

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LENGUA I LITERATURA, 31

ALBERT MESTRES,  
UNA INDAGACIÓ DELS LÍMITS

Edició a cura  
d'ÀIDA AYATS i FRANCESC FOGUET

SOCIETAT CATALANA DE LENGUA I LITERATURA  
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



Institut  
d'Estudis  
Catalans



TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LENGUA I LITERATURA

31



TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LLENGUA I LITERATURA, 31

ALBERT MESTRES,  
UNA INDAGACIÓ DELS LÍMITS

Edició a cura  
d'AÏDA AYATS i FRANCESC FOGUET

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA  
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BARCELONA, 2025

**Albert Mestres, una Indagació dels Límits (Simposi) (2024 : Barcelona, Catalunya), autor**

Albert Mestres, una indagació dels límits. — Primera edició. — (Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 31)

Recull dels treballs presentats al simposi Albert Mestres, una indagació dels límits, celebrat a l'Institut d'Estudis Catalans l'1 de març de 2024, i organitzat per la Societat Catalana de Llengua i Literatura, amb la col·laboració del Centre de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona i de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. — Bibliografia  
ISBN 9788499657837

I. Ayats, Aida, editor literari II. Foguet i Boreu, Francesc, 1971- editor literari III. Societat Catalana de Llengua i Literatura. IV. Títol V. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 31

1. Mestres, Albert, 1960- — Crítica i interpretació — Congressos. 2. Teatre català — Història i crítica — Congressos. — 3. Teatre (Gènere literari) — Història i crítica — Congressos.

82Mestres, Albert(063)

821.134.1-2.09(063)

82-2.09(063)

El simposi *Albert Mestres, una indagació dels límits*, organitzat per la Societat Catalana de Llengua i Literatura, ha comptat amb la col·laboració del Centre de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona (CRAE-UAB) i l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC).

© dels textos, els autors respectius

© 2025, Societat Catalana de Llengua i Literatura,  
filial de l'Institut d'Estudis Catalans,  
per a aquesta edició

Primera edició: març de 2025

Compost per Jorge Campos  
Imprès a Service Point FMI, SA

ISBN: 978-84-9965-783-7

Dipòsit Legal: B 4987-2025



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de Creative Commons. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

## TAULA

<i>Presentació</i>	
Aïda Ayats i Francesc Foguet . . . . .	7
<i>Albert Mestres, retrat de l'artista</i>	
Magí Sunyer . . . . .	11
<i>L'home de teatre: esbós de catàleg</i>	
Oriol Izquierdo . . . . .	41
<i>Trencadís referencial: creació i recreació en el teatre d'Albert Mestres</i>	
Maria Moreno i Domènech . . . . .	63
<i>Personatges femenins en el teatre d'Albert Mestres: dominació i subaltermitat</i>	
Isabel Marcillas . . . . .	75
<i>Construir la ficció. Poètica i mecanismes dramàtics en l'obra d'Albert Mestres</i>	
Gemma Bartolí . . . . .	91
<i>La presència escènica i la recepció crítica de l'obra teatral d'Albert Mestres</i>	
Clàudia Serra . . . . .	111
<i>Brossa, Beckett, Mestres: convergències i divergències</i>	
Joan Cavallé . . . . .	127
<i>Una dramaturgia de l'excepció: de l'enginy a l'experimentació. Conversa amb Albert Mestres</i>	
Anna Corral Fullà . . . . .	149
<i>El teatre i jo</i>	
Albert Mestres . . . . .	171





## PRESENTACIÓ

La diversitat de veus i d'opcions que presenta la dramaturgia catalana de les dues primeres dècades del segle XXI fa realment difícil de destriar-ne una figura destacada. Quan vam començar a programar el cicle «Clàssics contemporanis» l'estiu del 2020, els impulsors —Montserrat Bacardí i Francesc Foguet— vam establir els criteris generals per triar un escriptor representatiu de cada gènere: principalment, gaudir d'una trajectòria consolidada reconeguda per la crítica i excel·lir en el seu àmbit, sense que fos un nom ja consagrat. De seguida, els curadors d'aquest volum vam coincidir que, en el gènere del teatre, Albert Mestres complia aquestes condicions: és una de les veus més originals, sòlides i prolífiques de la dramaturgia catalana actual. Amb això no volem pas dir —ni de lluny— que no hi hagi altres «clàssics contemporanis» en l'àmbit teatral; tant de bo en siguin molts més, com més millor! En qualsevol cas, malgrat la manca de perspectiva temporal, el fet de dedicar un cicle de simposis acadèmics a alguns dels noms més significatius de les lletres catalanes actuals (un per a cada gènere, inclosa la traducció) ens permet, d'una banda, deixar constància de la manera com són llegits un autor i la seva obra des d'una determinada immediatesa i, de l'altra, assentar un precedent d'una tradició hermenèutica de cara al futur. A més, fa possible establir un diàleg, que pensem que és més necessari que mai, entre la praxi i la teoria, entre la creació i la investigació en les arts escèniques.

Al nostre entendre, el teatre d'Albert Mestres despunta, si més no, per la indagació estètica i artística tan singular que emprèn, per l'essencialització i l'experimentació que evidencia i pel complex rerefons intertextual amb què treballa. El seu perfil, en el context de la dramaturgia catalana actual, és certament extraordinari. Car l'enorme potencial expressiu de la seva escriptura dramàtica troba una via d'esca-

pament al panorama convencional i formulari que, malauradament, i des de fa tant de temps, imperava en aquestes latituds. *Intertextualitat, obertura, experimentació, hibridació, actualització* o *transgressió* són algunes de les paraules —una bateria de conceptes— que podríem emprar per definir el caràcter de les seves peces teatrals. Val a dir que limitem el focus d'aquestes consideracions al seu teatre, perquè, com és sabut, Mestres també és un escriptor que ha tocat altres tecles de la creació literària: la poesia, la narrativa, l'assaig, la traducció, l'edició... I és que tan *eclèctics* són els seus interessos literaris com *transversal* la naturalesa de les seves obres. Sense oblidar que ha exercit també de director d'escena, una faceta que aquí tractem de passada.

La tria del seu nom és, per tant, ben conscient. Respon a la necessitat de posar el focus en un corpus dramàtic que, en conjunt, considerem que ofereix una alternativa (no pas l'única, però sí una de les més extenses, coherents i originals) a la mena d'atzucac en què es troba la dramaturgia contemporània, precisament per la diversitat, la profunditat, la complexitat i la valentia que respira el seu teatre. Partíem del desideratum de posar a l'abast dels lectors, crítics i investigadors, per primera vegada de manera conjunta, en format de miscel·lània, una mostra d'estudis que abordi els aspectes més significatius de la dramaturgia de Mestres: les influències literàries, artístiques i musicals, i el trencament de límits culturals de les seves obres —o dels seus materials textuais, com ell mateix els ha anomenat alguna vegada. En una nota prèvia a *La bufà*, publicada el 1998, Mestres expressa les motivacions i propòsits que el duen a fer teatre, un teatre reflexiu i experimental, un teatre en què el text deixi de ser una obra closa. *Dramàtic*, del 2002, n'és un punt d'inflexió. I seguiran *1714. Homenatge a Sarajevo*, *La partida o Còctel de gambes*, *Farsa*, *Temps real*, *Odola (Antígona exprés)*, *Dos de dos*, *Aquilles o l'estupor*, *Una història de Catalunya*, *Njudra*, *Amor pur*, *Confinament*, entre d'altres. Uns textos que, aplegats recentment a *Teatre nu* (2022), tracten temes com ara la violència, la identitat, la catalanitat, la vulnerabilitat o la mort. Una dramaturgia que és radicalment teatral i la màxima expressió de la nuesa, és a dir, que furguen, aprofundeixen, en la condició humana. El teatre de Mestres, en definitiva, busca, més que no pas explicar una història, comunicar i fer compartir una experiència poètica.

D'acord amb els objectius del cicle «Clàssics contemporanis» —aprofundir en el coneixement dels escriptors i escriptores actuals; oferir-ne una lectura crítica, i proporcionar bibliografia solvent sobre personalitats molt rellevants de la literatura catalana del segle XXI—, el simposi *Albert Mestres, una indagació dels límits* (IEC, 1 de març de 2024) es va acostar a la figura, la poètica i l'obra dramàtica d'aquest dramaturg d'una manera global i transversal. Per explorar-ne els plecs i replecs, vam organitzar l'encontre en tres blocs. En el primer, les dues ponències inaugurals oferien, des d'una perspectiva en certa manera personal, una visió completa i comprensiva de la seva trajectòria literària fins avui: la de Magí Sunyer, que en traçava un retrat artístic de conjunt, i la d'Oriol Izquierdo, que esbossava una panoràmica del seu teatre. En el segon bloc, les comunicacions s'aproximaven a l'obra de Mestres des d'enfocaments temàtics molt més concrets: Maria Moreno exposava com el complex entramat referencial creat per Mestres està al servei d'explorar els límits de la teatralitat escènica; Isabel Marcillas analitzava i posava en relació els personatges femenins de la producció dramàtica de Mestres; Gemma Bartolí se centrava en la poètica i els mecanismes dramàtics que informen les seves obres, i en dos elements que hi tenen un paper fonamental: la música i la tradició popular; Clàudia Serra, finalment, estudiava el recorregut de la recepció crítica de les obres estrenades per Mestres. El tercer bloc cloïa el simposi amb la detallada entrevista a cura d'Anna Corral, en el decurs de la qual el dramaturg revelava les constants principals del seu teatre i repassava els seus més de trenta anys de trajectòria i d'experiència teatrals.

Aquest volum inclou totes aquestes intervencions en el simposi *Albert Mestres, una indagació dels límits*, però també dos textos que no estaven previstos en el programa inicial i que ens han vingut, com si diguéssim, caiguts del cel. Per un costat, una col·laboració de Joan Cavallé, que ens va demanar de participar en el llibre amb una contribució que es proposa de puntualitzar alguns aspectes de la vinculació del teatre mestresià amb el beckettianisme i el brossià. Per l'altre, un capítol de les memòries inèdites —intitulades provisionalment *Arts i oficis*— del mateix dramaturg, el consagrat al teatre, que els curadors vam sol·licitar-li per tal de donar-lo a conèixer i que l'autor ha tingut la genti-

lesa de regalar-nos. Pensem que aquest capítol esdevé un bon colofó per a cloure un volum dedicat a la seva condició de dramaturg, perquè ens explica, de viva veu i sense ambages, la relació personal i professional que ha mantingut amb el teatre durant més de tres dècades.

AÏDA AYATS i FRANCESC FOGUET

# ALBERT MESTRES, RETRAT DE L'ARTISTA

MAGÍ SUNYER

*Universitat Rovira i Virgili*

## 1. POETA, NARRADOR, DRAMATURG, ASSAGISTA, TRADUCTOR

Albert Mestres va emprendre la creació literària des de la posició de poeta. Dramaturg, narrador, poeta, traductor i assagista, ell mateix ho explica: «Com em sento més còmode és com a poeta, que crec que és com sóc menys conegut, i menys valorat segurament. Totes aquestes activitats per a mi són activitats poètiques, fins i tot la direcció teatral, i les entenc i les encaro així» (BALAÑÀ 2016).<sup>1</sup>

Amb aquesta afirmació, Albert Mestres coincideix amb la concepció romàntica de l'art que, entre altres, expressava Percy B. Shelley a *Defensa de la poesia*, quan anomenava poeta tota mena d'artista, manifestava la superioritat de la poesia respecte a la història i la filosofia, esborrava la frontera entre el vers i la prosa i proclamava la necessitat d'assolir la condició de poeta per arribar a la felicitat. Entre els nostres clàssics, Joan Maragall i Joan Salvat-Papasseit es van sentir còmodes amb la idea. Recordeu, ara que fa cent anys de la seva mort, la proclama encesa de Salvat en què defensava la independència del poeta com a qualitat imprescindible. Albert Mestres, ben diferent com a poeta d'ells, hi coincideix en aquest punt.

1. Aquest estudi forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (2021 SGR 00150), de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya. Vull agrair a l'escriptor que m'hagi proporcionat un document d'enorme valor per a la preparació de la meua anàlisi, una versió ja molt madura de les seves memòries titulades *Arts i oficis*. M'ha ajudat molt a no equivocar-me tant. Pel caràcter d'inèdit i, sobretot, de provisional, no cito aquest document de manera convencional, però n'aprofito idees i m'ha servit per apuntalar-ne de meves.

Sense contradir-lo, des de la convicció que un artista s'explica en la seva obra, he preferit titular «Retrat de l'artista» aquesta intervenció perquè no semblés que em limitava a una anàlisi de la lírica. Examinaré la poesia i la narrativa publicada per Albert Mestres, no l'obra dramàtica —que compta amb especialistes i amb un esplèndid estudi global de Francesc Foguet que prologa el volum recent que reuneix el seu teatre complet—, ni l'assaig ni la traducció ni els estudis literaris ni l'edició de textos, aspectes a què només em referiré de passada.

Albert Mestres va néixer a Barcelona l'any 1960. És fill de la ballarina Maria Teresa Emilió i del compositor Josep Maria Mestres i Quadreny. Està casat amb Eulàlia Rubió i tenen una filla, Cristina. Els dedica tots els llibres que publica. Va estudiar a l'Escola Isabel de Villena, que dirigia Carme Serrallonga. La seva formació universitària ha estat irregular: matriculat a la Universitat de Barcelona l'any 1980, va abandonar aviat i, després d'un parell d'intents de continuar els estudis, es va graduar en Humanitats a la Universitat Oberta de Catalunya l'any 2008. El màster que va cursar a la Universitat Rovira i Virgili li va obrir la porta d'accés a la categoria de doctor en Filologia Catalana, que va assolir amb una tesi en què va estudiar Joaquim Rubió i Ors i va establir l'edició crítica de *Lo gaiter del Llobregat*. Ha treballat com a corrector i traductor, ha col·laborat amb companyies de teatre com La Fura dels Baus. Forma part de la companyia La Decimonònica. Ara és professor de l'Institut del Teatre de Barcelona i de la Universitat Rovira i Virgili. Edita discos, ha planejat un Museu de la Literatura, ha organitzat el magnífic festival Veus Paralleles, inexplicablement interromput, i dirigeix l'editorial RE&MA 12, que ja té un catàleg molt considerable, compost sobretot, però no exclusivament, de llibres de teatre.

