escandinàvia, i un dels seus textos més celebrats, *Després de la Pluja* (1993), no només va obtenir els Premis Crítica Serra d'Or (1994), el Nacional de Literatura Dramàtica de la Generalitat de Catalunya (1995) o el francès Premi Molière (1999), sinó que s'ha estrenat a diversos Teatres Nacionals europeus (Manheim, Noruega, Dinamarca) i altres grans ciutats (Estocolm, Amsterdam, Lovaina, París, Buenos Aires, Londres, Madrid, Hamburg, etc.).

Des de les primeres peces (1985), abstractes i essencialitzades, Belbel ha progressat cap a la reproducció "realista" del nostre imaginari audiovisual. La seva estètica ha tendit cap a una "americanització" de les imatges i les situacions, en la línia d'investigar la violència oculta en les nostres actituds i en les nostres accions quotidianes. La meteòrica ascensió de Belbel com a autor teatral s'atribueix a la tria d'arguments quotidians tractats des d'una òptica peculiar que combina dramatisme i humorisme, així com a l'agilitat dels seus diàlegs i a l'eficaç estructura de les peces, aspectes que tenen molt a veure amb la seva doble condició d'autor i director escènic. Clar que la crítica més incommovible ha vinculat aquesta elevació a la lleugeresa temàtica i a la intrínseca inanitat de les ficcions.

Belbel encapçala la prolífica generació de la nova dramaturgia catalana i s'ha caracteritzat, d'una banda, per la seva condició d'escriptor estretament vinculat a la pràctica escènica, bon coneixedor dels mecanismes de l'escenificació, i d'altra banda per la seva estètica deliberadament deslligada de la tradició autòctona: Belbel va entroncar directament primer amb Beckett i el minimalisme, i després amb Koltès, Mamet, Bernhard, Müller o Sam Shepard. Belbel aborda la realitat des de la fragmentació i la ironia, com s'observa a *Tàlem* (1990) o a *Morir* (1994), ambdues caracteritzades per l'ús de mecanismes simètrics i harmònics, plens de sorpreses i amb una estructura dramàtica enginyosa, com un joc de nines russes unides per un subtil cademat: perquè no només els episodis s'acaren al seu mirall corresponent, sinó que els personatges d'aquestes seqüències aparentment independents van cobrant proximitat i s'entortolliguen en una espessa xarxa de vinculacions. Per cert que tant *Morir* com *Després de la pluja* presenten una estructura que jo anomenaria "alexandrina". No oblidem que un dels primers muntatges de Belbel fou la *Fedra* de Racine, l'autor dels alexandrins més impressionants del teatre francès. El gust pel rigorós mecanisme de la poètica clàssica, pel càlcul mil·limètric en la disposició de la trama, que és una de les constants de l'obra de Belbel, s'expressa també en l'estructura de *Morir* i *Després de la pluja* en catorze

escenes, com les síl.labes d'un perfecte alexandrí, amb marcada cesura a la setena en el cas de *Morir* que marca la inflexió de les set següents, contramoneda de les primeres.

Ironia i humor que són els instruments bàsics de Belbel per enfrontar-se al present, a una realitat inexorablement fragmentada i fragmentària. Buscar la comicitat a partir de les possibilitats de manipulació formal, ha estat un recurs freqüent en la nova dramaturgia, de vegades posant en marxa una estratègia mil.limètrica de foradar el text per tal que l'espectador/lector ompleni els buits com li vingui de gust, cosa que atorga al públic un enorme marge de llibertat, tot i que després les expectatives siguin sistemàticament frustrades, en un efecte sovint hilarant. Es tracta de crear totes les condicions per tal que s'esperí, per pura continuïtat, un determinat estilema, però després se substitueix per un altre imprevisible sense donar temps al lector a reaccionar. És com si el cavall al galop baixés bruscament el cap i descavalqués al genet llençant-lo cap avant per efecte de la inèrcia. Mitjançant aquest sistema tots els clixès són bescantats.

Tot plegat posa de manifest que en una peça escènica, els diàlegs tenen determinat sentit quan podem relacionar-los amb el seu context, però que poden tornar-se inquietants, suggerents, ambigus, contradictoris o premonitoris quan se'ns mostren fragmentats, aïllats, privats del seu marc de referència.

És una tendència, sovint titllada de "formalista", que en última instància ha posat en circulació un tipus d'escriptura dramàtica de construcció hàbil, diàlegs fluids i una incontrovertible eficàcia escènica. Un dels deixebles més fidels al model Belbel és David Plana (Manlleu 1969), que es va donar a conèixer el 1997 en el tercer Cicle de Nous Autors Catalans organitzat per la Sala Beckett, un cicle que venia a refrendar el bon moment creatiu del teatre català de finals del segle XX. En aquell marc va presentar i dirigir *Mala sang*, peça articulada en sis escenes que protagonitzen tres personatges aparentment normals que en el transcurs d'una accidentada tarda descobreixen les seves més pregones captinences i desigs fins i tot criminals. Plana s'instal.la "dins els racons més obscurs de l'ésser humà" i activa tots els ressorts per "veure fins on pot arribar". Només començar, l'obra ens situa en un lloc insòlit, de ressonàncies cinematogràfiques, que té un poderós atractiu escènic potser per inusual i, sense dubte, per concentrat. Es tracta de l'interior d'un ascensor que s'ha quedat enxampat entre dos pisos. És l'ocasió per presentar-nos els tres personatges que durant mitja hora han de compartir un espai minúscul. Una situació extrema que fa aflorar les febleses dels protagonistes: Atrapats en aquests claustrofòbics tres metres quadrats, la confiança és obligada, però també les

crisis. El diàleg furga en les intimitats dels personatges i és pròdig en humorades que esclaten sense aturall. El text de Plana és un prodigi d'habilitat dramàtica i d'autèntic instint teatral. Presenta situacions plenes d'enginy, potser amb menys mala llet de la que el títol anuncia, però bastides amb uns diàlegs crepitants d'humor i agusats per la fina intel·ligència i oportunitat dels acudits.

