



ANA PRIETO NADAL, «En torno a Lluïsa Cunillé. Entrevista a Xavier Albertí».

La asociación creativa Cunillé-Albertí es inagotable y sobrepasa la veintena de espectáculos. Xavier Albertí dirige muchos de los textos de Lluïsa Cunillé: Libración, Privado, Passatge Gutenberg, Dotze treballs, La cita, Et diré sempre la veritat, El bordell... En otras ocasiones elaboran conjuntamente dramaturgias y espectáculos: p.p.p., El dúo de la Africana, Assajant Pitarra, La corte del Faraón... Extenso es el inventario de colaboraciones — «correspondencias, contaminaciones y concupiscencias», en palabras de Albertí¹ — entre ambos creadores; poderosamente sugestiva y heterogénea, la suma de sus propuestas. Comparten la exigencia de vincular teatro y

¹ ALBERTÍ, Xavier (2008). «Historia con arranque de novela negra». *La Vanguardia. Culturas*. 12 de noviembre, 4.



compromiso, así como una serie de premisas éticas y estéticas.

Xavier Albertí responde con verbo generoso y vehemente a mis preguntas en la sala de ensayos de la Sala Beckett, precisamente el teatro donde se inició su relación personal y profesional con Lluïsa Cunillé —importante momento de inflexión y crecimiento en la carrera de ambos—, y donde ahora dirige Zoom, una obra de Carles Batlle.

Tu colaboración con Lluïsa Cunillé viene de lejos y se ha mostrado continuada y fructífera. ¿Cómo empezó esta relación? ¿Acaso con tu dirección de *Libración*?

Es cierto que el primer espectáculo que dirigí de Lluïsa fue *Libración*. Yo tenía noticias de que existía alguien que escribía teatro con un cierto valor, que le habían otorgado personas de criterio que me habían hablado de ella: «Tendrías que conocer a esta autora...» Incluso hubo un momento en que Sergi



Belbel me dijo: «Lee este texto, que creo que te gustará, de alguien que está en los talleres de Sanchis Sinisterra, en la Beckett. Tengo la sensación de que puedes encontrarte muy cómodo en esta escritura». Curiosamente, era el texto de *Libración*. Yo lo leí sin pensar para nada que dirigiría ese espectáculo, simplemente porque mi amigo Belbel me había dicho que creía que me gustaría». Esto era en el año 1993. El 1 de enero de 1994, a las seis de la tarde, me llama una actriz, Lina Lambert, y me dice que Lluïsa Cunillé, por mediación de Sanchis Sinisterra, había escrito una obra para ella y otra actriz, Lola López, y que Sergi Belbel les sugirió que me pidieran a mí dirigirla. Yo le dije a Lina que conocía la obra —de hecho, *Libración* me gustaba muchísimo— y que hablásemos. Me citó al cabo de dos o tres días en la librería de la cafetería Laie. Todo esto te lo digo simplemente para contar un poco mi vivencia. Yo, ese 1 de enero de 1994, estaba haciendo una función en el desaparecido Teatre Artenbrut de Barcelona, con un texto mío, *Un*



Otel·lo per a Carmelo Bene, que fue el espectáculo que inauguró ese desaparecido teatro, y al cabo de un día de haber hablado con Lina, apareció un personaje en la sala que yo creí que era Lluïsa Cunillé. Tampoco la conocía personalmente; había visto una foto. Ella había estrenado, antes de *Libración*, un espectáculo en el Mercat de les Flors: *Rodeo*, un texto espléndido.

***Libración* fue una obra de despegue para mucha gente...**

Sí, para mucha gente. De hecho ocurrió, cuando la enseñamos, que recibió tres Premios de la Crítica: premio al mejor texto, premio a la mejor interpretación (además *ex aequo*, para las dos actrices) y premio a la mejor dirección. Fue un espectáculo que realmente fue una carta de presentación para muchos: para las actrices, para Lluïsa y para mí. Y al que creo que le debemos todos mucho.



Y fue también el germen de muchas cosas, de relaciones muy importantes... De la relación de Lluïsa Cunillé contigo y de su relación con Paco Zarzoso.