Som davant d'un escriptor molt poc comú. Per moltes raons. Amic dels amics, generós, lleial, de natural silenciós, demostra una seguretat quasi absoluta en matèria artística. Actua, parla i escriu des d'una honradesa radical. Això provoca que emeti unes opinions que sovint provoquen sorpresa perquè no coincideixen amb els tòpics establerts, però que, a diferència de les que emeten tants altres artistes que només busquen la manera de cridar l'atenció, estan sòlidament fonamentades. S'hi pot estar en desacord, pot estar equivocat, però no

enganya ni busca l'escàndol. Jo el compararia amb Joan Miró, però no amb Salvador Dalí. Una opinió, una proposta, d'Albert Mestres sempre s'ha de considerar i reflexionar-hi unes quantes vegades. Crec que aquesta qualitat és una de les que l'uneixen amb el seu amic i poeta Enric Casasses. En un i altre, ni que quan exerceixen d'actors representin un personatge i s'hi deixin arrossegar, no hi ha impostura.

En molta part perquè Albert Mestres, a diferència de tants artistes condicionats per la urgència d'aconseguir èxit o per fragilitats estructurals que els obliguen a cridar fins a l'afonia per fer-se notar, és un home molt culte i amb una sensibilitat extraordinària, i amb aquest adjectiu no vull significar només «molt gran» sinó, sobretot, «que és fora de l'ordinarietat». La seva posició davant l'art és la d'un experimentador, el podríem denominar avantguardista, si no fos perquè l'etiqueta s'ha desgastat tant durant el segle xx que ha perdut la funcionalitat originària. Ja hem vist que li ve de família: sa mare i son pare van ser ballarina i compositor contemporanis; Joan Miró, Joan Brossa, Antoni Tàpies i altres artistes de dues generacions de l'avantguarda del segle xx li eren familiars ja de petit. Amb això no vull donar a entendre que la facultat de crear es transmeti per herència i encara menys per osmosi, però sí que els condicionaments que comporta aquesta col·locació de partida no són menors, poden incentivar o anul·lar, però difícilment deixar d'afectar. Albert Mestres ha digerit aquesta herència amb la radicalitat d'un trencador de motllos i de l'única manera possible en un autèntic artista, des d'un criteri propi. Sense personalitat pròpia, tant entre retòrics com entre terroristes, no hi pot haver artista. Sumem-hi que Albert Mestres ha llegit i llegeix moltíssim i de tot, i ha mirat, i ha escoltat. Gerard Horta (2000: XIII) s'hi ha referit com «un pou de coneixement literari». Establir una llista de lectures seves seria una de les operacions més inútils que es podrien perpetrar, una sopa de noms absurda si no s'especificués què n'ha aprofitat en cada cas, tasca difícil de dur a terme i que no cap en aquest article si no és de manera molt limitada. Una mirada a les seves traduccions comença a informar sobre preferències: els epigrames llicenciosos de Marcial; escriptors recents com Fernando Pessoa i George Steiner; actuals com Alessandro Baricco, Gregoire Polet i Aurélie Lassaque; llibres «maleïts» com *Justine*, del marquès de Sade, i *L'assassinat entès*

com una de les belles arts, de Thomas de Quincey; clàssics com *Berénice*, de Racine. Ha traduït des del llatí, el francès, l'anglès, l'italià i el portuguès. Algunes d'aquestes traduccions li han proporcionat un benefici no menor en forma de «vacances pagades» en uns quants països.

L'escriptor ha explicat la seva militància en la contracultura dels anys setanta i primers vuitanta, al costat, entre altres, de Gerard Horta, David Castillo i Julià Guillamon. Entre l'esmentada «herència» genètica i el caràcter que imprimeixen les revoltes juvenils, no ens pot estranyar gaire que expressi i demostrï una necessitat de renovació contínua, de provar sempre coses diferents, una constant distintiva de la modernitat. En el llibre *Nous*, cedeix la veu al poeta grec Callímac per explicar-ho:

No trepitjaràs els camins per on passen els carros.  
 No portaràs el teu carro pels solcs dels altres carros.  
 No passaràs pel camí ample:  
 seguiràs un camí propi:  
 encara que sigui el més estret. (MESTRES 2013: 9)

A les conseqüències d'aquesta actitud es referia Jordi Puntí (2000: 4) quan conclouïa que és autor d'una «obra heterogènia i canviant, personalíssima». David Castillo (2022: 37), que el coneix bé, ha afirmat que «quan tinguem una perspectiva més àmplia del que ha passat durant el canvi de segle, el nom d'Albert Mestres [...] destacarà més enllà de cotilles generacionals i dels arguments sociològics». S'ha apuntat (ABRAMS 2014) que Albert Mestres ha pagat un preu per la independència. L'escriptor no se sent valorat de manera justa. En les esmentades memòries, el tema sorgeix amb reiteració, constata que no apareix ni en les antologies de poesia catalana ni en els balanços de narrativa o de poesia. No deixa de ser una paradoxa, de què ell mateix se sorprèn, que per una banda es produeixi aquesta exclusió, que és objectiva, i per l'altra publiqui sense gaires problemes en editorials prestigioses com Edicions 62, Empúries, Proa i Angle. Hi pot contribuir que fa molt que la cultura catalana manifesta la necessitat de col·locar els escriptors en ruscós i accepta malament que s'escapin de la



cel·la on se suposa que han de fer la mel. D'Albert Mestres, s'ha decidit que és un home de teatre, i això és veritat, però no ho és exclusivament ni, potser, de manera principal. Al respecte, em permeto sortir un moment del meu solc i observar que com a dramaturg tampoc és que se li hagin obert el Teatre Nacional, el Lliure, el Romea o el Poliorama, i mentre que sí que s'ha fet amb d'altres autors que aventuro que tenen menys mèrits. Sigui com sigui, no podem cometre l'error d'engabiar un artista plenament informat, amb un talent fora de discussió i que contínuament experimenta. La crítica literària catalana és dèbil —té poques plataformes per expressar-se—, precària —no permet la imprescindible professionalització— i està sotmesa a tots els vicis derivats d'aquestes febleses. Un escriptor de l'entitat d'Albert Mestres té dret a sentir-se decebut perquè un llibre al qual ha dedicat anys i en el qual ha aconseguit un resultat magnífic sigui rebut amb indiferència o comentat amb poc encert i perquè una obra extensa, arriscada i de gran qualitat no rebi ni un trist esment en panoràmiques de la narrativa o de la poesia. Jo crec que l'assumpte té mala solució: som pocs, pobres i no necessàriament els més espavilats. Un cop se n'ha adquirit consciència, el camí de l'artista, de l'escriptor, n'ha de prescindir i encara més si vol experimentar i no escriure l'enèsim cas de la detectiu Eusèbia o del casanova Pol. I és el que fa Albert Mestres, un cop se n'ha lamentat, segur com està que no és per ell que es perd, continua escrivint en totes les direccions que li marca el seu geni. I a qui no li agradi, que no s'hi casi.

## 2. EL POETA

Hi va haver un moment que Albert Mestres va saber que seria poeta, ell ho expressa amb aquesta sorprenent convicció. Tan segur en va estar que, de la mateixa manera que un aprenent de fuster s'ensinistraria per fer servir el ribot, s'entrenaria per portar el metre a la butxaca amb naturalitat i s'exercitaria perquè el llapis se li aguantés a l'orella, ell es va dedicar a aprendre allò que considerava que era imprescindible per exercir el seu ofici: va estudiar llengua i va llegir molt. Després, va començar a escriure versos. Ja hem vist que, tant pel clima

viscut a casa des de petit com pels ambients en què es va moure des de l'adolescència, des d'un primer moment, l'experimentació, la lluita per aconseguir l'originalitat, van constituir la seva orientació. L'escriptor ho explica d'aquesta manera: «Com a poeta no em sento còmode en un espai determinat, necessito posar-me en zona de risc, no tornar a fer una altra vegada el mateix.» És una opció que van adoptar molts altres artistes en l'època que ell va començar a escriure seriosament; la majoria ha desistit, ell s'hi ha mantingut fins avui. La generació anterior a la seva, la dels setanta, ja havia trencat amb el realisme històric i, sobretot a través de les dues editorials més definitòries, Llibres del Mall i Quaderns Crema, havia reintroduït el gust pel formalisme i pels poetes romàntics —Novalis, Hölderlin, Keats, Shelley, Blake, etcètera. A finals dels anys setanta, es va produir un enlluernament per les primeres i les segones avantguardes. Els calligrames de Salvat-Papasseit, de qui era impossible comprar-ne la poesia si no era en una edició clandestina, les prosas poètiques de J. V. Foix, que era viu, i la poesia escènica quasi no representada de Joan Brossa, esdevenien tradició mítica i «subversiva». Jean Arthur Rimbaud, Antonin Artaud i altres maleïts adquirien un prestigi que no sempre es comprovava si era merescut, sí que sovint s'associava a tota mena de paradisos artificials. En aquest clima va aparèixer el poeta Albert Mestres. A partir d'aquí, el lector voraç que és ha incorporat, un cop ben paït, tot allò que li ha pogut interessar, de manera que, des de la perspectiva del 2024, ha utilitzat un gruix molt considerable de recursos formals i ha elaborat textos amb intencions molt diferents. Això no significa que Albert Mestres sigui un eclèctic en poesia sinó que no renuncia a res per enriquir els registres de la seva expressió. En ell, el diàleg entre disciplines artístiques és una constant i ha proporcionat tres magnífics llibres d'artista, que ja comentaré. Durant anys va participar en lectures públiques, va confeccionar objectes poètics amb versos inserits i quaderns que havien de ser el germen de futurs llibres que potser només van servir perquè s'exercités, cremés etapes, madurés, tot ja sota el signe del mestissatge artístic. Jo no he vist aquest material i només en una ocasió vaig assistir a una recitació seva amb música de son pare. No me n'ocupo aquí, em limito a analitzar els llibres publicats, en els quals s'observa una notable evolució. Hi tro-

bem tota mena de provatures i d'exercicis: formes fixes com el sonet i la sextina, que no és estrany que s'escapin del seu estricte formalisme, l'epigrama, la tanka i l'haiku ortodoxos i aproximats, tota mena d'utilitzacions de la rima i del vers lliure i el blanc, onomatopeies, supressió de la puntuació, calligrames, troquelats, *collages*, alliteracions, llargues enumeracions, poesies en monosíl·labs, paraules o frases interrompudes, parèntesis, llenguatge esotèric. Tot al servei de l'expressió o de la provocació amb un gust suprem per la fusió entre gèneres, perquè, com a poesies, hi trobem prosas en forma de manifest, d'article ideològic, d'advertència política, jocs, bromes i ironies de calibre divers. Paga la pena subratllar que, tal com veurem, ha practicat amb persistència el poema llarg, no tant com el Dant o com Lord Byron, però no poc.

El primer llibre, *O res* (1990), recull poesies escrites entre 1979 i 1985 i té molt de banc de proves. S'inscriu en la línia, en unes quantes de les línies, de la poesia que estudia Margalida Pons a *El codi torbat* (2021). El títol tradueix la màxima de Cèsar Borja «Aut Caesar, aut nihil» en un «O Albert Mestres o res», expressa una actitud extremista davant el fenomen poètic que arriba al dilema de la prioritat entre la poesia o la vida. Crec que el títol d'una crítica que li va dedicar Lluís Calvo, «Una pugna contínua entre esclat i languidesa», caracteritza amb prou precisió el llibre. En la secció «Epigramàtica mallorquina», les poesies senars tenen dimensions diferents, però les parelles són sempre de dos versos lapidaris; a «Àvid menjar», la inserció intermitent de paraules entre parèntesis és moderada al principi, proliferen progressivament i cap al final els parèntesis ocupen tot el poema; es juga amb la sextina, amb rimes en consonant molt sonores, amb agrupacions de paraules, amb ortografies no normatives, amb vulgarismes, amb rimes que arrossegueu els versos, amb anàfores; fins i tot, es proveeix una «Continuació i final del poema i tal» que pretén acabar el «Poema inacabat» de Gabriel Ferrater amb unes noves rimades no rimades ni en consonant ni en assonant. No és gaire arriscat concloure que el poeta vol alhora provocar i buscar unes maneres d'escriure, alhora crida i experimenta; no deurà estranyar a ningú que en aquest context s'endevini la proximitat d'unes experiències vitals ni que l'erotisme, en múltiples manifestacions, hi tingui un protagonisme

molt destacat. No costa gaire deduir que el títol de la secció «Àvid menjar» es refereix a una relació sexual, sobretot perquè en l'última poesia, d'escriptura posterior, suscitada per la mort de la noia que protagonitzava els versos, les referències són explícites, fins i tot amb el doble joc amb la devoració definitiva en la mort. La reproduïxo com a mostra de la cruesa que pot assolir el llibre:

Carn morta. Cor mut. Menjar destruït.  
 Des d'aquí, lluny de tu,  
 tan lluny ja de mi, Alisa, només  
 un adéu per sempre. Algú altre ha menjat.  
 Ja no hi ha més tiberi, Alisa, no. (MESTRES 1990: 33)

Segons l'escriptor, *A sac* (1999) volia ser «una declaració d'intencions», distanciat com se sentia tant de l'avantguardisme derivat de Foix com de la poesia de l'experiència, llavors de moda. Torna a recollir material molt divers i continua amb l'assaig formal: un manifest en prosa, ús de l'onomatopeia, seducció per la rima que condiona el poema, sonet, falta de puntuació, poesies amb refrany, una cançó de bressol, calligrames, noves rimades, llenguatge pressumptament esotèric. Un text com «Contra les sectes», més que situar-se en la frontera del que s'acostuma a considerar poesia, és directament un article ideològic contra l'Església catòlica. Una gran varietat temàtica va en consonància amb la formal, des de divagacions sobre esdeveniments mundials i circumstàncies personals a una invocació al diable o denúncies i advertiments polítics; entre els darrers, «La pau» i «Carta als catalans». En aquest recull s'explicita que el que en el primer llibre semblava una barreja potser involuntària, com a mínim a partir d'aquí, si no ho era llavors, s'ha convertit en convicció. Per informar el lector, el llibre s'encapçala amb un «Manifest de la sopa d'all» que comença amb una crítica a la poesia del moment i conté el germen d'una poètica: «Poesia és hibridació», «La poesia ha de ser impura», «En una mateixa obra poden concórrer mitjans estètics diferents» (MESTRES 1999: 5).