La seua obra més ambiciosa, tècnicament impecable i argumentalment irresistible és *La dona incompleta*, presentada amb un èxit absolut a la Sala Beckett (1999) amb una brillant direcció de Sergi Belbel. El text funciona com un engranatge de rellotgeria i presenta els mecanismes òptims per una funció vertiginosa, entretinguda i trepidant. De fet rebaixa la dosi de comicitat un xic desbordada a *Mala sang* i confegeix una peça més continguda i ajustada, amb elements imaginatius, situacions insòlites i diàlegs fulgurants. La història és com un relat-esponja que s'embeu de la fèrtil sudoració de la literatura fantàstica, des de les *Mil i una nits* a Edgar Allan Poe o Guy de Maupassant i amb aquesta saba l'autor alimenta els misteriosos enigmes que teixeixen una trama poderosa i fascinant, i fa créixer una personatges inquietants, tèrbols, contínuament acorralats al mínim i, per tant, obligats a polsar els recursos més imaginatius per sortir-se'n. Un peculiar col·leccionista d'objectes estranys que arrossegueu històries fascinants, té collat al seu deutor fins a extrems impensables. El creditor, gràcies a la seua portentosa capacitat de fabular, d'inventar històries, aconsegueix de postposar, com Xerezade, la solució final. I en aquest endiablat i desesperat recorregut, David Plana radiografia, amb un subtil humorisme, la nostra societat enderiada pels diners, el poder i la dominació de les persones. Les sorpreses i els cops teatrals entortolliguen el fil narratiu amb un ritme implacable. És constant el recurs a la frustració de les expectatives de l'espectador, que contínuament ha de replantejar-se cap a on va la història, en una giragonsa estimulante, delirant i divertida. La seua experiència com a guionista de serials televisius atorga a David Plana un estil ple d'audàcies i un irrefrenable gust pel suspense, que aconsegueix de mantenir l'enjòlit del públic amb admirable tensió. El tàndem Plana-Belbel és un combinat òptim: comparteixen estímuls, no poques complicitats i una irrefrenable disposició al joc. Perquè la història més poderosa de l'enfilall de relats que es concatenen és un braç ortopèdic de connexió neural que s'implanta a un personatge manc. Al rerefons batega la sala dels fetus en formol del Museu Darder de Banyoles, la cama de *Tristana* de Buñuel i

les peces carnals de la instal·lació titulada *La vida sense amor no té sentit* (1993) de Marcel·lí Antúnez.

El 2002, i al mateix lloc, Plana va estrenar *Després ve la nit*, una obra hàbil i inquietant a parts iguals, astut monòleg polièdric que incorpora el públic en la ficció i el condueix amb audàcia pels racons mentals certament turmentats de la protagonista. Es tracta d'una aparentment humil i ensopida bibliotecària que munta un homenatge a la seva venerada actriu, de qui té totes les gravacions radiofòniques i televisives, fins i tot el vestit i les calces. En un joc especular pervers i implacable, el relat adquireix especial intensitat quan el personatge es desdobla en la seva idolatrada estrella: reproduïx els gestos i la veu de l'actriu alhora adorada i odiada, i, des d'aquest personatge, parodia i ridiculitza la seva pròpia personalitat de bibliotecària. Teatre dintre del teatre que ens recorda "Les criades" de Genet, "El verí del teatre" de Rodolf Sirera i la "Paradoxa del Comediant" de Diderot, referències a la tradició literària que Plana recupera, transforma, reinterpreta i justifica amb pertinència.

Beth Escudé (Barcelona 1963), formada també a l'Institut del Teatre, sota el mestratge tant de Belbel com de Sanchis Sinisterra, ha anat fent créixer la seva singular veu al llarg tant dels seus textos dramàtics com de les seues dramatúrgies per a espectacles de dansa. Després d'unes peces inicials (*El destí de les violetes*, estrenada a la Sala Beckett el 1995, i *El pensament per enemic* llegida al Festival de Sitges el 1996), va participar també en el Cicle de Nous Autors Catalans de la Sala Beckett amb *El color de gos quan fuig* (1997) un màgic trencaclosques de relats que convoquen els dos personatges femenins, l'anciana i la jove, la sogra i la nora, dues solituds que han compartit una vida difícil i crua i que s'enfronten amb tendresa a la cerimònia de la mort. Es destil·la el bíblic *Llibre de Rut*, es traspuen les tragèdies d'Eurípides (*Hècuba*, *Les Troianes*, *Andròmaca*) i es posa en escena relats hindús procedents del *Mahabarata*. Amb un llenguatge sensual, poètic i de contingudes emocions, Beth Escudé edifica aquest sorprenent *strip-tease* dramàtic, en què els dos personatges tensen les cordes del diàleg, es burxen les ferides de la vida, a la recerca del passat, un compacte conglomerat de moments feliços i dolorosos, per conjurar l'avorriment i per fer de la mort un últim acte d'amor. No hi manca un subterrani sentit de l'humor i es combina comicitat i violència en una ambígua amalgama de profunds ressons clàssics on no hi falten tampoc nombroses referències a allò immediat i vulgar, allò que Sanchis ha batejat com a "poètica de supermercat". Més interès té *Les nenes*

mortes no creixen, Premi Bartrina 2001, encara no estrenada, on, en un clima al·lindat de la realitat i la fantasia, una nena morta retorna a la ciutat marítima on vivia, convocada pel pare que no vol renunciar a ensenyar-li les coses de la vida. L'humor i la tragèdia tornen a donar-se les mans amb naturalitat i enginy. Un estil ben diferent presenta a l'obra *Beats* que va obtenir el Premi Tricicle "Per Humor a l'Art" de l'any 2002, on una banda de baldats prepara i comet el robatori d'un valuós còdex (Beat de Liébana) en un Museu eclesiàstic en una peripècia disbaratada i hilarant. L'última obra estrenada, *Cabaret Diabòlic* (Premi Ramon Vinyes 2003), és un enginyós cabaret literari que convoca diverses dones célebres (des d'Eva a Leni Riefensthal passant per Roswita o Ersebeth Bathory –la comtessa sanguinolenta de l'Hongria del XVI-, entre d'altres). Ha estat triada per formar part del grup d'autors residents del Projecte T6 del TNC per al proper curs (juntament amb Rodolf Sirera, Gerard Vázquez, Manuel Veiga i Esteve Soler).