Exacto. Yo los presenté. Yo conocí a Paco, a través de esta casa, la Sala Beckett, y a través de Lola López. De hecho, durante las funciones de *Libración*, esta casa organizó un encuentro de autores jóvenes españoles, que se produjo aquí mismo, en esta sala donde estamos ahora, y todos vinieron a ver *Libración*. Por tanto, fue también para mí la carta de presentación con mi generación de directores; es decir, conozco a mucha gente gracias a esos encuentros y gracias a que esos autores vieron ese texto. A partir de ese montaje, ya surgió muy rápidamente la necesidad de continuar esa relación, y de ahí salió ya un segundo texto. Ese texto era *Privado*. Fue una reacción inmediata al éxito de *Libración*. Y también se hizo en la Sala Beckett al cabo de poco tiempo. Y desde ahí hasta



nuestros días yo creo que Lluïsa y yo hemos colaborado en más de 23 o 24 espectáculos juntos, que se dice muy rápido pero que es mucho y que... vaya, yo no creo que haya muchos casos.

¿Cómo surgió *La Reina de la Nit* y qué recorrido ha tenido esta productora?

La Reina de la Nit nace en un momento en que tanto Lluïsa como yo estamos vinculados a un centro público, el Teatre Lliure: Lluïsa como dramaturga residente —dramaturga residente quería decir que ella tenía un encargo de escritura de un texto al año, aunque el teatro no tenía el compromiso obligatorio de estreno—, y yo como director residente y miembro del equipo de dirección. Durante esos ocho años en que Álex Rigola ha sido director del Lliure, he hecho un mínimo de un espectáculo cada año, y casi todos partían o bien de un texto de Lluïsa o bien de una dramaturgia con Lluïsa. Por lo tanto, hemos llegado a trabajar mucho juntos. Desde *ppp* a *El*

bordell, a Assajant Pitarra, a Dictadura-Transició-Democràcia... Muchos espectáculos. Y nos pareció que podríamos crear una estructura para hacer todo aquello que no podíamos hacer en un teatro público, digamos. La Reina de la Nit nace un poco como la excusa para producir, cuando y en las circunstancias que nos dé la gana, aquello que tengamos ganas de hacer, sin necesitar la aquiescencia de nadie. La Reina de la Nit ha hecho muy pocas cosas. Ha hecho *La corte del Faraón*, la versión libre que hemos firmado conjuntamente. Lluïsa y yo tenemos una especie de pacto en que vamos alternando la fórmula «un espectáculo de...», y el orden lo cambiamos después de cada espectáculo. Un espectáculo de Cunillé y Albertí, o un espectáculo de Albertí y Cunillé.

Sin embargo, hay obras que parecen más Albertí que Cunillé, o que parecen remitir más a tu imaginario que al suyo...



Lo que pasa es que yo ya no soy capaz de dictaminar dónde están las fronteras. Porque cada uno de estos espectáculos tiene un proceso de gestación distinto. Y hay una continuación absoluta de unos con otros. Hay espectáculos en que yo he dado una idea inicial y ella la ha desarrollado, y luego esos materiales yo los he convertido en materiales escénicos, trabajando en la dirección. Así como ha habido otras cosas que no, que la idea ha sido suya. Como ha habido materiales muy ingentes que hemos ido seleccionando a partir de la dinámica de la sala de ensayo. Otras veces hemos empezado con muy poco material y hemos ido escribiendo a medida que la dinámica de ensayos nos pedía un material. Creo que no hemos hecho un proceso igual a otro. Y una parte de lo que habíamos pactado era eso: no repetir nunca ninguna fórmula. En cuanto al recorrido de la Reina de la Nit, hasta el momento hemos hecho dos espectáculos, que son *La corte del Faraón* y *La Pajarera*, que ahora se repone en la Sala Muntaner.

Tú, que constituyes una figura clave en el viaje artístico de Lluïsa Cunillé, has afirmado alguna vez,² desde la complicidad creativa generada durante una larga lista de proyectos compartidos, que la escritura teatral es para Lluïsa Cunillé una manera de vivir, un acto de profunda militancia.

Sí, y me reafirmo. Creo que cualquier persona que conozca un poco el ABC del día a día de Lluïsa, sabe que eso es así. Es una persona que en un momento determinado tomó la decisión de que su trabajo era escribir teatro. En un país como éste, esta decisión es muy dura. Se trata de un caso único.

¿En el terreno de la autoría teatral, tanto europea como universal, cuáles son los referentes ineludibles?

² ALBERTÍ, Xavier (2008). «El misteri de Lluïsa Cunillé». *Avui. Cultura*. 1 de noviembre, 9.