El poeta explica que a *Tres* (2001*a*) hi explora els límits del llenguatge a través del minimalisme i el formalisme. Per constatar la inu-

tilitat del llenguatge a l'hora de donar sentit a la realitat, el llibre comença amb una citació del *Tractatus* de Wittgenstein —«Els límits del meu llenguatge signifiquen els límits del meu món» (MESTRES 2001a: 7)— i acaba amb un cercle vermell que prohibeix la circulació. Per sort nostra, el poeta no va renunciar a la literatura ni es va conformar amb una opció retòrica sinó que ha infringit el senyal de prohibició i ha fet circular les paraules amb tota mena de vehicles i en totes direccions. Ja sabem des de sempre que els poetes, més que no pas ser uns mentiders, s'estimen tant la poesia que s'escalfen i li fan dir coses extraordinàries. O ella a ells. Sigui com sigui, el llibre no s'aparta de la citació inicial perquè, en efecte, el món de qualsevol de nosaltres està limitat per la nostra capacitat de coneixement i d'expressió, i el poeta contínuament eixampla els seus contorns gràcies al do de la poesia. Tornem a ser davant un llibre divers, des del breu «Advertiment» a la manera del Dant —«Lector, atura't a la porta» (MESTRES 2001a: 11)—, però no per avisar sobre les penes de l'infern sinó per aclimatar a una poesia força juganera. El to relaxat d'aquestes línies convida a la rialla: «No busquis cinc peus al vers», «Perquè d'on no n'hi ha, no en pot rajar» (MESTRES 2001a: 11). Hi trobem poesies de tota mena: d'un vers, sonets, una quadrina —o sigui, una sextina de quatre versos per estrofa i tornada de dos—, unes odes singulars i divertides o el joc amb la mínima expressió de la secció «Diu que», que conté epitafis, un sonet bisíl·lab i monosíl·lab, la poesia alliterativa que tant de moda havia estat en els anys setanta i la pura diversió provocativa: una poesia en què cada un dels vuit versos només conté un pronom personal o la següent, encara més mínima: «Hivern/ primavera/ estiu/ tardor» (MESTRES 2001a: 82). Opino que la part més destacable del conjunt és «Els perfums», una sèrie de vint poesies breus, segons el poeta amb mentalitat de tanka, ni que no ho siguin, i inspiració en els perfums òrfics. Jo diria que se situen molt a prop dels joiells minúsculs d'alguns bestiaris —en aquest cas herbari— del segle xx català. No hi ha cap mena de dubte que Albert Mestres recull totes les tradicions i en aquest punt és on utilitza les lectures de poesia oriental que el Noucentisme va incorporar, amb un fort regust de Guerau de Liost o de Pere Quart. Perfums més plàstics que sensitius en què dominen les rimes esclatants i els jocs de consonants; com a mostra, «Ginesta»:

Al toll del rec  
 un pardal bat ales i cap,  
 aigua de primavera al bec,  
 frescor que sap  
 en diàleg mut amb el sol  
 el plomissol. (MESTRES 2001a: 60)

*Llum* (2007) és un llibre singular. Amb ell s'inicien —en un llibre complet, que no com a idea, essencial en la poètica de l'escriptor— unes col·laboracions que fins ara han originat dos volums més. La col·lecció «La imatge que parla», d'Arola Editors, que jo havia dirigit, combinava imatge i paraula amb la possibilitat, que de vegades es va aprofitar i d'altres no, que fotògraf i poeta elaboressin una obra conjunta. L'Albert va entendre aquest esperit i, amb Alexandra Genís, van confeccionar un llibre en tres parts: la primera, amb poesies «il·lustrades» per fotografies; la segona, amb fotografies «il·lustrades» per poesies, i la tercera, un poema visual conjunt progressiu en què el text, a partir de la «À» d'«Ànima», afegia una lletra en cada pàgina fins a arribar a «ÀRC JO TU IRIS». Van establir l'acord que l'Albert escriuria sobre la llum i l'Alexandra fotografiaria ombres. El resultat és el llibre de poesies més cohesionat de l'Albert fins aleshores, amb unes imatges magnífiques i unes poesies molt breus, petites unitats de gran concentració lírica amb un fort clima eròtic:

cos vol cos  
 llum ferida  
 tel d'arròs  
 ens convida. (MESTRES 2007: 3a)

El títol no enganya, *Comèdia* (2008) és una versió del poema del Dant. El poeta avisa que en unes hipotètiques obres completes hauria de formar conjunt amb «Paradís», publicat dintre d'*A sac*, i «Llimbs», que després va inserir en les *Elegies de Caldes*, amb el títol conjunt «Comèdia nova». Es tracta d'un llarg poema narratiu —Sam Abrams (2009: 14) el va relacionar amb altres poetes de la seva lleva per aquesta característica— introduït pel sonet titulat «La vida nova», d'aire més lul·lià que dantesc, que especula sobre la mancança que suposa la

impossibilitat de fusió completa dels amants. Els més de dos mil versos de «La porta daurada», a la manera del model florentí, estan distribuïts en vint graons. No utilitza els tercets encadenats sinó que, molt majoritàriament, s'hi utilitzen els sextets amb rimes consonants, de tant en tant alterats per procediments molt propis de la poesia experimental: un *collage* amb una imatge de Pieter Brueghel el Vell que substitueix la paraula «nen», un calligrama i una prosa dietarística amb un cos de lletra menor, alineacions inusuals de fragments de text i troquelats que permeten una doble lectura d'un text. Aquestes transgressions s'adiuen amb un llenguatge que de tant en tant deriva cap a aquesta línia: «Beatriu» esdevé «meatriu», ortografia malament alguns mots, per molestar —«homa», «done»—, usa expressions del tipus «pornodéusenyor» i «pornosísenyor». També s'hi inclouen, modificats, trossos de cançons populars —«Tenia una filla, encara no fila, / tralà tralalà, primfila i se'n va», «A la vora del mar n'hi ha una morena»—, estrofes senceres —de vegades literals, de vegades retocades— d'altres poetes, com Ausiàs Marc, versos de Josep Maria de Sagarra i d'un llarg etcètera, als quals el poeta al principi agraeix la «cessió». Hi compto més de quaranta noms, amb l'afegit de «tots els altres». Hi desfilen, amb una gran llibertat expressiva, les obsessions del poeta, des del seu naixement a tota mena d'experiències, reflexions i constatacions. De vegades, agafen la forma de llargues enumeracions: d'ocells, d'herbes, dels atacs a països oprimits, d'animals, d'artistes. Es combina amb descripcions de la quotidianitat barcelonina o a l'illa de Pròcida, on va començar a escriure el poema, i amb homenatges a amics morts. L'estil desenfadat i provocatiu no destorba l'ambició d'un poema d'aquestes dimensions.

Molt diferent és *Nous* (2013). Segons Sam Abrams (2014), «el sentit general del llibre és l'assoliment de la unió o la fusió». El poeta s'esplaia en la diversitat de possibles significats del títol: «poemes nous», el fruit, el plural del número nou i la saviesa en grec, que sembla que és el que més li complau; s'hi refereix una citació liminar del *Timeu* de Plató acompanyada per uns versos de Callímac que abans he reproduït i que recorden la necessitat constant de canvi. Sens dubte, és un dels seus llibres més madurs: l'experimentador contumaç s'hi sotmet a unes constriccions que ens permetrien relacionar-lo amb un

poeta convencional. Així, en l'extensa «Tanda de sonets», per increïble que pugui semblar, quasi tots són de catorze versos decasíl·labs i hi caracteritza ciutats on ha estat, amb els noms en acròstic; canta els colls de les cartes; es recrea en la vida quotidiana amb la família; descriu els cinc sentits; glossa els «cinc pilars de la filosofia»; dedica records als morts estimats. La rima és consonant i els homenatges literaris de vegades són tan explícits com en el vers «És potser un nen que no hem fet i que es queixa» (MESTRES 2013: 20). Els records dels difunts són sempre emocionats; el més intens, el dedicat a Bruna Mesres: «i el món per sempre es torna incompreensible» (MESTRES 2013: 55). En l'esmentada sèrie sobre els pals de les cartes, el titulat «Espases» denuncia els assassins del món en les quartetes i, en els tercets, desfoga la indignació en uns esgarips d'esperança:

Però no podran mai matar la ment,  
no podran mai doblegar l'esperit,  
no podran mai silenciar el lament,

però no podran mai fer callar el crit,  
fer sord el cor ni fer oblidar el turment,  
guanyar la llibertat que creix al pit. (MESTRES 2013: 29)

La marqueteria de les síl·labes i les rimes consonants dona resultats de tota mena, potser el cim més alt d'aquesta «tanda» s'assoleix en els dos tercets de «Presabsència»:

Si tu no hi ets, ets tu totes les coses,  
ets tu la llum, l'espera de les hores,  
perquè el no ser-hi fa florir les roses

i del no ser-hi en fas les meves vores,  
present tant en els gaudis com les noses,  
quan rius, quan cantes, quan fas sol, quan plores. (MESTRES 2013: 17)

Ens podem adonar que quan més convencional podria ser aquesta poesia, se'n deslliura. Les dues seccions restants del llibre contenen poemes en general molt breus. És així a «El cranc», en meditacions



sobre la poesia i en homenatges literaris a Xen Ziang i Konstantinos Kavafis. Com en altres parts del llibre, a «Taula periòdica» és sistemàtic, un poema per a cada element, que sempre hi és anomenat. Les poesies recorden l'haiku, tres versos amb la mateixa distribució que l'estrofa japonesa, però amb una síl·laba més en cada vers i dos dels versos rimen en consonant.

Qui hagi arribat fins aquí no es pot estranyar que a *Poemes intestins* (2018) canviï radicalment de registre. També hi domina la rima i alguns homenatges poètics són molt reconeixibles, però els versos semblen molt més fàcils, amb aires populars; gràficament queden unificats perquè l'últim vers de cada poesia està separat dels altres per un doble interlineat. Diria que la forma és el menys important del llibre. En el que potser és el resultat d'un flux poètic bastant directe, s'acumulen les obsessions i les pors més que en qualsevol dels altres llibres. Un discurs que flueix a raig presenta l'individu ple de dubtes, desanimat i amb una por insistent. Quan la voluntat flaqueja —«i un dia no pots més i esclates» (MESTRES 2018: 26)—, perd el control d'una manera absoluta i arriba al límit de l'angoixa: «destrossat poruc despul·lat/ sense cap lloc on caure mort/ ni cap mà amiga on agafar-te/ en la total desolació» (MESTRES 2018: 27). En aquest clima, apareix el crit del corb d'Edgar A. Poe: «mai més mai més mai més» (MESTRES 2018: 51) i la desolació és total, perquè ni la creació il·lumina:

fos en el tot  
sense ni un bri  
d'identitat  
i desfermades  
totes les forces  
i les potències  
del cervell  
crearé  
com un déu  
un món nou

sense futur. (MESTRES 2018: 50)

Quan he parlat de *Llvm*, he anunciat que, per la connexió entre arts diverses, ni que l'estètica d'un i els altres no tingui res a veure, es relaciona amb *Flama* (2021) i *De cara* (2021), publicats en la col·lecció «La Vertebral Il·lustrada / La Il·lustració Vertebrada» de l'editorial RE&MA 12, empresa personal del poeta. Tots dos llibres són resultat exquisit d'una col·laboració màgica amb el dissenyador Víctor Oliva. Tres aspectes se n'han de destacar: la dimensió de llibres-objecte, el diàleg entre text i imatge i la qualitat de cada un dels elements que hi concorren, textual i gràfic. La comunió és feliç. *Flama* va sorgir d'una proposta d'Eva Ortega, actriu de la companyia La Decimonònica, dibuixant, gravadora i poeta. Els seus gravats, delicats, nítids, van suggerir a Mestres unes molt breus reflexions sobre la poesia, com la d'«Ofici de poeta»: «desnua mots/ per ser-se» (MESTRES 2021a: 11). L'essencialització serveix de vehicle al despullament, a la confessió il·luminadora:

la poesia  
no menteix mai  
però els poetes  
menteixen  
sempre menteixen. (MESTRES 2021a: 11)

Si en aquest llibre Víctor Oliva només controlava el disseny, en el següent, *De cara*, a més, hi va aportar uns dibuixos molt expressius de cares de noies que el poeta, molt condicionat a respondre un repte, diria que més que davant els gravats d'Eva Ortega, glossa amb la delicadesa, la insinuació i la incertesa que propicia l'haiku:

així insolent  
llançant-te a l'aventura  
per qui preguntes? (MESTRES 2021b: 30)

*Elegies de Caldes* (2023) tanca la sèrie de llibres de poesia publicats per Albert Mestres fins avui. L'escriptor explica que, durant la reclusió per pandèmia, va escriure unes poesies d'experiència interior. Considera que els seus referents elegíacs són Rilke, Riba, Brecht i, sobretot, la poesia elegíaca llatina. A mi m'ha semblat que és molt a

prop del doll narratiu amb tendència al caos del *Coral romput*, de Vicent Andrés Estellés, ni que els hemistiquis dels alexandrins del poeta valencià aquí siguin de mida variable i es rematin en un tetrasíl·lab. La presència estel·lesiana, tant si és central com si no, es confirma en el mig vers «l'hotel París les meravelles» (MESTRES 2023: 23), que completa una primera meitat papasseitiana: «la fusta al moll de Barcelona» (MESTRES 2023: 23). L'estructuració cronològica el converteix en dietari en vers perquè, encara que molts dies no tinguin poesia, el ritme de pas de l'any presideix. S'obre amb un repàs d'esdeveniments immediatament anteriors a la pandèmia que conté la crema de contenidors a Barcelona en les protestes per la sentència del procés contra l'independentisme. Són unes anotacions polítiques que reapareixen de tant en tant, com les manifestacions contra la visita reial a Poblet i les mostres de la repressió de l'Estat: «vint-i-un detinguts més —en un deliri colossal/ d'una guàrdia civil pirada —en plena follia franquista» (MESTRES 2023: 118). L'estranyesa del temps de pandèmia afavoreix l'escripura de «Llimbs», la tercera part d'aquella «Comèdia nova», rèplica de la del Dant, de la qual ja s'havien publicat els dos altres cants en llibres anteriors. Potser és el model dantesc el que condueix a relacionar la situació excepcional provocada per la covid-19 amb l'epidèmia que origina l'aïllament en el *Decameró*, de Boccaccio. Mentre que «Llimbs» és un poema narratiu llarg, la resta de seccions del llibre, que segueixen la mateixa estructura mètrica, estan compostes per poesies molt més breus en què la vida quotidiana, repartida entre Barcelona i, quan es pot viatjar mínimament, Caldes de Malavella, esdevé insòlita. Com ja era habitual als *Poemes intestins*, el pessimisme domina la visió del món expressada, sobretot, en el colofó, en què conflueixen un aniversari que considera que l'acosta a la vellesa i l'agonia del seu pare.