L'actriu Àngels Aymar aviat va experimentar la urgència d'escriure els seus propis textos i, després, dirigir-los. Una triple activitat que es reflecteix en els seus textos, amb uns diàlegs fets a mida per la dicció de l'interpret, i amb un estil solcat de forats d'informació que l'espectador ha de col·laborar a omplir i amb finals oberts molt estimulants. *La Furgoneta* va rebre el Premi Cassandra el 1995 i retrata l'insòlit encontre d'una dona que fuig en una furgoneta i que recull una altra dona que també fuig, perduda en plena nit (alguna situació recorda vagament el film *Telma i Louise*). *Magnòlia Cafè*, finalista als Premis Recull de 2000, presenta una acció simultània de cinc focus argumentals disposats en les tauletes de la terrassa-restaurant del títol; històries que s'entrevieren sense transició de continuïtat. L'última peça que li he llegit, *Les Falenes* (2002, publicada en castellà a Cuba el 2004, perquè va merèixer la Menció d'Honor del Jurat del XIII Concurso Internacional de Teatro de Santo Domingo, 2003) és una peça esplèndidament dialogada, amb una molt àgil estructuració de petites escenes on participen els 5 personatges de l'obra, intercalades amb monòlegs d'altres 3 personatges paral·lels; inquietants monòlegs que il·luminen parcialment els episodis contigus, tot plegat en una articulació eficaç i dinàmica. És un perfecte mecanisme que va desplegant sobre l'escenari interrogants disposats en capsetes primorosament embolcallades amb excitants llacets. Però no se n'obre cap, ans funcionen com a elements d'enjòlit que

mantenen l'atenció, fan avançar l'acció de forma trepidant però que a la fi queda tot enlaire, sense resoldre's.

b) El "drama relatiu".

La tendència de la teatralitat opaca va ser fomentada als Seminaris de Dramatúrgia Textual impartits per Sanchis Sinisterra a la Sala Beckett de Barcelona. Una teatralitat plena de forats, poc interessada (o gens) pels problemes i circumstàncies de l'actualitat, allunyada d'una realitat contingent, centrada en les circumstàncies i els conflictes individuals més que ens els col·lectius, amb personatges innominats (Ell, Ella, Home, Dona, Xica), mentre els llocs de l'acció remetien a indrets genèrics i indefinits (la ciutat, una carretera), defugint qualsevol concreció en les referències a l'espai, al temps o a les circumstàncies socials de les situacions plantejades.

Josep-Pere Peyró i Lluïsa Cunillé són els dos màxims exponents d'aquesta tendència. Josep Pere Peyró (Palma de Mallorca 1959), va formar part del Laboratori Actoral del Teatro Fronterizo, i va coordinar el Taller de Dramatúrgia Textual de la Sala Beckett de Barcelona. Ha estat professor d'interpretació i dramatúrgia a l'Aula de Teatre de la UAB, a l'IT de Terrassa o a la Sala Beckett, entre d'altres.

Per mi es va revelar a "La parella és..." que va participar a la XII Fira de Teatre de Tàrraga (1993) i després a l'antic Tantarantana, on em va sorprendre gratament aquest "personatge d'inquisitiva mirada, atrinxerada rere unes ulleres de Groucho Marx" que sortia a escena i començava a parlar com si improvisés: era l'autor, alhora intèrpret i director de l'espectacle, un espectacle d'humor "distanciat i sarcàstic, de vegades absurd, sempre audaç". Tot plegat a l'entorn de les relacions afectives que es malmeten en el sofà matrimonial o en el taboret d'una barra de bar.

El 1992 obtingué l'accèssit al premi Ignasi Iglesias per "La trobada", que es va estrenar al Festival de Sitges en un espai coincident amb el descrit a la ficció: vora el mar i a una hora també coincident amb el temps de l'acció: la matinada. Tot una proesa! Jo he de confessar que no hi era! Una obra que enceta una mena de trilogia (i com a "Tríptic" va ser presentada a la Sala Beckett al setembre de l'any passat per un grup argentí de Còrdova), un tríptic, doncs, sobre les relacions humanes, amb tota la desconfiança que mereixen, particularment entre homes i dones, inevitablement abocats a un enfrontament genèric i genètic, com si pertanyessin a universos diferents. Aquí són quatre personatges, dos homes i una dona (i una puta) que s'han reunit una

nit de Nadal de farra a la terrassa d'un bordell vora el mar amb la finalitat de follar. De fet és un estrany triangle (dos amics i la dona que havia estat un antic amor o desig platònic d'un d'ells). Triangle que es repeteix a la seua obra més rodona, concentrada i ambigua: "Quan els paisatges de Cartier Breton" on també la relació es juga a tres bandes entre dos homes i una dona. Recurrència que ens recorda, sovint, als plantejaments de Harold Pinter, amb tot d'informacions que creen falses expectatives o falses certeses, sempre carregades d'ambigüitat i d'intencionalitat, que es va posant de manifest en la seva reiteració. La tercera, i la més desangelada, és "Una pluja irlandesa" (1995) (Premi de la Crítica del Festival de Xile) que limita la cosa a una parella, que jo vaig veure interpretada per l'autor i Francesca Piñón a La Cuina.

"Deserts" que va obtenir el Premi Crítica pel millor text de la temporada 1996-97, torna a plantejar el triangle: un jove matrimoni i un conegut presumptament boig que s'instal·la a casa i els canvia la vida, com el film "Teorema" de Pasolini.

Amb El 1994 va guanyar el Premi Llorenç Palminor de València amb "Sueño", i escrigué "Yage" (Borsa del Centre Dramàtic 1993) i "Nina" (1995) estrenada a Sitges el 2001 (sobre els actors/actrius de porno). Els seus darrers textos dramàtics són: "Maleïts" (1998) i "Pàgines blanques" (2003) i és a punt d'estrenar al Festival de Sitges el seu últim muntatge, "Les portes del cel", dut a terme a Casablanca amb actors marroquins i d'aquí, combinant, doncs, el català i l'àrab.