Yo creo que Lluïsa es deudora, evidentemente, de muchas interferencias creativas pero que no son estrictamente teatrales. Creo que en su escritura hay mucho más peso de algunos autores de novela fundamentales en el siglo XX, e incluso en su obra dramática hay muchas más influencias del mundo del cine, de un determinado tipo de cine, que estrictamente de autores teatrales. Creo que eso es así por varias razones. En primer lugar, porque Lluïsa nunca ha pretendido ocupar un espacio en el paisaje de la dramaturgia contemporánea. Lo ha creado, está ahí, pero no lo ha pretendido, no lo ha buscado.

¿Se podría decir que no ha tenido una estrategia en este sentido?

No, no tiene estrategia. Y tener estrategia no creo que deba ser peyorativo, ni mucho menos. Uno dice: «Creo que mi voz, en este contexto, puede ser así y ocupar este espacio que no ocupa nadie.» Y eso es

absolutamente lícito, y creo que la mayor parte de la gente, de una forma u otra, lo acaba haciendo, más conscientemente o menos conscientemente: buscar un espacio, una voz, una singularidad. Una personalidad. Yo creo que Lluïsa no lo ha querido hacer; otra cosa es que lo haya hecho, porque su teatro tiene una voz, una especificidad absoluta, y seguramente más rotunda que otras. Pero no creo que eso obedezca a una estrategia, sino a una forma de relacionarse sincera y honesta consigo misma. Y sus referentes —repito— son más del ámbito de la cultura en general que del ámbito de la literatura dramática. No creo que haya rastros muy determinantes de las líneas de la dramaturgia contemporánea en su obra. Creo que hay mucho más de Robert Walser y de Kafka que de Pinter o de Koltès. Pero luego te das cuenta de que hay algunas obras de Lluïsa que parecen ser reflejo de obras de Koltès y de otros...



¿Qué etapas distinguirías en la producción de Lluïsa Cunillé? ¿Cómo describirías la evolución de su dramaturgia? ¿Qué ha cambiado? ¿Qué se mantiene? ¿Cuáles son los elementos irreductibles, los ingredientes infaltables de su poética?

Dos: la previa al 2001, con una preocupación más sobre el silencio; la posterior al 2001, con el personaje como elemento de desarrollo de la estructura teatral. Yo creo que el espacio del silencio en una dramaturgia postbeckettiana ha tenido un peso muy específico, y en la obra de Lluïsa también, al principio de su escritura. Pero a partir de una obra que escribe en el 2001, *Aquel aire infinito*, Lluïsa asume y dice que deja de estar tan interesada en lo que callan los personajes para estar más interesada en lo que dicen. Eso cambia un poco sus estrategias. Porque el teatro de Lluïsa, hasta el 2001, estaba mucho más centrado en aspectos teatrales que no tenían como eje el personaje



teatral; tenían como eje la situación, la ideología, aspectos mucho más globalizadores. A partir de un determinado momento eso no evoluciona ya más, sus especulaciones sobre eso han dado ya bastante, y le queda un ámbito potentísimo, que es el del personaje. Y el personaje a veces se desarrolla a través de la palabra, a veces a través de la acción, a veces a través de otras cosas. Pero creo que el ámbito importante que tiñe seguramente los últimos diez años largos de escritura de Lluïsa es el personaje.

¿Cuál es la gran baza de Lluïsa Cunillé como dramaturga? ¿Su polifonía? ¿La utilización sin prejuicios de todo tipo de materiales? ¿Su preocupación ética?

Su trabajo es una declaración de intenciones, y de mostrar un carácter fuerte que tiene algo esencial, que es un compromiso ineludible con un posicionamiento ideológico. En sus escrituras más

recientes, presenta a personajes con puntos de vista ideológicos muy distintos al suyo, para poder articular e investigar más profundamente el concepto de personaje. Creo que si algo hace que el teatro de Lluïsa sea bueno —yo no diría ni único ni no único—, es que está hecho por alguien con un rigor técnico extraordinario, rigor técnico y sabiduría de escritura que no depende de las fluctuaciones del mercado sino de sus principios estéticos, y que, al mismo tiempo, genera siempre un compromiso ideológico importante desde el cual acceder a la fábula. Y esa fábula cada vez es más rica y más autónoma, y no tiene ningún tipo de prejuicio de acercarse a ningún mundo. Por tanto, el teatro de Cunillé es heterogéneo, extenso, diverso, técnicamente bueno e ideológicamente hiperactivo. Y a mí me fascina.