### 3. EL NARRADOR

Fins ara, Albert Mestres ha publicat set novel·les i dos, o tres, reculls de contes, depèn de si hi sumem *El conte de la llacuna* (2000a), mites i llegendes dels indis huave, a mig camí entre la traducció i la

recreació. No en diré gran cosa, d'aquest llibre peculiar que Anton M. Espadaler (2001) va conceptuar com a magnífic, Julià Guillamon (2000: 7) com a amè i del qual Raül David Martínez (2001: 31) va subratllar l'exercici creatiu i les coincidències mítiques en cultures molt allunyades. La resta de la seva narrativa editada —a hores d'ara té dues novel·les més enllestides, que no he llegit— permet confirmar, i reforçar, l'afirmació bàsica que s'ha extret de l'anàlisi de la poesia: també com a narrador, Albert Mestres és un escriptor que no s'acomoda sinó que contínuament recerca i afronta el risc. De totes les maneres: amb la tria d'opcions narratives particulars per a cada text i amb una marcada preferència per assumptes problemàtics habitualment no tractats de manera amable i complaent: la bogeria, la sida, la mort, la tortura, l'incest, la violència, la guerra. I el sexe en totes les pràctiques i experiències, alguna vegada per descriure la meravella, més habitualment en manifestacions obsessives i morboses. Se'n presenta un bon repertori en el recull de contes *Vides de tants* (MESTRES 2000b): la hipèrbole priàpica del conte «Pompeiana», la recreació de la llegenda del cor menjat en la Barcelona *pija* i la reelaboració del tòpic de la cançó *Capitello o La dama de Reus* amb una índia americana com a protagonista. No m'aturo més en els contes, ni en els d'aquest llibre ni en els exercicis estilístics de *L'instant*; les novel·les en desenvolupen les qualitats amb molta més consistència.

Els procediments que utilitza en cada novel·la s'esmentaran en el comentari corresponent; en destacó dos que són generals i constitueixen trets d'estil. Com en la poesia, sense tanta freqüència, assaja possibilitats expressives tant en l'ús de frases interrompudes, que aquí sobten més, com en frases arrossegades per una rima com en l'assimilació de llenguatges d'especialitats diverses, per exemple, el psiquiàtric. Determinades locucions fan la funció dels refranys en les cançons i petites narracions inicials que semblen deslligades del relat en proporcionen el significat simbòlic o avancen la complexitat d'un personatge. El més destacat, i discutit, dels procediments que fa servir és la inserció de llargues informacions sobre elements centrals del relat, com la personalitat alemanya, les epidèmies de tots els temps, la història dels nacionalismes o els grans projectes arquitectònics utòpics. Se li ha retret que provoquen interrupcions excessi-

ves en l'acció, el novel·lista defensa que tenen un caràcter trencador. El debat està obert.

L'escriptor explica que *Ales de cera* (1996), en primera versió, era un conte que Oriol Izquierdo li va proposar que convertís en novel·la. Amb el monòleg d'un boig va combinar la història del psiquiatre i la commoció provocada per la caiguda del mur de Berlín (BONADA 1996: 88). Se n'ha destacat (ANDREANÓ 1996: VII) un ritme viu, que acostuma a ser més habitual en el conte que en la novel·la. Quan la vaig llegir, vaig pensar que el fet desencadenador de la follia de Rudolf Baumann s'inspirava en el suïcidi de Heinrich von Kleist i Adolfine Vogel, però l'escriptor remet a *L'ofrena*, de Vladimir Nabokov, i *Berlín Alexanderplatz*, d'Alfred Döblin. En temps de la reunificació alemanya, un psiquiatre, Hans Klinger, intenta fer reaccionar un malalt, Rudolf Baumann, que fa seixanta anys que viu internat, en estat d'aïllament mental i emocional, sense pronunciar ni una paraula. Aconseguix que parli —l'inici d'aquest procés potser és la part menys versemblant del relat (PUIG 1996: 4)— i grava unes cintes amb un monòleg que, amb avenços i retrocessos, esdevé progressivament més explícit i dens fins a convertir-se en un discurs coherent i normal. S'hi barreja la relació tòxica del psiquiatre amb una noia jove, cada dia més obsessiva, que el condueix a la follia. Malalt i pacient recorren un camí invers, sense que Baumann assoleixi el guariment total, Klinger embogeix, i la nota final dona a entendre que el psiquiatre ha matat Olga, un acte similar al suïcidi col·lectiu traït per Baumann que havia originat el seu enfosquiment psíquic. La coincidència de la caiguda del mur de Berlín afavoreix unes reflexions de Klinger sobre el nazisme i la personalitat alemanya. La crítica (GUILLAMON 1996; CIÉRCOLES 1997) ha destacat l'interès de la relació entre les circumstàncies polítiques i les personals. És destacable, precisament perquè no perjudica el relat, que el novel·lista no tingués coneixements psiquiàtrics professionals i que ni tan sols no hagués estat mai a Berlín. Tant les tempestuoses relacions de parella de Klinger amb aquella Olga militant verda, *punk* i ocupa dels anys noranta com el triangle que en els anys vint s'estableix entre el jove Baumann i els refugiats russos Òlia i Iaixa, proporcionen pàgines d'alta tensió emocional i estètica. La psicosi es tracta com una malaltia fascinant, caricatura de la personalitat. La imatge amb què es remata aquesta

argumentació resulta extraordinàriament suggerent: «És el capitell romànic del fons de la nostra ment» (MESTRES 1996: 9). Manel Ollé (1997: 113) hi va afegir que la psicosi és un «síntoma i exponent del nostre temps». El procés que condueix al punt crític de la malaltia es relaciona amb el mite d'Ícar: «els objectes de la neurosi acaben tornant-se reals: per això es pot dir que la ment té ales de cera i llavors quan s'acosta al seu centre les ales es fonen i s'estimba» (MESTRES 1996: 109). El trasbals que el tracte amb el malalt produeix en Klinger suscita meditacions profundes: «La cultura és la manera que tenen els morts de ser actuals, de ser presents, d'actuar en nosaltres els vius, d'estar amb nosaltres» (MESTRES 1996: 115). Dos elements paratextuals destacables i no gratuïts són la frase liminar de la novel·la, «L'home és el somni d'una ombra», de Píndar, i la imatge de la coberta del llibre, que reproduïx el quadre *Angoisse au xx siècle*, datat l'any 1942, oli sobre paper del gran mestre de l'expressionisme català Josep Maria de Sucre.

Per a David Castillo (1998a: xi), *La ela de Milet* representava la confirmació del novel·lista i la recomanava a tots els lectors capaços d'assumir experiències fortes (CASTILLO 1998b). Coincidia amb els altres crítics que se'n van ocupar, com Manel Ollé (1998), a considerar-la un esdeveniment literari. El protagonisme final correspon a la sida, però abans s'hi proporciona un fris esplèndid d'un grup humà en la ciutat del novel·lista. Un missatge en un contestador automàtic anticipa el final de la novel·la sense que el lector pugui acabar de comprendre'n les circumstàncies i l'abast; quan estigui prou informat, hi reconnectarà. Un breu i bell relat mític sobre la descoberta del foc introdueix l'ardor de la passió, la destrucció del paisatge pels incendis que actua com a *leitmotiv* i la devastació personal. La narració segueix un ordre raonablement cronològic, des de 1978, quan els dos nois protagonistes estudien BUP, fins a les envistes dels Jocs Olímpics de Barcelona. Alguns recursos fan la funció de la tornada en la poesia. Per exemple, un intermitent «I l'absent, on és?» (MESTRES 1998: 33) o un «Pobres adolescents estúpids» que, amb variacions, es transforma en «¡Pobres adults idiotes! ¡Pobres adults ridículs!» (MESTRES 1998: 91) o una rima que n'arrossega unes quantes: «William Hurt, curt, surt i furt» (MESTRES 1998: 69). La seqüència cronològica és accentuada pels recomptes d'incendis al país cada any que transcorre i, de

manera menys sistemàtica, pels fets polítics i les morts de l'any. Les constants del narrador tenen camp de sobres per esplaïar-se: llistes de tota mena, amb una minuciositat característica, exposicions detallades d'assumptes com, per exemple, i això justifica el títol, els projectes dels grans arquitectes utopistes, encapçalats per Hipòdam de Milet. Aquestes planificacions utòpiques susciten frases brillants sobre les quals farien bé de reflexionar els pedagogs que avui manen: «Perquè tots els homes siguin iguals no es tracta de tallar el cap als que sobresurtin» (MESTRES 1998: 42). Els ideals i els fracassos dels dos joves amics del principi de la novel·la s'examinen en la inspecció en profunditat d'unes psicologies, i s'expandeixen a un grup social sencer, amb tot el món obert al davant i sense gaires coses clares en els anys setanta i principis dels vuitanta, que cau en tota mena de trampes col·lectives: mitifica les drogues i després s'esgarrifa davant l'abisme a què condueixen, s'adapta, es pacifica i no troba vies de sortida. En l'Agustí amb una parella perfecta i un fill de mesos, que hauria de ser feliç, aflora la bèstia interior que l'allunya de l'arquitecte amb projectes igualitaris que havia estat. Cada dia té menys il·lusió, s'aboca a l'atzucac professional i vital fins a un extrem que el lector no endevina fins que no es produeix. El narrador no és condescendent amb els seus personatges, tampoc la contrafigura de l'Agustí, l'Eduard, amb una personalitat més potent i atractiva, no es concreta, la potència no esdevé acte. Una dècada i mitja crucial en la història de la Catalunya contemporània resulta parcialment retratada en les accions i en les claudicacions d'una generació que s'uniformitza en la ciutat olímpica. Aquest retrat crític en realitat serveix de teló de fons, de paisatge on irromp la sida, l'assumpte que culmina la novel·la. La sida esdevé la metàfora de les culpes acumulades per la societat occidental: «La humanitat és culpable. No n'hi ha cap dubte. És difícil dir de què» (MESTRES 1998: 98). Per introduir-la, com és habitual, el novel·lista forneix un extens informe sobre les grans epidèmies de la història de la humanitat. Ja he apuntat que una part de la crítica (GUILLAMON 1998) va considerar excessives aquestes interrupcions de la narració i el novel·lista se'n va defensar amb l'argumentació que ell havia concebut aquests passatges com un «cop de destrall» (PUNTÍ 1998: xi). Quan l'Eduard es contagia, sorgeixen totes les pors, i més encara quan la

Maria, parella de l'Eduard, per amor, decideix afrontar plenament la malaltia i amb ell s'infecta. Semblava que aquesta ja era una heroïcitat suficient per rematar la trama, però precisament a partir d'aquí la novel·la adquireix la dimensió superior que la converteix en una obra mestra. La quarta part, la més rotunda i sorprenent, condueix l'Agustí a sentir-se morbosament xuclat per l'ansia de sida; la seva dona, Joana, se sent seduïda, el lector pensa que eròticament, per una Maria idealitzada com «un angelet enxampat en una marea de petroli» (MESTRES 1998: 186). Aquest lector no és capaç d'endevinar la duresa del desenllaç i no només perquè la sida acaba amb la vida de l'Eduard i la Maria. És el fracàs absolut de la utopia expressada en el títol, tal com s'explica cap a mitja novel·la:

la ela de Milet era la plasmació perfecta de la necessitat insatisfactible de l'home d'imposar un ordre sobre el de la naturalesa, de fer dominar la raó de l'ordre sobre l'instint del caos, el sentiment del poder creador i destructor, la necessitat de tendir cap a la utopia de la perfecció artificial a tots els nivells de la vida humana, de servir la quotidianitat material sense renunciar a l'espiritualitat. Milet el torturava com la consciència d'un paradís perdut o inabastable, com allò que hauria pogut ser i ja no seria mai. Milet era la imatge de la renúncia, del fracàs, com a espècie i com a individu. (MESTRES 1998: 160)

Amb *La 3a persona* (2001*b*), Albert Mestres va començar a publicar a Angle Editorial. No em fa la sensació que sigui una novel·la tan rodona com l'anterior. En realitat, està escrita abans, l'escriptor explica que era la seva primera novel·la. S'havia de publicar amb el títol *L'ull paradigmàtic*, que es va desplaçar a l'epígraf de la primera part. En la carta inicial d'una malalta, Vinyet, afloren elements de llenguatge propis de l'exploració d'una ment pertorbada, com a *Ales de cera*. L'autor la considera una novel·la metafísica (BONADA 2001) i no se n'allunya gaire alguna de les crítiques que la qualifiquen de novel·la filosòfica que explora la relació entre art i societat (GUERRERO 2001: XIII). Com a teló de fons, apareix la teoria del mortisme, practicada per una organització internacional, El Llindar. La relació entre l'Albert i el Jaume, l'amic escriptor genialoide, en tot moment palesa un complex d'inferioritat de l'Albert, que té unes concomitàncies amb el



d'Agustí respecte a Eduard a *La ela de Milet*. Per distingir en la concurrència de veus, s'utilitzen tipus i cossos de lletra diferents en les parts de la novel·la que recullen documents com un diari, poesies o una llarguíssima carta. Les escenes de la vida barcelonina resulten molt interessants. El personatge Joan Esperadeu, pressumptament el Jueu Errant, que ja vol ser estrany i que es vol deixar indefinit, potser és massa inconcret i tal vegada esdevé l'evidència més clara d'allò que es troba a faltar en la novel·la.