Lluïsa CUNILLÉ SALGADO (Badalona 1961) representa, sens dubte, la veu més personal, l'escriptura més críptica i l'estil més coherent de tota la nova dramaturgia catalana. El seu és un teatre poc interessat en el discurs ideològic i abocat a la funció pragmàtica del llenguatge. Un teatre d'investigació que capgira les categories dramaturgiques usuals: suspén les referències de situació i renuncia a un diàleg que faci progressar l'acció. Es tracta d'un nou tipus de diàleg: fragmentari, balbucejant, repetitiu i obert; ple de dubtes i silencis, d'omissions, confusions i interrogants, en una tendència anomenada, com he dit, "poètica de la sostracció". De fet, le trames de Cunillé són pràcticament immòbils, irrelevantes, i els conflictes, altament ambigus o directament insignificants. La seva forma de reflectir en escena el trencament de sentit que experimenta la paraula en la societat actual, consisteix en presentar uns personatges sense antecedents que, en la seva massissa condició d'inescrutables, busquen desesperadament esclatxes de comunicació perquè tenen terror a la solitud. Les busquen

arreu, en els silencis, en els sorolls exteriors, en el joc més insubstancial, però, sobretot, en la complicitat de l'espectador. El problema és que aquest plantejament dramàtic reclama un públic iniciat, estimulat en unes formes de percepció diametralment oposades a les habituals, cosa que exigeix una disponibilitat i una atenció que no és fàcil d'aconseguir. Perquè Cunillé situa el conflicte més en l'espectador que en la falla, i la tensió es troba en les expectatives no tancades, en els enigmes sense resoldre i en els signes buits. Posar en escena Cunillé requereix uns paràmetres interpretatius i de muntatge desvinculats de les formes a l'ús. En la seva vasta producció (més de 25 peces), l'autora ha sabut crear un autèntic univers paral·lel, un món banal i tràgic que no debades ha estat batejat com a Cunillelàndia. D'entre la vintena de peces estrenades o editades, destaquen *Rodeo* (Premi Calderón de la Barca 1991) presentada a Buenos Aires i Londres, *Apocalipsi* (1998) o *Passatge Gutenberg* (2000).

Però vet ací que la mateixa Sala Beckett que havia potenciat aquest teatre de l'opacitat i els célebres diàlegs "què-com", enguany ha instat els dramaturgs a crear sense donar l'esquena al públic, concretant la realitat que comparteixen autors i espectadors, amb referències explícitament locals, en l'espai i el temps de la Barcelona d'avui i ha encetat un cicle sota el títol "L'acció té lloc a Barcelona" en què la Cunillé no hi ha volgut faltar amb una peça que ha donat un gir copernicà a la seva producció. Es tracta de *Barcelona, mapa d'ombres*, estrenada el mes passat (2004), i que està obtenint un èxit abassegador pel fet que el públic s'hi reconeix. Cert que segueix presentant personatges inominats (Ell, ella, dona, noi, estrangera i metge), però l'acció s'esdevé en un concretíssim pis de l'Eixample barceloní, on un matrimoni vell (ell i ella) té la resta de personatges rellogats en les distintes habitacions de la casa. La trama és nítida: l'ancià, malalt de càncer, vol passar els darrers mesos de vida sol amb la seva muller i es veu obligat a fer fora els llogaters. El marit o la muller van parlant en escenes successives amb els distints rellogats, un relat que permet recomposar llurs vides i misèries, amb un poderós cop de teatre final que ens ajuda a lligar caps. Per fi una Cunillé que, sense renunciar al seu singularíssim estil i la qualitat verbal dels seus diàlegs, explica alguna cosa que s'entén i el públic general pot accedir a una història alhora tràgica i ridícula, poderosa i inquietant. Una obra que podria marcar tota una nova etapa per a l'autora que sens dubte el públic li agrairà.

c) El text compromès amb la realitat. Un exemple: Toni Cabré.

Toni Cabré (Mataró 1957) és un dramaturg d'una producció rica, variada i interessant que no s'ha vist suficientment reconeguda en escena: ha publicat força (onze peces), ha rebut diversos guardons, però ha estrenat ben poca cosa en el camp professional: tot just recordem la seva notable adaptació de *La Metamorfosi* de Kafka (1994) i *Estrips* (Premi Joan Santamaria 1988) que vam veure en la nova versió del Grec' 98, mentre que *Històries d'amor* (1993) sembla que s'estrenarà primer en castellà a Madrid que en la llengua original aquí. En aquest limitat ressò escènic potser ha influït el fet que Cabré, tot i la seva tasca de guionista a la televisió, no pertany a les "escoles" dramàtiques establertes, i manté una manera de fer poc habitual, menys pendent de la recepció i del benefici comercial i més preocupat per la pura investigació.

Cabré s'enceta en l'escriptura dramàtica el 1980 amb *Computer Love*, que inaugura un dels seus temes preferits: les relacions de l'home amb el món tecnològic. L'argument cibernètic constitueix, doncs, una de les constants en l'heterogènia producció de l'autor. Aquesta obra primerenca era una entremaliadura informàtica on un tímid busca parella en una agència matrimonial regida per un ordinador electrònic o "màquina parladora" que li aixeca la camisa fins les aixelles i el deixa, literalment, escurat, tot plegat amb uns continuats jocs de paraules hilarants i amb ingènues referències literàries (de Joan Maragall a Bertolt Brecht). Cabré afirma que s'interessa per la tecnologia perquè el deixa perplex en la mesura que obliga l'home, que l'ha inventada, a ajustar-s'hi i a canviar la seva manera de viure i de sentir la vida. De vegades el progrés tecnològic afebleix les relacions humanes i refreda la comunicació interpersonal; però la tecnologia també humanitza perquè inventar és humà i sovint hi ha avenços veritablement alliberadors. Així, torna a tractar el tema a *Oh bit!* (Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 1985), una metàfora sobre la memòria, amb un estil a mig camí entre el realisme i l'al·legoria, en què deu octogenaris desmemoriats refan i desbaraten contínuament la seva rutina per alliberar-se de la reiteració que implacablement pronostica un ordinador personal. El conflicte és que els vells no recorden res i l'ordinador sí, però, és clar, ells viuen i la màquina no, per tant és millor viure desmemoriat que no pas viure condicionat per la memòria d'un artillugi, al qual finalment els ancians, contra tota previsió, aconsegueixen d'enredar. Una tercera incursió "informàtica" es produeix amb *Oi?* (1992): monòleg d'un