El dramaturgo y director Paco Zarzoso —otra de las figuras clave en la trayectoria de la autora— me decía el otro día aquí, en la Sala Beckett, que la relación profesional y artística de Lluïsa



Cunillé contigo ha sido muy importante, porque la has animado a entrar en otros territorios donde hacen su irrupción elementos como la música, el cabaret, lo festivo, la ruptura de la cuarta pared... ¿En qué medida y sentido crees que has contribuido a ampliar el imaginario de Lluïsa Cunillé?

Conmigo ha hecho esto, porque es lo que hemos pactado juntos que queríamos hacer, y nos hemos divertido haciéndolo. Lo que yo no quiero, y creo que no sería correcto, es decir que yo soy una influencia determinante en la evolución de su poética. No. Juntos hemos hecho un recorrido. ¿Que eso ha generado ecos? Por supuesto. Todo lo que yo he hecho como director ha generado ecos en Lluïsa, y todo lo que ella ha escrito ha generado ecos en mí. Sólo faltaría que no fuese así. Pero lo que yo no diría es que hay una separación de eso en épocas, ni mucho menos. Yo creo —lo he dicho antes— que hay una primera etapa y una segunda etapa, y que



todos esos elementos están ahí dentro desde el principio. Por ejemplo, *El gat negre* es una obra del principio y en ella había ya un imaginario cabaretero. Y había muchos de los elementos que luego hemos desarrollado con más profundidad. Creo que en esa primera etapa también había muchos elementos de juego con técnicas provenientes de los géneros parateatrales. Luego, en la época del Lliure, tuvimos más oportunidades de trabajar juntos. Y en la medida en que vas cumpliendo etapas tienes ganas de hacer cosas más diversas.

¿Qué es lo que resulta más agradecido de poner en escena de las obras de Lluïsa Cunillé, tanto en su propia producción como en las obras de autoría compartida contigo? ¿Y lo más difícil?

Hay gente que lee una obra de Lluïsa y dice que no la entiende. Pero lo que están diciendo no es que no entienden de qué habla, sino que no entienden su poética, su respiración. A mí eso nunca me ha



sucedido. Desde el primer momento en que he leído una obra de Lluïsa la he entendido. Cuando más la leo, más sé cómo hacerla, más conozco la arquitectura interna, pero la comprensión siempre se ha producido en una primera lectura del texto, porque no depende de la profundización arquitectónica de la escritura, sino de unos canales que se producen en un nivel muy epidérmico de la textualidad... Con Lluïsa somos amigos, nos entendemos, hemos crecido juntos. Sobre todo, lo que somos es amigos. Por tanto, hacer teatro es una convención también para alimentar una forma de pasearnos juntos por la vida. Eso lo escribió Lluïsa una vez para ese monólogo que hizo Lluís Homar que se llamaba *Et diré sempre la veritat*: «Para mí el teatro es una forma de pasearme por la vida.» Yo creo que para mí también lo es y para Lluïsa también. Pasearse es una forma preciosa de decir *vivir*, en el fondo, y, por tanto, lo bonito de hacer teatro con Lluïsa es que es vivir la vida con Lluïsa. Hay aspectos que técnicamente son más complejos

que otros, evidentemente, y hay actores a quienes les cuesta más o menos encontrar un registro que sea el correcto, pero vamos, eso forma parte de lo normal del teatro. Para mí nunca ha sido difícil hacer teatro. Es una responsabilidad enorme, enorme, pero no una dificultad.

Ahora que dices lo de pasearse por la vida con Lluïsa, el paseo es una de las constantes de su obra. Así, la profesora de francés de *Barcelona, mapa de sombras* sostiene que las razones para pasear se encuentran paseando. Parece haber, en algunos personajes, una pulsión frustrada de nomadismo, paralela al gusto por la evasión lúdica o imaginativa (*Dotze treballs, Libración, etc.*). Xavier Puchades³ habla de un rescate de la figura del flâneur y del deseo de error.

³ PUCHADES, Xavier (2002). «La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé».

Stichomythia, núm. 0:

<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm>.



Sí, algo de eso puede haber en algunos de sus personajes. Es cierto. Aunque yo creo que esto responde mucho más a esa iconografía maravillosa de la mujer caracol —mujer u hombre, pero se ha desarrollado más en algunos personajes femeninos—, que lleva toda su vida y su equipaje encima; lo que le aferra a la vida es ella misma. En el fondo, no es más que un intento de formalización de algo que entiende y que nos hace entender muy bien Lluïsa, que es la responsabilidad que tenemos nosotros con nosotros mismos, y lo ha enseñado de manera muy clara, muy paradigmáticamente, en algunos de sus personajes. Que puedes prescindir de casi todo, excepto de tu propio destino. Esto está en muchos sitios. En el fondo, la profesora de francés de *Barcelona, mapa de sombras* tiene algo de esto. Y la escritora de cartas de *Passatge Gutenberg*. Y la mujer que pasea perros en *Libración*. Hay muchos ejemplos.