Va a gustos, és clar, però opino que Albert Mestres assoleix el zenit com a narrador amb *La pau perpètua*. Si ens abstraiem, per un moment, de l'assumpte desenvolupat, podem constatar una maduresa expressiva que ja es podia observar a *La ela de Milet*, però amb un grau més de perfecció. És una novel·la impecable, rica en lèxic i en procediments, escrita amb una gran seguretat, en què el narrador afirma l'estil i utilitza recursos —dolls de consciència, deformacions de paraules— en el moment adequat, amb un rendiment impressionant. No fa concessions, el risc és absolut. Com sempre o quasi sempre, hi exhibeix una bona documentació i s'entreté amb minuciositat en la descripció de tipus de papallones, de modalitats de tortura o dels processos d'independència dels països en els dos darrers segles. Es tracta d'una obra mestra duríssima, que molts lectors no deuen poder suportar, no recomanable a aquells espectadors que no van digerir *Salò o els 120 dies de Gomorra*, de Pier Paolo Pasolini. Encara en un altre aspecte la novel·la pot ferir sensibilitats: en aquesta distopia, la independència d'un país que s'assembla molt a Catalunya l'aconsegueix un grup feixista que governa dictatorialment i practica tota mena de perversitats. La capital està destruïda, hi ha escassetat de bens bàsics, s'ha reculat enormement en civilització i serveis, tot és precari i el perill i la violència suma són extrems. La guerra no ha acabat sinó que contra el govern lluiten dos grups, els Homes i les Dones de Llers, d'ideologia democràtica, i la Guerrilla Musulmana. En cap altra de les seves obres Albert Mestres no arriba a ser tan provocador, a explorar els límits sense concessions. Julià Guillamon (2006) la qualifica com a filosòfica i política i considera que l'acció i la reflexió no hi estan prou ajustades. No ho acabo de veure així. La trama política —de fet, bèl·lica—, omnipresent i desplegada en llargues descripcions d'operacions

militars, justifica la recreació en horrors de tota mena: la sang, les mutilacions, les violacions, les humiliacions, la destrucció en tots els matisos imaginables apareixen una i altra vegada en episodis diferents. Té una dimensió personal —és ben pintoresc que Ponç Puigdevall (2006: 5) es refereixi a la trama familiar com a «sainet»— i una altra de col·lectiva. En connexió directíssima amb l'acció guerrera, la perversió de l'individu és l'assumpte central del relat. Aviat descobrim que el protagonista, Albert, el col·leccionista de papallones que sembla un home pacífic i reposat, un funcionari endreçat i metòdic que llegeix textos filosòfics, és un torturador professional que exerceix l'ofici sàdicament. L'escriptor ja havia traduït *Justine o les dissorts de la virtut*, del marquès de Sade i el diví marquès és al centre del discurs d'aquesta novel·la. La descripció detallada —una vegada, una altra i una altra—, de les tortures més horroroses practicades sobre uns presoners que Albert procura que pateixin tant com sigui possible, i que la seva agonia duri el màxim de temps abans de l'últim sospir, és alhora terrible, uns quants punts per sobre del que la majoria de sensibilitats poden suportar, i literàriament prodigiosa. Mentre els esbocinen amb tant de patiment com és imaginable, els torturats expliquen la història de la seva vida, plena d'il·lusions i d'angoixes. S'hi afegeixen les gestes encara més repulsives del personatge pervers i miserable que és el capità Rauric, al qual el narrador ja havia dedicat una narració curta. Violacions de tota mena, humiliacions sexuals, abusos supremes. Una trama perfectament construïda al servei de la perversió màxima. A partir de la misèria suprema, d'aquí el sarcasme del títol, l'ideòleg Rauric pretén aconseguir la pau perpètua per a la Humanitat. Excel·lent és un fragment amb aires de conte popular que combina la rondalla meravellosa *L'amor de les tres taronges* i personatges de *Canigó*, de Jacint Verdaguer (Gentil, Flordeneu).

Molt diferent és *Els colors dels dies*. Aquí el *leitmotiv* és els colors de les coses, de les sensacions i de tota mena d'elements. L'arrancada de la novel·la és una bona mostra del recurs:

Durant el curs escolar, els dissabtes són de color llum de matí i blau intens a la tarda, així com els diumenges són vermells i els altres dies de la setmana tenen els seus colors variables segons l'època de l'any ex-

cepte el beix dels dimarts, el verd dels dimecres i el groc llimona dels dijous, però ara ja fa temps que aquests colors s'han difuminat en una lluisor una mica enlluernadora, perquè fa dies que té vacances. (MESTRES 2012: 11)

Tot té un color en el relat. Durant bona part de la novel·la, sembla que es narri una història de vacances, en un lloc tan tòpic per a la burgesia barcelonina com és Cadaqués, des de la perspectiva d'un nen, l'Albert, que hi passa l'agost i el setembre amb un germà i una germana, una criada jove, la mare i un pare que puja i baixa de Barcelona. Al principi, el lector té la sensació de llegir un relat blanc magníficament escrit dominat per la visió infantil, una oda al present, l'exaltació d'uns personatges joves i innocents que viuen a ple en una natura esplèndida. Alguna nota fosca, com la de l'amic que s'havia ofegat a Calafell amb unes ulleres de bussejar ens recorda que en una novel·la d'Albert Mestres res no pot ser tan simple. El xiquet, a banda d'una imaginació potent alimentada per lectures abundants que es detallen en un passatge deliciós, arriba a sensacions d'una gran subtileza, com la que li provoca una baralla dels pares: «L'Albert sent ja en futur la nostàlgia de la família, l'enyor dels dies feliços tots junts a la barca, al cotxe, al voltant de la taula o en un restaurant, l'enyor de la pau rutinària i insignificant, color magrana» (MESTRES 2012: 68). Aviat hi intervé un erotisme amb intensitat creixent, entre l'experiència i la imaginació: en la noia francesa que admira a la platja; en la visió torbadora dels pits i del pubis de la mare i la germana d'un amic; en la hipotètica masturbació que aquesta nena practica en un protagonista impúber. El clima s'arroenta quan l'Albert i la seva germana Elisenda senten una intensa atracció incestuosa l'un per l'altre. L'incident final ens certifica el caràcter simbòlic del relat: els dos xiquets impúbbers experimenten l'arribada del desig sexual, descrit com una «bola de foc». L'assumpció de culpa per part de l'Albert, provocada pel suposat ofegament de l'Elisenda, perquè ell és conscient d'haver-la incitat a cometre accions no correctes, traça la frontera definitiva on s'atura la transgressió. Els germans es miren i «en aquella mirada, tan lluny, tan a prop, hi ha l'acceptació de la pàtina del dictat social que en farà uns éssers submisos i obedients» (MESTRES 2012: 139). Així s'acaben

els colors dels dies, fosos en «un sèpia uniforme i monòton» (MESTRES 2012: 139). Julià Guillamon (2012: 24) hi va interpretar una rousseauniana lliçó moral: els dictats socials converteixen els nens fantàstics en adults obedients i submisos.

*La novel·la d'Albert Puig* està estructurada en dues parts, que duen el títol de llibres emblemàtics de Josep Carner, «Els fruits saborosos» i «Nabí». Després d'una breu reflexió sobre la dimensió que adquireix la memòria en els humans, se'ns introdueix directament en una batalla de la Segona Guerra Mundial en què Simon, oficial serbi de l'exèrcit rus, escapa d'un setge de tropes nazis alemanyes i romaneses al mar Negre. Aquesta obertura de gran novel·la èpica, absolutament convincent, contrasta amb l'ambientació de la major part de la narració en la Barcelona del pas del segle xx al xxi, en ambient burgès i amb un protagonista, el que figura al títol, atractiu i inestable, professor universitari especialista en l'obra de Josep Carner. Tot gira al voltant seu, de manera que, ni que no figuri com a titular de cap dels capítols, les dues dones del segon i el tercer, Bet i Marina, el retraten com un seductor amb uns problemes emocionals que impedeixen compartir-hi la vida. En els retrocessos de l'acció, n'anirem coneixent els motius. Simon, el militar serbi del primer capítol, reapareix convertit en un pianista instal·lat a París, amic de Ramon Puig, pare de l'Albert, i amant de Núria, la seva mare. Ell introdueix en el relat la seva filla Alisa, de qui Albert s'enamora completament i que al cap d'uns dies desapareix. Les veus narratives de Bet, Marina, Simon i Julian van completant el trencaclosques de la vida pretèrita d'Albert Puig. Gràcies a alguns d'aquests relats compremem les raons del desequilibri del protagonista, incapaç de superar la història truncada amb Alisa, morta a Belgrad en circumstàncies misterioses. Per això la «novel·la d'Albert Puig» comença realment quan emprèn el viatge a Sèrbia i s'introdueix en la foscor del ventre de la balena, en aquest cas, les conseqüències de la guerra dels Balcans i la cruesa dels serveis secrets de policia estatals. Un llarg parèntesi que narra la vida del mariscal Tito, que té vida literària pròpia, no sembla que sigui imprescindible en el relat. En les seves memòries, l'escriptor ens informa del caràcter terapèutic de la novel·la, amb què intentava tancar les seqüeles de la mort de la seva

amiga Alisa, a la qual havia dedicat uns versos desolats que he reproduït en l'apartat dedicat a la poesia.

Vaig codirigir la tesi doctoral d'Albert Mestres (2021c), una edició crítica de *Lo gaiter del Llobregat*, de Joaquim Rubió i Ors, que no hauria arribat a bon port sense la saviesa filològica de Joan Ramon Veny Mesquida. L'Albert em va prevenir que no volia preparar una tesi d'investigació biogràfica o històrica o d'interpretació literària i li vaig proposar una edició crítica amb l'advertiment que no es podia estalviar una part introductòria. Es va engrescar en la biografia del personatge i aquella introducció que al principi es plantejava com a menor ha acabat constituint un llibre de més de dues-centes pàgines d'espessa i ben composta tipografia (MESTRES 2022a). La revenja va arribar quan em va fer saber que amb la informació que havia recollit per a l'estudi havia escrit una novel·la. S'ha acabat anomenant *Sentimental* (2022b).

Per primera vegada, una novel·la històrica, amb els ingredients habituals en el gènere. Hi barreja personatges ficticis i reals: Francesc Renart i Arús, Manuel Milà i Fontanals, Maria Josepa Massanés, Jaume Tió i Noé, Pau Piferrer, Tomàs i Marià Aguiló, etcètera; s'apassiona amb el relat d'esdeveniments de l'època, com el bombardeig de Barcelona per Espartero i, sobretot, la Jamància; demostra la voluntat d'acostar-se a les actuacions i els costums: indrets, personatges, vestits, ideologies, condicionaments. En resulta un retrat molt atractiu de la ciutat de Barcelona, d'indrets propers i de l'illa de Mallorca en els anys trenta i quaranta del segle XIX. Destaca també el relleu psicològic de personatges històrics, però dels quals el novel·lista no té informació rellevant, com la Madroneta Renart, i la simbolització de l'amor fresc i lliure en una protagonista inventada, també anomenada Madroneta. El novel·lista concep Joaquim Rubió i Ors com un home ambiciós que vol aconseguir un ascens social a través de la literatura i d'un bon casament. Resulten més versemblants les seves contradiccions, els seus dubtes i les seves aspiracions que no pas la munió d'aventures eròtiques que li atribueix, des de la iniciació en un bordell en què la prostituta que l'obsedeix, com una heroïna de Juli Vallmitjana, s'anomena la Xava. Una part de les relacions galants les tenia documentades en el treball biogràfic de la tesi doctoral, i la hipòtesi del matrimo-

ni com a estratègia d'ascensió social es fa creïble. Si ja he fet constar que les experiències eròtiques provoquen un cert estupor, també és veritat que l'obsessió pel sexe proporciona una semblança heterodoxa del personatge. Tanmateix, el novel·lista aconsegueix l'efecte que hi busca: l'esmentada tensió entre cos i esperit, i entre desig i penediment, que, a força de repetició, arriba a extrems còmics. Entre exaltacions i decepcions, el final de la novel·la tot just insinua un Joaquim Rubió que encarrila l'èxit a les oposicions i l'anunci d'un nou festeig que li va acabar proporcionant l'estabilitat i la situació social que ambicionava. En la tesi doctoral, Albert Mestres sosté la teoria que de les tres versions del llibre *Lo gaiter del Llobregat* l'autènticament interessant és la primera. Es pot deduir que no escriurà una segona part d'aquesta novel·la, perquè ja ha pintat el Joaquim Rubió i Ors jove, dubitatiu i inestable que publicava versos en català al *Diario de Barcelona*, i no li deu interessar gaire el pare de família, catedràtic i degà de la Universitat.