bit, en què la unitat bàsica d'informació està obsessionada per no perdre la memòria, un personatge sense materialitat humana que cobra existència gràcies a la mirada de l'espectador en un joc metateatral curiós, divertit i tràgic. Reincideix en l'argument informàtic, bé que amb un rerefons diderotià, en la divertida i vertiginosa comèdia *Navegants* (Premi Crítica Serra d'Or 2000), en què dos personatges encara més neutres (Ell i Ella, ocasionalment coneguts amb noms falsos de Robert i Patrícia, potser Sofia i Ernest), es coneixen via internètica a través de l'ordinador en picats "xats" o diàlegs a la xarxa. I és que el ciberespai és el gran refugi dels tímids i els solitaris, i una de les últimes possibilitats d'aventura. Així doncs, tots dos aprofiten l'inicial anonimat de la connexió per desinhibir-se. No arriben a practicar el cibersexe, però sí que fantasiegen i es menteixen fins a l'extrem que quan es coneguin en la realitat no sabran ja mai més si segueixen fingint o van de veres. Ella considera que a través de la xarxa "es pot fingir tot" i troba més interessant "la vida que pots inventar", per això li agrada "fingir el que no ets", car permet convertir "un malson en un somni agradable". Ell troba que la pantalla "és la millor medecina; el preservatiu eficaç", fent-se eco del pànic al sida que acolloneix el món d'avui. La penúltima escena és com un homenatge a Rodolf Sirera (*El verí del teatre*) quan Ella diu: "La pròpia mort no es pot fingir", i Ell li respon: "La primera veritat que et sento des que et conec". I s'intercanvien beuratges aparentment verinosos com a prova que, finalment, no es mentiran. La factura dels diàlegs és impecable; les situacions són originals i ben resoltes, mentre que una fulminant ironia lubrica els engranatges de la relació teatral. La precisió de l'estructura binària empeny el lector -i, sens dubte, el futur espectador- cap a un enjòlit que al final t'esclata a la cara com una bufa de xiclet. El drama de fons que es ventila és la impossibilitat de desllindar les fronteres entre veritat i invenció, car els personatges queden atrapats en la realitat virtual que joganerament s'han empescat.

De moment el tema informàtic només reapareix en l'obra que ara es publica, *L'Efecte 2000*, bé que relegat al títol, a l'escenografia i a l'ofici dels personatges.

La primera estrena professional d'una obra de Cabré va arribar amb *Estrips* (1987), Premi Joan Santamaria 1988. Cabré planteja una reflexió sobre la creació artística en general i dramàtica en particular, a partir de la consideració, tan sovint menystinguda, de l'espectador, tercer component bàsic de la relació teatral que l'autor sempre té molt present durant el procés d'escriptura. L'obra presenta dos personatges

aparentment antagònics: una escriptora de diumenge que, a l'hora d'escriure una peça dramàtica, pretén apropar-se al públic oferint-li un mirall en el qual s'hi reconegui, i, al pis del costat, una mestressa de casa emmainadada i amb el marit aturat i borratxo, que es rebel·la contra aquesta pretensió i demostra que només la imaginativa deformació de l'eixuta realitat aconsegueix de fecundar la ficció teatral i fer-la veritablement creïble i propera a l'audiència.

L'única peça d'encàrrec que ha fet Toni Cabré va ser *La Metamorfosi* (1990), una adaptació escènica del cèlebre relat de Franz Kafka, realitzada a instàncies de l'actor Boris Ruiz en forma de monòleg autodiegètic i presentada al Teatre Borràs (1994). És l'únic cop que l'autor va treballar amb la companyia durant el procés d'escriptura, un aspecte que considera molt important i que lamenta de no poder fer més sovint.

També de 1990 és *Treva* que presenta una misteriosa i inquietant tríade de personatges -coneguts sota l'asèptic i genèric Home, Dona, Noia- que mantenen una difícil i claustrofòbica relació, bé que mai no se sap ben bé quina: L'Home i la Dona a la fi acaben semblant uns pares separats que es retroben per provar de reconduir a la socialibilitat la indòmita i misàntropa filla (la Noia). Els diàlegs, tallants i àgils, són un exponent de la incomunicació generacional. L'obra presenta unes magnífiques possibilitats d'escenificació, amb projeccions d'imatges i escultures de paper, i suggereix un espai tancat i que cada cop es tanca més, per obra de la Noia que va teixint una enorme teranyina de paper amb què recobreix la totalitat de l'escenari fins convertir-lo en un hermètic capoll on hi encasta la Dona i d'on fuig, estripant-lo, l'Home.

El 1996 publica conjuntament *Overbooking* (1991-95) i *Històries d'amor* (1993). Escrita amb un ajut del Centre Dramàtic de la Generalitat, *Overbooking* presenta una situació límit entre un home i una dona que es troben en una llarga i solitària nit d'espera a l'aeroport, un espai inhòspit per naturalesa, espai de passos perduts que, com en altres obres de Cabré, esdevé un espai poderosament metafòric, en el qual els personatges confronten les seves oposades visions del món: s'apropen, s'apamen, es palpen, però malgrat l'excepcionalitat a què empeny la situació, es reconeixen irreconciliables. Dos elements d'utiliteria els faran de contrapunt simbòlic: ella ve definida per una càmera fotogràfica amb què s'obsedeix de captar l'efímer instant; ell per una circumspecta cartera on guarda un valuós informe que acabarà volatilitzat en avions de paper. Un foc creuat d'al·legories que qüestiona aquesta pràctica abusiva de la postmodernitat consistent en escoltar amb els ulls.

Històries d'amor és la primera obra de Cabré que puja als escenaris del Teatre Nacional de Catalunya, inaugurant la temporada 2000/2001 de la Sala Tallers, i presenta un singular triangle amorós i laboral -el prejubilat, el seu successor i la secretària/amant d'ambdós-, en què els personatges van prenent consciència de la seva petitesa, matxucats pel sistema -l'empresa- que els quadrangula amb reixes o els estrangula al llit. Només la dona se'n surt i, fent honor al seu gènere, es reproduceix. El tema és, doncs, l'amor, ara bé, en radical contraposició a l'esquema romàntic tipus *Love Story* amb què el cinema i la novel·la rosa ens han empastifat la sensibilitat, es parla d'amor com d'una empena rarament corresposta. Com diu l'autor "éstimar és estimar no és *ser estimat*", una precisió altament pertinent i clarificadora. I afegeix: "*Històries d'amor* analitza aquella persona que s'apassiona o que es llença a una cosa i que algun dia veu que s'ha equivocat, és a dir que no és correspost. Estimar és apassionar-se per una cosa; si coincideix que l'altre correspon, perfecte, però si no, l'acte d'estimar continua: hom es desvia i s'aboca a alguna cosa independentment de la correspondència que tingui. Quan hi ha correspondència -i això passa en comptades ocasions a la vida-, doncs collonut. Però no creéssim la virtualitat de què això és l'amor, perquè això és una coincidència". L'Home 1 no s'està d'opinar que "l'amor és així, traïdor. Només es reconeix quan s'ha perdut... l'amor és cruel... és l'única cosa del món per la qual val la pena morir", clar que el personatge no només parla de l'amor a la Dona, sinó també, amb una calculada ambigüïtat, d'amor a la feina. D'aquesta manera, conclou l'autor, "els personatges d'*Històries d'amor* se senten traïts en el sentit que ells s'han creat unes expectatives sobre una cosa de la que mai no en tenen correspondència. Mai; però sempre estimen, sempre estan estimant, sempre estan abocats apassionadament a una quimera".