¿Estás de acuerdo en que los personajes de Cunillé, en cualquiera de sus etapas, siempre hacen un esfuerzo por comunicarse con el otro?

Un esfuerzo enorme, a veces. Y de hecho, en *Passatge Gutenberg*, hay un personaje paradigmático, que es el que no puede hablar y va a la señora que escribe cartas y tiene que intentar hacerle entender qué carta tiene que escribir desde el silencio. ¿Cómo se puede hacer entender a una persona, a la que pagas por escribir una carta, qué carta y a quién quieres escribir desde el silencio? El esfuerzo que hace ese personaje es titánico, por intentar escribirla, porque necesita profundamente comunicarse.

Da la impresión de que Lluïsa Cunillé no repite estrategias espacio-temporales, aunque casi siempre se mueve en la ambigüedad temporal y espacial. Hay en su producción obras de espacio único (*Passatge Gutenberg, Privado, Libración*);



las hay de espacios cambiantes o alternantes (*La cita, Apocalipsi*), y otras en las que incluso los personajes mutan (*Vacantes, Viajeras, Húngaros*).

Estoy de acuerdo en que cada obra empieza generando su propia concepción de convenciones. Y que en Lluïsa no hay elementos apriorísticos, sino que los va desarrollando. Lluïsa siempre dice que escribe un mínimo de dos obras simultáneas, y que descansa de una sobre la otra. Y normalmente son obras que tienen mucha distancia estética para poder descargar tensiones de cosas, y probar mecanismos distintos en obras distintas. Y creo que obedece un poco a eso: a hacer ahora una obra en espacios cambiantes, y esta otra en un único espacio. Yo creo que lo que hay detrás de los motores de una autora que escribe ocho horas al día es bestial. Ella puede desarrollar su imaginario desde los sitios más recónditos. Por tanto, más que escoger unos temas y unas estrategias en función

de qué escritura tendrán, creo que hay una decisión previa: «¿Qué es lo que no he hecho?» Y a partir de escoger una situación y un marco, desarrolla unas ideas. Ella afirma normalmente que no sabe muy bien a dónde le lleva. Muchas veces empieza una cosa que ve que la va a llevar a un sitio que no le gusta y lo deja y empieza otra. Esa máxima pirandelliana de que la escritura conoce mucho mejor a los personajes que el escritor...

Buena parte de la obra de Lluïsa tiene lugar en espacios liminales, marginales o periféricos. ¿Qué aportan, dramáticamente hablando, estos lugares descentralizados o excéntricos?

Son fronteras. Y, como toda frontera, son espacios de intercambios furtivos y los legales. Y, por tanto, en las obras de Lluïsa se producen esos dos niveles de intercambio: los legales y los furtivos. Los de la lógica del texto y los de la lógica del subtexto. Los de lo evidente y los de lo secuestrado, lo silenciado, lo

difícil. Y, por tanto, la poética de Lluïsa —o, al menos, una parte de su poética— se encuentra muy cómoda en los espacios fronterizos. El contrabando no es posible si no hay una frontera ilegal. Para que haya contrabando tiene que haber algo prohibido. Y cuando hablo de contrabando no hablo de comercio sólo; hablo de contrabando de ideas, de emociones, de poder exportar cosas prohibidas.

En su obra hay algunos espacios recurrentes: hoteles, oficinas, parques... Pero también hay algunos objetos recurrentes, de los que el más paradigmático acaso sea el paraguas. Aparecen también taxis y coches en general. Los ruidos de la ciudad se cuelan desde la extraescena sonora en forma de sirenas, bocinas, contestadores automáticos. ¿Crees que se trata de recurrencias deliberadas o más bien de tics involuntarios de la autora que arrojan algo de luz sobre su particular universo?