#### 4. UNA BREU CONSIDERACIÓ FINAL

S'ha pogut comprovar que Albert Mestres és un escriptor, un artista, un poeta, en la màxima significació del concepte. Que no figuri en antologies ni en panoràmiques literàries que inclouen escriptors molt inferiors més aviat indica defectes en aquests llibres. Sam Abrams (2009: 14) va ser molt contundent a propòsit de *Comèdia*: «Mestres ha sabut fusionar de manera ben eficaç i potent el culturalisme exigent i rigorós de l'Alta Modernitat amb l'actitud desmitificadora i trenca-dora de limitacions i barreres pròpia de la postmodernitat. Mestres ha tingut la intel·ligència i la valentia de marcar un rumb plausible en aquests moments de crisi de valors, de decadència, de realitat líquida.» En l'exercici practicat en aquest estudi, s'ha pogut comprovar que en una obra literària extensa —recordo que no m'ocupo ni del teatre ni de l'assaig— i molt diversa, sense deixar en cap moment d'assumir riscos importants, arriba a una intensitat poc habitual. Albert Mestres escriu com a poeta i explora les possibilitats de transgressió del text, que té exigències diferents en cada gènere. M'agradaria que tingués-

sim una crítica a l'alçada de les seves propostes, que sempre executa amb ple coneixement de causa i des d'una intuïció precisa. He procurat traçar les línies principals de la seva escriptura fins ara. Observem amb atenció i sense prejudicis l'evolució propera de l'artista.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS (2009): Sam Abrams, «L'amor ens fa parlar», *Avui. Cultura* (18 d'abril), p. 14.
- ABRAMS (2014): Sam Abrams, «La millor herència», *El Punt Avui. Cultura* (7 de febrer), p. 11.
- ANDREANÓ (1996): Joan Andreanó, «Els miralls i l'abisme», *Avui. Cultura* (7 de novembre), p. VII.
- BALANÀ (2016): Glòria Balañà Altimira, «L'home rere la ploma. Entrevista a l'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/lhome-rere-la-ploma-entrevista-a-lalbert-mestres/>>
- BONADA (1996): Lluís Bonada, «La bogeria és un retrat en caricatura dels sentiments», *El Temps*, núm. 652 (16 de desembre), p. 88.
- BONADA (2001): Lluís Bonada, «Espero no espantar ningú si dic que he fet una novel·la metafísica», *El Temps*, núm. 904 (9 d'octubre).
- CASTILLO (1998a): David Castillo, «Boscós en combustió», *Avui. Cultura* (15 d'octubre), p. XI.
- CASTILLO (1998b): David Castillo, «Actualidad. Otras Letras. Catalán», *Qué Leer*, núm. 26 (octubre), p. 38-39.
- CASTILLO (2022): David Castillo, «A la recerca de l'ànima, i la ciutat», *El Punt Avui. La República* (12 de març), p. 37.
- CIÉRCOLES (1997): Marta Ciércoles, «La veritat només depèn de qui se la creu», *Avui. Cultura* (2 de gener), p. XI.
- ESPADALER (2001): Anton M. Espadaler, «Los huave en el "zapatur"», *La Vanguardia* (17 de gener), p. 44.
- GUERRERO (2001): Francesc Guerrero i Borrull, «Papers trobats», *Avui. Cultura* (12 de juliol), p. XIII.
- GUILLAMON (1996): Julià Guillamon, «Pesadillas centroeuropeas», *La Vanguardia* (6 de desembre), p. 46.
- GUILLAMON (1998): Julià Guillamon, «Utopía, juventud, sida», *La Vanguardia* (31 de juliol), p. 5.

- GUILLAMON (2006): Julià Guillamon, «Tratado de la desintegración», *La Vanguardia. Cultura/s*, núm. 205 (24 de maig), p. 9.
- GUILLAMON (2012): Julià Guillamon, «La luz de las estrellas muertas», *La Vanguardia. Cultura/s*, núm. 520 (6 de juny), p. 24.
- HORTA (2000): Gerard Horta, «De contar l'extraordinària vida quotidiana», *Avui. Cultura* (9 de novembre), p. XIII.
- MARTÍNEZ (2001): Raül David Martínez, «Temps era temps» *Presència*, núm. 1518 (1 d'abril), p. 31.
- MESTRES (1990): Albert Mestres, *O res*, Argentona: L'Aixernador.
- MESTRES (1996): Albert Mestres, *Ales de cera*, Barcelona: Proa.
- MESTRES (1998): Albert Mestres, *La ela de Milet*, Barcelona: Proa.
- MESTRES (1999): Albert Mestres, *A sac*, Barcelona: Edicions 62, Empúries.
- MESTRES (2000a): Albert Mestres, *El conte de la llacuna. Mites i llegendes dels indis huave*, Barcelona: Empúries.
- MESTRES (2000b): Albert Mestres, *Vides de tants*, Barcelona: Proa.
- MESTRES (2001a): Albert Mestres, *Tres*, Barcelona: Edicions 62, Empúries.
- MESTRES (2001b): Albert Mestres, *La 3a persona*, Manresa: Angle.
- MESTRES (2006): Albert Mestres, *La pau perpètua*, Barcelona: Empúries.
- MESTRES (2007): Albert Mestres, *Llum*, amb fotografies d'Alexandra Genís, Tarragona: Arola Editors.
- MESTRES (2008): Albert Mestres, *Comèdia*, Barcelona: Edicions 62.
- MESTRES (2012): Albert Mestres, *Els colors dels dies*, Barcelona: Angle.
- MESTRES (2013): Albert Mestres, *Nous*, Barcelona: Edicions 62.
- MESTRES (2015): Albert Mestres, *L'instant*, Valls: Cossetània.
- MESTRES (2016): Albert Mestres, *La novel·la d'Albert Puig*, Barcelona: Angle.
- MESTRES (2018): Albert Mestres, *Poemes intestins*, Barcelona: Edicions 62.
- MESTRES (2021a): Albert Mestres, *Flama*, Barcelona: RE&MA 12.
- MESTRES (2021b): Albert Mestres, *De cara*, Barcelona: RE&MA 12.
- MESTRES (2021c): Albert Mestres, *Poesia catalana completa de Joaquim Rubió i Ors. Estudi i edició*. Tesi doctoral dirigida per Magí Sunyer i Joan Ramon Veny Mesquida. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- MESTRES (2022a): Albert Mestres, *Joaquim Rubió i Ors poeta. Estudi i edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- MESTRES (2022b): Albert Mestres, *Sentimental*, Barcelona: Angle.
- MESTRES (2023): Albert Mestres, *Elegies de Caldes*, Barcelona: Edicions 62.
- OLLÉ (1997): Manel Ollé, «Música de cambra», *Transversal*, núm. 2 (febrer), p. 113.



- OLLÉ (1998): Manel Ollé, «Geometries de l'abisme», *El Periódico. Llibres*, núm. 10 (17 de juliol), p. 6.
- PONS (2021): Margalida Pons Jaume, *El codi torbat. De la poesia experimental a l'escriptura conceptual*, Mallorca: Leonard Muntaner Editor.
- PUIG (1996): Valentí Puig, «El regne dels psicòpates i la fi del món», *El País. Quadern* núm. 714 (7 de novembre), p. 4.
- PUIGDEVALL (2006): Ponç Puigdevall, «Una anomalia rigorosa», *El País. Quadern*, núm. 1151 (2 de febrer), p. 5.
- PUNTÍ (1998): Jordi Puntí, «Entrevista. Albert Mestres. Novellista i poeta», *Avui. Cultura* (15 d'octubre), p. XI.
- PUNTÍ (2000): Jordi Puntí, «Humà i massa humà», *El País. Quadern*, núm. 908 (7 de desembre), p. 4.



# L'HOME DE TEATRE: ESBÓS DE CATÀLEG

ORIOL IZQUIERDO

*Escriptor*

Crec que és una obligació no estrictament protocol·lària agrair en començar que els organitzadors d'aquest cicle perseverin a mantenir-lo: el nervi de la nostra literatura guanya força si reconeix els «clàssics contemporanis» i, fent-ho, actualitza la tradició, la prolonga i la projecta cap al futur. També els vull agrair que hi hagin incorporat Albert Mestres, ni que sigui només, formalment, en la seva faceta de dramaturg, convençut com estic que Mestres respon sens dubte a l'epígraf que dona nom al cicle: és rabiosament contemporani i, alhora, després d'una trajectòria de quatre dècades, se li reconeix la consistència dels clàssics. He d'agrar, finalment, i especialment a Francesc Foguet, que s'hagi pensat en mi per oferir una visió de conjunt de l'obra teatral de Mestres, repte que he rebut gairebé com un deure, després de prop de trenta anys de relació professional i també personal.

Se m'ha demanat una panoràmica de l'obra teatral d'Albert Mestres. Abans, però, voldria oferir un preludi de caràcter potser personal, que espero que resulti complementari de l'exposició sobre l'home i el conjunt de l'obra que ha fet Magí Sunyer. A continuació, farem un ràpid repàs a les catorze peces diguem-ne canòniques de l'autor. I acabaré amb unes consideracions generals abans de baixar el teló.

## PRELUDI: DE COM ENS VAM CONÈIXER

Devia ser a finals del 1995 o principis del 1996, ara fa 28 anys, gairebé trenta, que un autor desconegut va fer arribar l'original d'un volum de contes a Edicions Proa, quan jo n'era director literari. El vaig llegir i me'n va cridar molt l'atenció un dels relats, més llarg que la resta. Vaig convocar l'autor i li vaig proposar publicar-lo, sol. Si no

ho recordo malament, no hi va posar cap pega. I així, amb aquella *nouvelle*, *Ales de cera*, publicada a la col·lecció «A tot vent» l'octubre del 1996 feia entrada a l'aparador de les lletres Albert Mestres, que abans només havia publicat, el 1991, *O res*, un primer volum de versos, a L'Aixernador.

Si no ho recordo malament, dic, perquè després, gràcies a l'esforç d'evocació documentada que ha fet ell mateix per si un dia escriu les memòries, l'Albert m'ha fet adonar que el record és voluble i les coses no han estat gairebé mai ben bé com et sembla que van ser. O sigui: segons diu, ell no va aparèixer del no res, sinó que me'l va introduir Rosina Nogales, que en aquella època feia feines de correcció i traducció per a l'editorial. I la novel·la que vam publicar no era una *nouvelle* inclosa en el volum de contes sinó un dels contes, probablement més extens que la resta, que va refer i reescriure en forma de *nouvelle* a partir dels meus comentaris.

El que en qualsevol cas és segur és que començava d'aquella manera una relació editorial, intensa, que de seguida esdevindria també personal i d'amistat. Intensa, dic: segons les notes que conservo d'aquella època, ens vam veure almenys un cop al mes fins que vaig deixar l'editorial, abans d'acabar el segle, quatre o cinc anys després, i sempre amb quatre o sis o més projectes en dansa, entre obra pròpia, recuperació d'autors, un diccionari de mitologia, propostes seves o encàrrecs meus d'edició o de traducció, com l'*Errata* de Steiner, o fins i tot l'encàrrec d'un llibre sobre jueus que acabaria convertint-se en un projecte personal seu publicat finalment per Afers. Aquells anys vaig publicar a Proa, a banda de traduccions, les seves obres *La ela de Milet* i *La bufà*. I després, ja a Angle, *La tercera persona*.

Una desena d'anys més tard, quan vaig ser director de la Institució de les Lletres Catalanes, vam tornar a col·laborar. Ell hi coordinava un projecte propi, «Veus Paralleles», que posava poesia en escena en la veu dels seus autors —la meitat sempre catalans i l'altra meitat a cada edició d'una altra llengua—, al qual vaig continuar donant suport. També vam integrar una seva idea de Museu de la Literatura Catalana en el meu projecte de Casa de les Lletres, i per això li vaig encarregar voltar per diversos països analitzant museus i organitzacions literàries que ens podien servir de model. O vam intentar trobar

el suport per fer viable el Repertori Teatral Català que, amb Francesc Foguet, tenia al cap.

Per què ho evoco, tot plegat? Per fer notar que la vocació literària, teatral, cultural d'Albert Mestres, a més de desplegar-se en una obra poètica, narrativa, assagística i dramàtica de gran exigència, s'ha posat des de l'inici també al servei dels altres autors i de projectes vertebradors d'interès col·lectiu, amb la mirada posada tant en la recuperació de la tradició com en la projecció de la creació literària més recent. Indestriables l'una de l'altra.

## L'HOME DE TEATRE

Però no m'heu demanat que vingui a evocar velles aventures. És hora que comencem a parlar del teatre d'Albert Mestres. Així i tot, encara, abans de centrar-nos en la seva obra, em sembla que és pertinent que parlem, d'una manera més general, de l'home de teatre. Perquè la relació de Mestres amb els escenaris no és tampoc la d'un simple dramaturg, si es pot dir així sense que sembli despectiu, sinó una veritable passió per l'escena que l'ha dut a fer com qui diu tots els papers de l'auca que hi tenen relació.

Ho diu ell mateix a propòsit de la seva trajectòria teatral en aquella mena de memòries a les quals ja he fet referència: «A casa el teatre era natural. El meu pare era compositor i la meva mare ballarina i Joan Brossa, quan jo era petit, corria per casa.» L'autor insinua, així, no que hi estigués predestinat, perquè diria que en cap cas no té una concepció fatalista de la realitat, sinó que en el seu cas el teatre era com qui diu una dedicació inevitable. Una dedicació natural o inevitable que ha practicat des de tota mena de replans.

A *Arts i oficis*, aquest inèdit de prop de quatre-centes pàgines que apareixerà encara algunes vegades més en el nostre recorregut, descobreix un moment zero de la seva trajectòria teatral en el muntatge escolar d'un Ionesco, del qual ell va traduir el text a partir d'una traducció castellana i en què va actuar —«és la primera i última vegada que he fet d'actor, encara que no que he estat a l'escenari». I després fa llista d'algunes de les obres que va veure, i que li van formar el ca-

ràcter estètic i el gust, entre la fi de la dictadura i la meitat dels anys vuitanta: Xesc Barceló, Ionesco, *Les tres germanes* amb Muntsa Alcañiz, Lindsay Kemp, La Fura, el Théâtre du Soleil, Pina Bausch. «Des de mitjans dels setanta era un apassionat del teatre», diu, i, fent-ne memòria, com si es tractés d'una prolongació inevitable de l'experiència de l'espectador, apareixen els primers textos que va escriure, a finals dels anys setanta.

Albert Mestres ha practicat el teatre des de tota mena de replans, dic: n'ha escrit, sí, però també ha convertit en teatre l'obra d'altres autors, ha escrit textos per encàrrec —com els primers que van ser duts a escena, per a La Fura dels Baus—, ha produït espectacles i n'ha estat «empresari» —com ho diu ell mateix als apunts de memòria—, n'ha dirigit, ha estat editor de textos i n'ha publicat —a les col·leccions «En Cartell» i «Off Cartell» editades per RE&MA 12, el seu propi segell— i fa classes a l'Institut del Teatre.

Quan escriu, per tant, a més, gràcies a tot això, té una visió concreta, material, del que comporta —per a intèrprets, escenògrafs o directors, sí, i econòmicament, també— allò que escriu. Ha acomplert «el desig de conèixer totes les tecles del procés teatral» i ha esdevingut, en resum, un home de teatre.