L'efecte 2000, té com a nucli argumental la traïció i el salvisme qui pugui. En el model social que patim, on tot es valora segons la rasadora de l'èxit i l'acumulació, la vida s'ha convertit en una cursa d'obstacles, on tothom esdevé rival, competidor, enemic. A més a més, Cabré posa el dit al forat sobre una realitat laboral cada cop més alarmant: la precarietat de feina permet l'aparició, en ambdues bandes (empresarial i obrera), de gent disposada a tot, que s'envileix tant oferint treballs-escombreria com acceptant-los. L'autor presenta cinc personatges (el cap i els companys de feina) que en circumstàncies normals s'aguanten i es toleren, però que són instal·lats en una situació cada cop més irrespirable que els posa en crisi i els desperta l'autèntica naturalesa humana, malfiada i

feréstega. S'imposa entre ells, per tal de sobreviure, l'acarnissada lluita a cops de colze, sense escrúpols de consciència, i esclata la guerra de tots contra tots, sotmesos com estan als imperatius de conservar una feina o de fer-la prosperar. Com assenyala l'autor "cada personatge traeix amb les armes que coneix i en la mesura que ho sap fer, i el que no traeix és perquè no en sap o perquè no té les eines. Ells són també culpables de la traïció que reben, perquè s'instalen en un conformisme que no duu enlloc".

Cabré situa els personatges en un espai asfixiant: el segon soterrani d'una empresa. Un soterrani físic i mental, on s'han anat socarrant les il·lusions i acumulant les esperances repodrides, on els personatges són ataconats en un atzucac d'incomunicació que es va carregant de recels i frustració, i on es van enfonyant en el fang reblanit d'un futur sense horitzons, cada cop més endins, gairebé a tocar de les clavegueres. Els protagonistes, però, acostumats a funcionar per sota, aparentant de no fer res, enlloc de fer esclatar la seva mala llet a la cara dels amos, es dediquen a escopir al cel i, és clar, el carcàs els torna al bell mig del rostre. Per comprimir més la situació dramàtica i convertir-la en una autèntica olla exprès, Cabré fa passar l'obra en un sol dia. A la unitat d'espai l'acompanya, doncs, una estricta unitat de temps que intensifica l'acció, que també és una i sense trames subsidiàries. Les regles de les tres unitats pseudoaristotèliques s'acompleixen aquí amb sorprenent destresa i eficàcia.

La peça, d'altra banda, s'estructura en quatre actes (al matí, al migdia, a la tarda i al vespre), això és: el plantejament, que posa de manifest l'escassa capacitat de reacció dels personatges; el nus, en què s'esmolten totes les tensions i que acaba amb un singular cop de teatre, i un desenllaç en dos temps: el primer d'una gran intensitat, on es produeix una autèntica batalla de titans, i el darrer, en aparença més assossegat, on es validen els comportaments dels que saben posar cara de corderet degollat però van equipats amb païdors de hiena.

El poder mai no dóna la cara i els subordinats s'han acostumat "a callar massa", com reconeix Calvet, l'únic personatge que ha degut tenir una joventut lluitadora i contestatària. Els de dalt (que sempre estan, físicament, en els pisos superiors) mai no escolten, només els importa la sacrosanta productivitat i no dubten en incentivar-la empenyent els seus subordinats als límits de la convivència, a la traïció, a la mentida. El pitjor és que tenen per triar, perquè el sistema ha excel·lit en la creació de treballadors capaços "de jugar-se-la inútilment. Gent disposada a arrossegar-se, a caure al buit, a subsistir en situacions lamentables, per cap caler, ni cap futur"... Un autèntic retrat robot

dels voltors que puguen, experts en abaixar el cap i els pantalons i amb les frontisses de l'esquena ben oliades per tal de mantenir-se en el seu miserable emplaçament. Aquest és el veritable "efecte 2000": quan les persones han adquirit el dubtós privilegi de la docilitat i, com els productes d'un supermercat, poden ser emmagatzemades en estocs, traslladades, remogudes o, simplement, cancel·lades i abocades a les escombreries, perquè només compta el guany immediat, una política que, en general, segueixen a ulls clucs des d'empresaris a dirigents d'universitat, passant per qualsevol altra institució ni que sigui cultural, espiritual o lúdica.

Pel que fa a l'estructura, l'autor reconeix que li va costar molt: "primer la feia passar en unes setmanes, uns dies, i vaig anar comprimint, comprimint; vaig tallar escenes que només eren d'entreteniment, i fins que la vaig tenir... i la trampa és aquesta espiral. Des de la primera escena presento uns informàtics que des del començament ja els hi trec la informàtica i per tant ja els hi aturo el sistema: és el truc que faig perquè despullo l'espai, no els volia teclejant allà fent costumisme... Costa trobar-ho". I afegeix, "és una obra que té una estructura molt especial perquè probablement el segon acte és el més fort, però en canvi els dos darrers són més intensos perquè ja ha passat el fort, és a dir, a efectes d'acció dramàtica he carregat molt les tintes en el segon acte, però, és clar, després tinc els personatges tan condicionats pel que ha passat, que la intensitat dramàtica del que diuen és superior, la vivència dels personatges és duríssima".

e) El "teatre de la irritació" o la "dramatúrgia de contenidor".