Yo alguna vez se lo he dicho. Le he dicho: «¿Eres consciente de cuántas veces has usado esta imagen?» Y ella me ha dicho siempre que no. Por tanto, no creo que sea un elemento recurrente. Primero, porque eso quiere decir algo que a mí me encanta, porque me parece muy sustantivo, y es que ella, como cada vez pretende hacer algo distinto, no tiene ningún miedo a usar elementos que ya ha usado, porque están en un contexto nuevo y porque significan otras cosas. Paralelamente a eso, yo creo que sí que hay un imaginario Cunillé, evidentemente, como hay un imaginario Pinter o lo hay de cualquier autor. Porque el autor construye desde ese imaginario, no puede hacerlo desde otro sitio. Ella misma —lo hemos dicho ya varias veces a lo largo de esta tarde— se fuerza a abrir el imaginario para especular desde sitios distintos, pero eso no impide que algunos elementos que están en el epicentro de su forma de entender el mundo vuelvan con la misma máscara o con algo ligeramente distinto. No creo que le preocupe lo más mínimo.

También es fundamental la relación que los personajes tienen con el tiempo. ¿Los relojes —en sentido metafórico— que va diseminando la autora contribuyen de manera decisiva a la eficacia de la obra?

Yo creo que es un tema que realmente le ha preocupado y que ha articulado de una forma magistral. En la segunda escena de *La cita*, en el almacén de relojes, hay una especie de imagen paradigmática de la articulación del tiempo en el imaginario de Cunillé: un tiempo que se lentifica, que permite opinar sobre el no-tiempo, un tiempo que permite a los personajes de Lluïsa estar por encima de la tiranía del tiempo, pese a esas alarmas y esas urgencias. El uso del tiempo es casi siempre fraudulento. Esos personajes tienen la fuerza que tienen porque no responden al tiempo de una manera convencional, como nuestra sociedad nos está enseñando a responder al tiempo. Crean un espacio de tiempo prioritario que es el tiempo

subjetivo, no el objetivo. En Lluïsa Cunillé siempre es más denso el tiempo interior del personaje que el de la situación. Y siempre acaba venciendo el tiempo interior del personaje sobre el tiempo de la situación en que está constreñido. Es la gran venganza del teatro de Lluïsa Cunillé con nuestra sociedad. Y es, en el fondo, la gran poética. La autonomía de esos personajes tiene que vencer a las falsas trampas que nos hemos puesto para construir nuestro mundo. Hay una especie de decantación entre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico. Hay una doble articulación del tiempo en el teatro de Lluïsa, y siempre gana el tiempo psicológico.

Marcos Ordóñez dice en una de sus críticas⁴ que Lluïsa Cunillé tiene la habilidad o el talento de colocar a los personajes en una posición, en una

⁴ ORDÓÑEZ, Marcos (2004). «Barcelona, mapa de sombras: caza mayor». *El País. Babelia*. 20 de marzo, 21.

tesitura situacional y vital proclive a la revelación; los pone «en estado de revelación».

Creo que todo personaje teatral es proclive a la revelación. En toda tragedia griega se produce la anagnórisis. Y todo teatro tiene anagnórisis. Si no se produce revelación, no aparece el elemento que cambia la expectativa del espectador, y la articulación del espacio-tiempo tiene que ver con un juego de expectativas. No creo que eso sea una singularidad específica de Lluïsa. Lo que le sorprende a Marcos Ordóñez es que esas revelaciones aparecen en un contexto silenciado, que a priori no ofrecía tantas expectativas de revelación. Por tanto, el desfase entre la expectativa inicial del personaje y lo que éste acaba haciendo siempre es mucho más plásticamente denso que en otro tipo de personajes cuya textura ya me prepara y avisa de que lo que me van a revelar va a ser sorpresivo. No hay una expectativa inicial y por eso creo que se perciben como personajes en estado de



revelación. Y ésa es la magia del teatro, que lo espectacular nace de los sitios de donde menos se espera, y de los materiales y de los temas de donde menos se espera.

Por último, ¿podrías anticiparnos algo de tus próximos proyectos, de los propios y de los compartidos con Lluïsa Cunillé?

Con Lluïsa tenemos un proyecto precioso, a partir de una obra que acaba de escribir, que se llama *Carrer Franklin* y que va a ser el próximo proyecto de la Reina de la Nit, pero aún no puedo decirte ni cuándo ni dónde. No es un proyecto de dramaturgia compartida sino una obra de escritura autónoma suya y en la que yo voy a volver a hacer de actor... A mí me parece una de las mejores obras que ha escrito Lluïsa. Me gusta mucho su teatro, como sabes, pero creo que ésta es una de sus mejores obras. Pero del mismo modo que son fascinantes muchos de los textos que no conoce nadie aún:



Dinamarca, Islàndia, Els subornats son textos extraordinarios. Lo que ha escrito últimamente y lo que está escribiendo ahora Lluïsa es muy, muy bueno.