## EL VOLUM *TEATRE NU 1990-2020*

Avui, si volem parlar d'Albert Mestres com a dramaturg, ho tenim tan fàcil com ho pot ser posar sobre la taula el volum *Teatre nu*, publicat el 2022 per RE&MA 12 amb el patrocini de l'Institut del Teatre i un estudi introductori de Francesc Foguet. M'agrada el títol que hi ha posat l'autor, perquè hi veig una lectura que podríem considerar programàtica i és en ell mateix tota una poètica: proclama la voluntat, de clara arrel beckettiana, de destil·lar el text fins a reduir-lo a allò essencial, despullat, nu d'ornaments, cada vegada més pròxim al silenci —aquella paradoxal aspiració de Beckett que Mestres aconseguix encarnar, a la seva manera, en el personatge de la Gènia muda de *Farsa*. I també s'hi pot veure una picada d'ullet —nu-nō— a la tradició japonesa del teatre nō, una escola de teatre que sol ser cantat per

màscares i que, tot i que no hi té res a veure, pot tenir un aire de família amb el que sol proposar Mestres a l'escenari.

*Teatre nu* aplega catorze «Farses i tragèdies» i, en una secció final, mitja dotzena de peces de «Teatre breu» —l'última de les quals, les *Mínimes*— que tanquen el volum (i els deu «Públics» i una «Autoparòdia» que les segueixen), són de fet una quarantena de situacions teatrals, ordenades alfabèticament, reduïdes pràcticament a una frase o a unes poques ratlles. Hi trobem, doncs, una quinzena mal comptada de propostes escrites durant un període de trenta anys, entre el 1990 i el 2020.

No s'hi recullen altres textos que Albert Mestres ha fet per a l'escena, però que considera que no són prou «propis», ja sigui perquè es tracta d'adaptacions d'obres d'altres autors, o fins i tot d'ell mateix, textos que en podríem dir secundaris o subsidiaris, o perquè no n'és ell l'únic autor. Ho justifica a *Arts i oficis*: «Amb *Teatre nu* tancava una etapa, la de la vocació de teatre públic. En quedaven fora textos que al meu veure no tenien prou dimensió literària o s'acostaven massa a una partitura: *Vides de tants*, que era escrita a quatre mans, *Zwdu*, *Orfeu i Eurídice*, *El drama del dramaturg Albert Mestres*, massa compromès, *A la colònia penitenciària*, sobre el conte de Kafka, i *Faust segons Pessoa*, meva només a mitges.»

La cronologia que tanca el volum *Teatre nu* permet completar-ne el detall: a més dels títols ja esmentats, hi falten el primer dels textos referenciats (*Per un dimoni de pèl*, 1992), *La llet del paradís* (cantafaula de 1996, dramaturgia sobre textos de Coleridge i poemes xinesos), *Opsis* i *Salt al buit* (dramatúrgies del 2000 i el 2002 per al projecte de teatre col·lectiu i multidisciplinari, sobretot gestual, OOFF Teatre), *El casament d'en Terregada* (adaptació de textos de Juli Vallmitjana, 2009), *La disputa de l'ase* (adaptació de l'obra de Turmeda, 2009), *Colloqui de colloquis* (dramaturgia a partir de colloquis valencians, 2009), *Senyor Gripau Senyora Mort* (dramaturgia de poemes de Josep Sebastià Pons, 2012), *L'Atlàntida* (adaptació de Verdaguer, 2014), *Mrs. Death* (dramaturgia de poemes d'Espriu, 2014), *El Xislet de Caldes* (2014) i *Les set portes de l'infern* (adaptació de *Guilgameix* i altres poemes babilonis, 2016). Queda fora fins i tot d'aquesta cronologia un text més, publicat al volum 16 d'«Off Cartell», *Els anells de*

*Saturn*, subtítulat «Vida d'un home en 25 poemes audiovisuals», i en deu quedar fora perquè no és estrictament un text teatral sinó que va ser concebut per a la càmera.

En resum, la cronologia relaciona trenta-vuit projectes, dels quals *Teatre nu* en recull vint-i-un i n'exclou disset, gairebé la meitat, que són bàsicament dramaturgies d'altres autors —sobretot poetes—, textos per a espectacles interdisciplinaris i un parell de títols més.

#### LES CATORZE PECES «CANÒNIQUES»

Farem ara una breu presentació de les catorze obres recollides a *Teatre nu* sota el títol «Farses i tragèdies», que considerarem les peces canòniques d'Albert Mestres. Vegem-les per ordre cronològic i destaquem-ne els aspectes més singulars en cada cas, tenint en compte si cal el que en diu sobretot el mateix autor en notes preliminars o altres elements paratextuals i a *Arts i oficis*.

Obre el volum una «obra mòbil», com la designa el subtítol que du, anomenada *Contes estigis o el cabaret dels morts*. El text està datat el 1993, es va publicar el 1999 a la revista *Assaig de Teatre* —i en llibre el 2002 a Edicions 62, amb *Dramàtic* i altres peces— i va ser estrenada el 2004 a la Sala Muntaner: veurem que aquesta distància entre les tres dates —escriptura, edició i estrena— tendeix a reduir-se a mesura que la figura de Mestres es consolida, si es pot dir així, o, si ho preferiu, a mesura que guanya recursos gràcies, com ja hem apuntat, a la seva concepció polifacètica de l'activitat teatral, que l'ha dut, cada vegada més, a publicar i, si cal, a produir ell mateix els seus propis textos —sense deixar de fer-ho, també, per a projectes col·lectius o al servei d'altres autors.

Els *Contes estigis* parteixen de cinc històries —de Jordi Centelles, Puixkin, Petroni, Ibn Hazm de Còrdova i Wu Jingzi— per plantejar, com ho resumeix Foguet a la introducció general al volum *Teatre nu*, «un espectacle cabaretesc que entreteixeix escenes i cançons diverses sobre la mort, relligades pel diàleg entre l'ànima d'Albert Mestres i el barquer Caront, que el du al Regne dels Morts». El tal Albert Mestres, com una encarnació de la Xahrazad de *Les mil i una nits*, entreté



amb les seves històries el barquer de l'Estígia i el distreu de passar-lo a l'altra riba. Són històries amb aire d'apòleg oriental que relaten morts de signe divers —guerrillers i militars sud-americans afusellats, homes ofegats per empaïtar dones d'aigua, crucificats i viudes consolades, suïcides per amor, morts de gana—, cadascuna coronada per una cançó de ressons brechtians. Com indica Foguet, l'obra és «una carta de presentació de la mena de dramaturgia que Mestres proposa, molt allunyada de les tendències postmodernes que encara cuejaven aleshores», i que es pot resumir en: intertextualitat —amb components sempre explícits o gairebé—, diversitat de llenguatges dramàtics o estructura «modular», com en diu Mestres mateix, amb el recurs recurrent a la cançó, referents clàssics —aquí el mite de Caront— i un tema greu per pretext —la mort, que no deixa de ser una temàtica en certa manera constant en el conjunt de l'obra, no només del teatre.

*La bufa*, escrita el mateix any 1993 —publicada per Proa el 1998 i estrenada en versió reduïda el 1995 al Malic com *La petita bufa*—, recrea el mite d'Ulisses en una òpera en quatre actes —titulats «Un adeu», quan Ulisses se'n va de la cova de Calipso; «A l'illa d'Eea», sota el malefici de Circe; «L'infern», en diàleg amb la seva mare, Anticlea i «A casa», on trobarà Telègon, fill dels seus amors amb Circe. Mestres ens presenta un Ulisses calçasses, potser més pròxim als antiherois moderns que no als herois de la mitologia clàssica, que parla a batzegades, en un monòleg permanent i repetitiu, més que no en diàleg, amb contrapunts en els anomenats Miralls i en la Veu de la consciència, també en la veu d'Anticlea, la mare morta, o en Telègon, el fill que el matarà. El text, que com dic avança a batzegades, està construït a força del trencament de la frase, la repetició de mots i d'estructures sintàctiques, els jocs de paraules —«per l'amor de Zeus», anirà repetint Ulisses— i fraseologia o llocs comuns lingüístics —«de porc i de senyor», etcètera. «La idea era fer una òpera sobre la masculinitat contemporània», diu Mestres, i potser per això no troba en Ulisses l'heroi, el rei, el marit enyorat, el pare respectat que s'hi sol representar, sinó un home vençut, cansat, vacil·lant i potser penedit «de tots els anys perduts per sempre/ en aquell coi de setge dels daixonsis», com diu el personatge mateix. És una proposta d'una considerable ambició: «Des del punt de vista escènic, volia continuar l'ex-

ploració de l'òpera entesa com a espectacle total, sense el control sobre el material musical que tenia Richard Wagner, és clar», en diu a *Arts i oficis*.

*Dramàtic* va ser escrita el 1999, estrenada el 2002 a l'Espai Joan Brossa i publicada aquest mateix any per Edicions 62 en el volum esmentat abans, que recull diverses peces; va rebre el premi de la Crítica Serra d'Or. Hi intervenen només tres personatges (TeaA, TeaB i TeaC), que, com indica l'acotació inicial, van entrelaçant les veus sense fer cap mena de distinció entre les seves paraules, els seus pensaments i les acotacions escèniques. El lector aviat intueix que els tres personatges en són, en realitat, només un, i, a partir si més no de la segona cançó, que li és dedicada, que l'hipocorístic Tea remet a Prometea. La veiem sobre l'escena en tres edats diferents, que configuren tres caràcters gairebé contraposats —la jove sorpresa, la mare sotmesa, la vella desenganyada—, a través de l'entrelaçament de les veus de les quals, de vegades en diàleg aparent, de vegades per superposició, l'obra construeix un discurs trencat sobre el dolor, que rellegeix el suplici de Prometeu en clau de gènere. Com una descripció, potser un primer pas cap a la revolta, contra la decepció sexual, la violència si més no simbòlica i la submissió a l'home. Hi tornem a trobar el referent clàssic, ara la tragèdia grega, en *El Prometeu encadenat* d'Èsquil. I la construcció del text a batzegades, que aquí no adopta la disposició del vers sinó que juga amb altres recursos (la supressió de la puntuació, el desordre dels elements de la frase, reiteracions i repeticions, i el recurs de rodolins i cançons populars o infantils: «Arri, arri tatanet», «El senyor Ramon», i més i més), a més del «simultaneisme» de les tres Tea (que diuen, com recorda l'autor a *Arts i oficis*, «ahora la rèplica, les acotacions, el *sottopensiero*, el pensament automàtic i el pòsit de pensament i no necessàriament en una línia cronològica única»). En resulta un flux de discurs que va construint sentit per completament o contraposició a mesura que avança, fins a l'extrem que, com diu l'autor a la nota preliminar a l'edició de 62, «en aquest cas qui és de plànyer és el director de l'obra, que queda sol i desemparat davant del text».

La quarta obra és *1714. Homenatge a Sarajevo*, una altra òpera, en deu quadres, «enllestida entre el 1993 i el 2000», segons el detall

que consta a la portadella de *Teatre nu*, publicada per Arola i estrenada al Festival de Peralada l'any 2004. L'edició d'Arola du una nota preliminar on l'autor afirma que el text «s'endinsa per l'“altre” camí de cerca de no sé ben bé què en què he dividit la meva escriptura teatral. Es tracta d'una estructura modular, calderiana, que no busca la unitat en l'argument, sinó l'agregació del conjunt, a la manera del trencadís». I continua: «La seqüenciació que n'ofereixo aquí no és la millor, ni tampoc la d'escriptura, sinó la que vam fixar per a la lectura en el marc del Festival Internacional de Sitges del 2001 [...] i la que ha servit de base per a l'òpera *1714. Món de guerres* [títol amb què va ser representada el 2004], però qualsevol altra pot ser igualment eficaç. Queda en mans del director.» *Teatre nu* en recull, només amb variacions de detall en el text, aquesta mateixa seqüenciació, llevat de la «Cançó de guerra» i la «Cançó de les potències», que feien de pausa abans i després del quadre «Les missions I», ara suprimides, i de dues escenes descartades que s'hi recollien en apèndix. El joc de referents i altres intertextualitats, tant literàries com filosòfiques, té a *1714* una dimensió especialment programàtica. El tema greu és ara la guerra, les guerres, que són sempre la mateixa, agermanades com en el títol, ja sigui la nostra del 1714 o la dels Balcans, que va descompondre l'antiga Iugoslàvia i que aquí, en l'era postolímpica, va ser viscuda amb una intensitat especial.

*La partida o Còctel de gambes* va ser escrita el 2001, publicada el 2009 i estrenada oficialment a La Seca el 2013. Aquest «vodevil quadrilingüe» té lloc en dues escenes o «mans», situades, la primera, a Barcelona i, la segona, a Delft, que «es juguen al fons de l'escenari», mentre que «el prosceni es reserva per al pròleg i la revista», bé que «els números de revista són opcionals». En qualsevol cas, «l'aparició de personatges al prosceni no atura mai l'acció que es desenvolupa a la comèdia de saló del darrere». Obra concebuda, doncs, com un vodevil o comèdia de saló, és protagonitzada per tres parelles que, a través de la conversa plurilingüe, confronten identitats polítiques, això és, culturals i nacionals, identitats de gènere, que vol dir guerra de sexes i de rols, i, al capdavant, la identitat del subjecte, sotmès sempre, com assenyala Foguet, a «relacions en desintegració». A l'esmicolament del text i el recurs de mots falca —pastanagues, conills,

condons, entre d'altres—, s'hi suma ara la barreja de llengües: català, francès, anglès i neerlandès. Sobre això diu l'autor a *Arts i oficis* que va agafar «un llibret de garantia de la tele, crec que era, d'aquests que estan en una pila de llengües i d'allà van sortir les rèpliques en holandès» de la primera escena, i per a la segona, quan el diàleg «puja de to entre en Pere i la Lena, em vaig comprar a les Rambles una revista porno d'aquelles que hi havia en quatre llengües i en vaig treure l'holandès». Ho rebla la superposició dels números de revista a les escenes de comèdia de saló. Tot plegat convida l'espectador a constatar, a la vegada, que la comunicació és una quimera, perquè no som capaços d'escoltar-nos o de fer l'esforç d'entendre'ns o de compartir els referents que ens ho permetin, i que en el fons les relacions socials, probablement les de parella incloses, no són sinó un joc d'impostura sobre la convenció no reconeguda que més val no dir mai el que penses. *La partida o Còctel de gambes* posa de costat el que es diu i el que no se sol dir, mostrant que de les relacions humanes i sentimentals només en coneixem, o en reconeixem, la punta de l'iceberg, i encara.