Roger Bernat (1968), al front de l'extinta General Elèctrica d'Espectacles ha tingut una singlada fulgorant, amb espectacles innovadors (els prometedors *10.000 Kg.* o la desigual *Trilogia* composta per *Una joventut europea*, 1999; *Flors*, 2000 i *Que algú em tapi la boca*, 2001), amb totes les subvencions i les facilitats del món, amb les portes obertes als teatres més ben equipats (Lliure, Mercat i TNC) i als Festivals més substanciosos (Sitges i Grec).

Que algú em tapi la boca va irritar a molts perquè, presentada al TNC, no conta res i perquè aparentment és l'apoteosi de la banalitat: 4 actors, gairebé ballarins (Jordi Vilches, Miguel Angel González, Nico Baixas i Juan Navarro), exploren el seu cos, fan gestos quotidians, moviments maquinals, mostren l'obvietat, ensenyen allò que ja tothom veiem i s'emmirallen en accions improductives, ornamentals, repetitives, innecessàries i perfectament prescindibles. Això ha molestat a bona part del públic, i en cada

representació hi ha gent que s'aixeca i se'n va. Però no sé si ha molestat tant per l'aparent buidor de l'espectacle com pel punt d'insolència "pija" que ha tingut el seu autor/director en presentar-lo als mitjans i en publicitar-lo, i que fa l'efecte que s'obstini en mirar-se el melic. L'espectacle està ben construït, amb un ritme mil·limètric i interpretat amb autèntica veritat, que potser sí que està més proper de la dansa contemporània que del teatre, però, i què? Des de començaments del s.XX les Avantguardes Històriques van explorar els límits de la teatralitat i van abolir les fronteres entre gèneres. I Bernat, com aquelles avantguardes, sembla que tingui la voluntat de ser xiulat.

En efecte, Roger Bernat, juntament amb Rodrigo García (Carnicería Teatro), Marta Galán (La Vuelta) o Simona Levi (Conservas), constitueixen el referent de la "postmodernitat" i de l'anomenada "dramatúrgia de contenidor". Es tracta d'una estètica que en el fons reprèn els pressupòsits de les primeres avantguardes del segle XX, i singularment del futurisme, amb Marinetti al front, els manifestos del qual instaven els artistes a "sortir al carrer, llençar atacs des dels teatres i introduir cops de puny en la batalla artística", cosa que van seguir al peu de la lletra, amb la consegüent resposta frenètica del públic que reaccionaven llençant-los patates, taronges i qualsevol altre tipus de projectil vegetal, fins i tot d'espaguettis. La violència era un element central en el plantejament de les vetllades futuristes, perquè assegurava una recepció *activa*, i un dels objectius fonamentals del futurisme era l'agitació del públic mitjançant la provocació o l'anomenat "contagi". És l'únic que els falta als seus nous seguidors: permetre que el públic participi en l'aquí i ara que els seus espectacles exalten. Quan es recuperarà per al teatre la llençada de tomates i ous podrits? Estic convençut que els espectacles de Bernat obtindrien la seva última raó de ser si es promogués la intervenció de l'espectador el qual, després de fer punteria, ben proveït de projectils, amb actors i escena, n'abastaria la darrera intenció. D'altra banda, l'estructura de les obres de Bernat comparteixen pressupòsits futuristes com ara la renúncia a la lògica narrativa o el disparar ràfegues de fragments de realitat i prendre peu en la improvisació dels intèrprets. En canvi, podent, no excita la participació del públic: llàstima! En unes declaracions recents, Bernat afirmava: "Quan ja no hi ha ficció capaç de reproduir el que passa, o es mostren trossos de realitat o es genera una realitat nova... El que hem de dir ho diem directament, sense necessitat d'històries, personatges, desenvolupaments dramàtics..." Des d'aquests plantejaments es desenvolupen tant "Bona Gent" com "Bones intencions" (Lliure de Gràcia) on els intèrprets deixen

d'actuar per ser ells mateixos i "escriure" el seu propi discurs defugint la ficció, només induïts pel director (Bernat) que proposa una situació que els actors desenvolupen sobre l'escena, tot plegat amb una obvietat flagrant que embassa l'audiència en el pur avorriment d'on només se'ns treu de tant en tant amb esplèndides però escasses idees plàstiques.

La darrera atzagaiada de Bernat diu en el títol tot el que ha de dir: "La, la, la, la, la" (2003) com el repic del tamboret de llauna d'aquell nen que no vol créixer (Schlöndorff). És un espectacle d'un narcisisme esnob i afàsic, que es rebolca en una malaltissa autocomplaença feta de nuditats que ja no provoquen res, i, això sí, carregat de secrecions: escupen, suen, bavegen i l'autor, després de passejar-se per l'espai tothora bevent, es pixa a sobre. És el teatre còlic o el teatre èczema, amb una acció escènica obsedida en provocar neuràlgies i badalls. Clar que sempre hi ha qui li riu les gràcies...

EL BO I MILLOR DE LA GENERACIÓ T6: Albert Espinosa.

Amb només 30 anys, Albert Espinosa ha consolidat una dramaturgia personal i atípica que ha culminat de moment amb l'estrena el mes passat (març 2004) de la seva novena comèdia, "El club de les palles", en el marc del Projecte T6 del TNC.

Espinosa va iniciar-se en l'àmbit del teatre universitari a l'Escola d'Enginyers Industrials de Barcelona, on va fundar el Grup Teatre Enginyers amb qui ha vingut treballant els darrers deu anys. Les seves primeres obres, especialment "Un novato en la Universidad" (1996), van ser representades amb èxit en el circuit teatral universitari tant del país com internacional. La companyia va saltar a la xarxa professional amb "Retazos", estrenada al Teatre Malic el 1999. L'enyorat teatret del Born que orientava Toni Rumbau va ser el veritable descobridor i altaveu primigeni d'aquest singular dramaturg que sempre ha compaginat l'ofici d'escriptor amb la d'intèrpret i sovint director dels seus propis textos, cosa que atorga una sorprenent consistència escènica i una particular dimensió dramàtica als muntatges, crescuts i assaonats directament sobre el fèrtil "humus" de les taules. L'autèntica revelació d'Espinosa arriba amb "Los pelones" (Teatre Malic, 2000), una obra sincerament autobiogràfica on l'autor porta a escena la seva pròpia experiència com a malalt de càncer que viu

l'adolescència ingressat en un hospital juntament amb altres nois que s'han quedat sense pèl a causa de la quimioteràpia. Als antípodes de l'elaborada ironia -a tocar de la pedanteria- de Margaret Edson ("Witt"), Espinosa acara la tragèdia des d'una mirada senzilla, gairebé naïf, que recalca en els aspectes més quotidians de l'internament clínic amb un excepcional sentit de l'humor i unes inexhauribles ganes de viure que aboquen els protagonistes a una emotiva relació amical sense estalviar en brivallades pròpies de l'edat.

També les dues peces següents van estrenar-se al Teatre Malic (2002): "4 bailes" explora la possibilitat de ser un mateix a partir de la presa de contacte amb un desconegut, una relació exempta de prejudicis que permet una major franquesa i despreocupació en l'acte comunicatiu. El 'leitmotiv' és la cançó infantil del "barquito chiquitito" interpretada a l'estil del tango, el merengue, el rock & roll i el vals, els quatre balls del títol que escandeixen l'acció basada en el joc que es planteja entre un "cangur" rondallaire i pallaso i una "nena" fantasiosa que es resisteix a créixer, paralytzada per un record traumàtic. "Tu vida en 65 minutos" és una comèdia ben afrontada, esplèndidament dialogada, àgil i hilarant, que tracta una mica de tot allò que experimenten els joves d'avui: els valors de l'amistat, la força del desig, el defici amorós, amb la mort com a teló de fons (es comença assistint a un funeral equivocat i s'acaba amb un suïcidi). Tot plegat des d'un enfocament ple d'enginy i de "rimes internes", en què l'atzar permet encadenaments insòlits i reconeixements imprevistos.

Espinosa va encetar el 2004 amb una nova comèdia agredolça "No me pidas que te bese porque te besaré", aquest cop amb els discapacitats com a personatges protagonistes, en una història que respira una estranya màgia, sempre en el seu característic registre d'humor sentimental. Com en altres ocasions, té la virtut de parlar de temes poc complaents i d'enfrontar el públic a arguments espinosos amb la senzillesa i l'encant de la comèdia i amb un plantejament que frega la ingenuïtat.

Tota la seva producció es caracteritza per la vivor de la paraula dita, les rèpliques ajustades, la retòrica simple, sense circumloquis, i uns diàlegs expeditius, planers, imminents i necessaris, impregnats d'una comicitat profundament poètica. En la seva dramaturgia no hi ha ressons clàssics ni s'entreveu un particular coneixement del teatre universal; més aviat hi ha moltes hores de veure cine i de llegir còmics, les principals fonts de ficció que consumeixen les noves generacions. Els seus personatges comparteixen una franja d'edat entre l'adolescència i la joventut,

immersos en les pulsions d'unes vides encara per fer, que sovint es troben aclaparats pel desànim, la solitud o el desencant, però que sempre solen trobar alguna cosa on aferrar-se amb ganes i d'on extreure l'impuls per remuntar l'atribolament. Les seves històries dibuixen un optimisme vital sens dubte forjat en els anys de combat contra la malaltia: pugna cos a cos, en primera línia de foc, on s'hi va deixar, no la pell, però sí un pulmó i una cama. No és gratuït que gairebé sempre apareix entre els rols un Albert, homònim de l'autor, que sol ser emblema del seu caràcter de lluitador impertèrrit, tothora disposat a emprendre qualsevol iniciativa per tirar endavant i conjurar l'adversitat.

Són constants que tornen a emergir en l'últim espectacle que, per primera vegada, no realitza amb el seu grup de sempre, ans paga el peatge de les qüestionables condicions de producció que imposa el Projecte T6. En l'aspecte estrictament textual, "El club de les palles" és un nou mecanisme de rellotgeria, perfectament disposat per explicar les situacions més descarnades de la forma més jocosa i desdramatitzada possible. En aquest cas, el carreró sense sortida del suïcidi o de la desesperació és neutralitzat per la insòlita i hilarant fundació d'una societat onanística destinada a portar alleujament i plaer als més desconsolats. Com en altres ocasions, el punt d'arrencada de la peça pren peu en una anècdota real que li va succeir a l'autor. Trobant-se a Madrid per assistir al rodatge del film "Planta cuarta", versió cinematogràfica de "Los Pelones" realitzada per Antonio Mercero, li va fallar la cama postissa i va caure escales avall: li van diagnosticar un traumatisme cranioencefàlic lleu que exigia no poder dormir d'una tirada, ans algú l'havia d'anar despertant cada dues hores per fer-li preguntes i comprovar que no es produís cap efecte amnèsic. El problema és que no coneixia a ningú i una persona desconeguda es va oferir a assistir-lo. L'anècdota personal s'incorpora com a estímul inicial de la nova peça i serveix per posar novament sobre la taula la importància de l'atzar, el poder de transformació d'una coincidència i les possibilitats d'introspecció que afavoreix la conversa entre anònims, la desconeixença mútua dels quals pot obrir-los portes inesperades a la vida. És el que succeeix entre el client d'un hotel, el mosso i la cambrera. L'acció s'esdevé en una habitació "intel·ligent", d'aquestes on tot cal accionar-ho amb un comandament, cosa que entotsola encara més l'usuari. Un espai de ficció altament significatiu com a lloc hipertecnificat que fa sentir més inútil i desvalgut a qui l'habita, marc ideal per l'autoimmolació. La història està ben construïda i l'humor

apareix de trasantó per contrarestar tensions, especialment quan entra en escena el personatge que incorpora el mateix autor. El problema és que els actors professionals no poden dissimular l'artificiositat intrínseca del seu treball, lluny de la frescor del grup primigeni d'Espinosa, tan naturals que sembla que els seus diàlegs es diguin per primera vegada sobre l'escenari. Una despreocupació que no tenen els intèrprets d'ofici, malgrat la desimboltura d'una Mireia Aixalà. A Espinosa li escau més la seva gent i la dinàmica còmplice que han generat durant anys de treball en comú. Tampoc li està bé una escenografia d'embolcall que paralitza aquella ingènua tendresa característica dels seus espectacles, i més quan es cometen gratuïtats tan flagrants com la de fer aparèixer un cotxe sobre l'habitació com a imatge d'un pensament puntual. En fi, el format i el boat del T6 no ha millorat l'original.