L'any 2005 escriu *Farsa*, que publica el 2009 a «En Cartell» i estrenava el 2016 dins el Grec. L'obra suposa, segons escriu l'autor a *Arts i oficis*, «el tercer pas en el camí que havia iniciat amb *La bufa* i continuat amb *Dramàtic*». Si a la primera hi trobàvem Ulisses i a la segona tres Prometeus femenins, a *Farsa* la cançó que tanca el pròleg anuncia explícitament que la Gènia protagonista és una cara nova de la Ifigènia d'Eurípides. L'obra proposa un exercici de despullament escènic—en escena només hi ha una cadira, que el prologuista retirarà tot just començar l'obra— a través del qual sembla que es vol reïficar la incomunicació, la incomprensió entre generacions, «l'egoisme, la crueltat i la ceguesa del món adult», com diu Mestres. De fet, és una obra «sense paraules», com es titula l'escena central, silenci que fa ressaltar un pròleg i un epíleg desmesuradament verborreics. De Gènia, muda, no en sentim cap paraula sinó, entre silencis, el pensament interior, flux verbal de reacció als estímuls, les agressions, exteriors, on destaca una afirmació: «Tot el que es pot formular amb paraules és mentida.»

El mateix any escriu *Temps real*, primera de les dues col·laboracions amb el projecte T6 del TNC, que serà publicada per Proa—amb un pròleg meu on dibuixo una primera visió panoràmica del teatre de

Mestres— i estrenada el 2007. Obra en tres actes —de dotze, divuit i vint escenes, respectivament—, es desplega en un escenari dividit en quarts, quatre «cuines». Les cançons entre actes ajuden l'espectador a identificar els cinc personatges que s'amaguen rere hipocòristics: són Electra, Orestes, Clitemnestra, Agamenó i Egist. Com assenyala Foguet, som davant una «recreació de l'*Oresteia* d'Èsquil, amb la superposició d'*Electra* de Sòfocles i de les versions posteriors d'aquesta tragèdia (sobretot Pasolini)». La successió d'escenes crea un efecte de variacions sobre el mateix tema, variacions sobre les relacions tràgiques de dones que assassinen marits, marits que són suplantats per amants, homes que maten les dones, fills que maten els pares. Les relacions familiars i sentimentals, amb la guerra al rerefons, posen moments concrets a la incomunicació i la violència, a l'experiència tràgica de la vida, aquí sense concessions a la comicitat ni la ironia.

La vuitena obra és *Odola*, subtitulada «Antígona exprés», escrita el 2006 i, el 2007, publicada a «En Cartell» i estrenada a la Sala Beckett «com a òpera en versió de concert *mise-en-place*». Òpera de butxaca en dos actes de set escenes cadascun, presenta, en paraules de l'autor a *Arts i oficis*, «la meva Antígona» com una represa de la tragèdia de Sòfocles sobre «com la democràcia pot esdevenir una tirania», en concret a partir de l'experiència del País Basc (en euskera *odola* vol dir *sang*), en què «el conflicte armat era el pretext per a la tirania». Tot al llarg de l'obra, Antígona dialoga amb el seu pare, Èdip, davant els cossos dels germans amortallats, tots dos acompanyats, o més aviat vigilats, pel Senat i per Panxo/Panxa, personatge comicotràgic de *1714. Homenatge a Sarajevo* recuperat aquí com un símbol del poble, que és en realitat l'instrument més efectiu de la tirania, perquè en sap utilitzar la fúria jugant amb les seves emocions. Al procés de destil·lació del text, en aquesta òpera en vers rimat concebut per a ser cantat, s'hi afegeix ara, com un pas més en l'evolució de la dramaturgia de Mestres, la necessitat d'«explorar l'essencialització de l'espai, estructurat simplement amb l'orientació de les entrades i les sortides, com en el teatre clàssic antic».

La segona aportació de Mestres al projecte T6 és *Dos de dos*, escrita el 2007 i publicada per Proa i estrenada al Brossa el 2008. La peça està construïda en sis actes a ritme o tempo de castells —com sugge-

reix el títol de l'obra i es desprèn de les acotacions de sortida de cada escena, amb tocs de gralla inclosos—, cadascun dels quals es divideix en dues escenes, la segona generalment un número musical amb connotacions poc o molt sexuals —són, sobre textos de cançons populars catalanes, successivament, una dansa del ventre, un cancan, una dansa sufí, una ranxera, unes buleries i, finalment, un «ball» que no és sinó una sardana. La seqüència constitueix un exercici de mestissatge estrident que aconsegueix, d'aquesta manera, exposar l'espectador a les paradoxes de la identitat, tema de fons del diàleg i els monòlegs dels dos personatges de l'obra, que són Helena i Manelic —deformació familiar del nom de Menelau—, vet aquí quin és ara el referent clàssic, l'*Helena* d'Eurípides —i, alhora, la *Terra baixa* de Guimerà—, dos personatges a través dels quals, com escriu Foguet, l'obra «desem-mascara la xenofòbia d'arrel catalana i el temor visceral a perdre la identitat». Com sempre, els referents i els jocs intertextuals van molt més enllà: Mestres detalla a *Arts i oficis* que l'obra neix d'una voluntat de rèplica als *Forasters* de Belbel —potser una provocació blanca cap a qui era aleshores director del TNC i, per tant, artífex del T6 i amfitrió de Mestres—, que l'escena del primer diàleg és un homenatge directe a Brossa i que per a les intervencions d'Helena manlleua diversos aforismes de *La decadència dels ídols* de Nietzsche.

Un parell d'anys després, el 2010, escriu *Aquilles o l'estupor*, un «Ballet dramàtic» publicat el 2012 a «Off Cartell» i estrenat el 2015 al Mercat de les Flors dins el Grec. Obra en dos actes —un preludi i sis escenes al primer, i cinc escenes al segon, gairebé totes enllaçades per les coreografies del ballet que anuncia el subtítol— que aborda novament el tema de la mort, a través de monòlegs o el diàleg entre els personatges, que són Prometeu, Aquilles, Hèctor, Príam i Helena. A més de la *Iliada* i l'*Odissea* d'Homer i, novament, el *Prometeu encadenat* d'Èsquil, que com assenyala Foguet tracta amb «to paròdic i desmitificador», com desgrana Mestres a *Arts i oficis*, altres elements van confluïr en la creació del text, treballat durant anys: el desconcert per la mort de la seva neboda Bruna, la traducció d'*Errata* —i, en concret, el passatge on Steiner evoca el moment en què Príam acut a la tenda d'Aquilles a suplicar el retorn del cos humiliat d'Hèctor, centre de l'obra—, la redacció en paral·lel i sense un objectiu predefinit

del petit assaig que acabaria essent *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*, la lectura d'*Aquilles o l'impossible* de Llorenç Villalonga i la teatralització que va necessitar fer aleshores de l'escena entre Aquil·les i Príam, les converses amb Jaume Pòrtulas arran de la lectura de la *Introducció a la Ilíada*. Mestres distingeix entre dues categories de personatges, nou de «dramàtics» i una quinzena llarga de «coreogràfics», que intervenen en l'obra, cosa que dona un relleu especial, no simplement accessori, a les escenes de ballet, generalment, si més no al primer acte, acompanyades de la intervenció del Narrador/a que, com el cor de les tragèdies, les comenta i enllaça. L'aproximació a la mort troba un moment conclusiu en el clímax sexual que viuen, com una mena de sublimació que depassa els relats mitològics que en coneixem, Helena i Aquil·les a l'última escena.

El mateix 2010 escriu *Una història de Catalunya*, que publicarà el 2012 a «Off Cartell» i és l'única obra inclosa a *Teatre nu* que encara no ha estat estrenada, però que va ser objecte d'una lectura dramatitzada a la presentació del llibre a La Seca. Estructurada en set quadres, pren com a base l'*Èdip* de Sòfocles per, com diu a *Arts i oficis*, «parlar de la nostra història recent entenent no guerra civil, dictadura i transició com tres etapes diferents sinó com una de sola amb noms diferents». Ho fa posant en escena cinc personatges enllaçats genealògicament, des de Mossèn Gramona, que encarna el sectarisme nacionalcatòlic, fins a Ona (Antígona), de la qual el mossèn és besoncle, per «explorar el tema de la família com a cort de porcs, com a nucli originador de les pulsions repressores de la societat, a la manera de *Porcile* de Pier Paolo Pasolini, i alhora traslladar-ho a la dimensió col·lectiva política i social propera». Com en obres anteriors, el text està construït a partir de l'alternança de poemes recitats per Ona —excepte el que tanca l'obra, a càrrec de Laiet— i diàlegs de discurs sincopat, carregat de repeticions i trencat, entre tots cinc personatges. L'espai escènic, dividit en dos nivells que dialoguen en moments temporals diferents, torna a guanyar protagonisme i porta «una mica més enllà l'experimentació amb la dislocació de l'espai que havia dut a terme a *Dos de dos*». Segons l'autor, *Una història de Catalunya* constitueix un díptic comicotràgic amb *Dos de dos*, però a més continua, i aquí el títol ho explicita —com s'explicitava a *1714*, precursora d'aquest filó—, un eix temàtic de com-

promís polític que des d'*Odola* esdevé constant. Escrita el 2010, Mestres mateix la considera «premonitòria» del cicle històric que el país ha viscut justament d'aquell any ençà.

Passaran set anys fins a la redacció de *Njudra*, el 2017, la dotzena obra, que serà *mise en place* a la Beckett l'any següent i no publicada fins a *Teatre nu*. Nascuda d'un encàrrec o invitació pocs mesos després de l'atemptat del 17 d'agost, és un exemple suggerent de com l'actualitat pot envair l'escena i, sobretot, de com és compatible reprendre els «grans» temes amb el compromís social, cultural, polític o històric, tant se val quin nom li donem. Aquesta —aquest exercici del compromís que, amb tot, no comporta una instrumentalització utilitarista de l'escriptura, del teatre— és una de les característiques més constants en l'obra de Mestres. Tot al llarg de l'escena única que constitueix l'obra, assistim al debat interior de Njudra, gihadista a punt d'immolar-se en atemptat dins un vagó de metro, en diàleg amb la mare, el pare, l'oncle, la seva pròpia veu i Merlí. Com diu a *Arts i oficis*, «el contrast entre aquests punts de vista és el que fa posar la pell de gallina, sobretot quan Njudra, la noia, rebut els arguments de Merlí, el seu professor de filosofia, i despulla la visió paternalista i colonialista del món occidental sobre altres maneres de veure'l».

A l'obra següent, la penúltima, *Amor pur*, escrita, publicada i estrenada, a La Seca, l'any 2020, retrobem aquest compromís crític, ara en clau visiblement irònica, en tot un altre àmbit —el del canvi climàtic i la possibilitat de futur per a tota la humanitat. L'obra es desenvolupa en sis escenes —que duen títols la majoria al·lusius al món del circ—, en un espai buit, on només penja una corda —que evoca, alhora, circ i suïcidi—, i amb només dos personatges, adolescents, Greta i Friday. Per a l'edició a «Off Cartell» en vaig escriure aquesta síntesi: «Com uns nous Didí i Gogó que ara ni tan sols no esperen res ni ningú, Albert Mestres planta sobre l'escenari Greta i Friday, des del naixement de la seva relació a «coneixença» fins al seu final en el sentit més absolut a «corda i cable». Greta és Greta i alhora és Thunberg. Fridays clamen pel futur i alhora evoquen Robinson. El fràgil fil de les històries d'amor pur guia el diàleg sincopat entre tots dos personatges, que, emmarcat en referents de pista de circ, s'omple de tota mena de ressons. Des dels que remetent a la biografia real de Greta



Thunberg. Fins a un reflex del tràgic final en dos temps dels mítics amants de Verona, Romeo i Julieta. L'exercici de destil·lació estilística continua, ara a força de diàlegs més al·lusius (i elusius) que explícits, tres cançons i acrobàcies, i d'una trena de jocs de referències que amplifiquen amb la màxima economia les lectures possibles». Com diu Mestres a *Arts i oficis*, «el model, és clar, era *Romeo i Julieta*» —i ho evidència aquell «canta l'alosa al matí», que diu una de les tres cançons—, «però despullada d'argument i això es veu sobretot al final. A més dels diàlegs diàfans, vaig emparar-me d'alguns textos nuclears sobre l'amor, com la carta de sant Pau als Corintis o el llibre d'*Amic e amat* de Llull».

*Confinament* tanca aquesta seqüència d'obres canòniques. Va ser escrita i estrenada (a Seva, amb el títol *Poder voler sortir*) el 2020, en plena pandèmia de covid-19. Com en el cas anterior, som davant un acte únic i un diàleg sincopat i al·lusiú, amb un gran pes del silenci per rèplica i on són potser les tres cançons el fil de discurs més directe que arriba a l'espectador. Només dos personatges, Filo i Neo, hipocorístics respectivament de Filoctetes i Neoptòlem —protagonistes del *Filoctetes* de Sòfocles, tragèdia a la qual d'aquesta manera remet l'obra. Una altra vegada l'actualitat s'imposa, i ho torna a fer entroncant-se amb el referent clàssic, que l'eleva a la categoria del mite. «Després d'*Amor pur* —escriu Mestres a *Arts i oficis*— m'havia quedat amb el desig d'explorar encara més a fons els diàlegs volàtils i els silencis, el trenat de frases i pensament, i sobretot la parella de pallasos, aquella que coneixem del circ però que apareix en moltes obres de teatre, començant ja pel teatre medieval, com a la farsa *Du garçon et de l'aveule* del segle XIII, i que és protagonista de moltes obres de Beckett», referents marc que s'entrecreuen amb la incrustació de «la descripció de la pesta d'Atenes de Tucídides i sobretot la mateixa descripció poetitzada de Lucreci, que ja havia utilitzat a l'assaig *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*, i alguns versos de Ferrater. També hi ha alguna intertextualitat amb Ernst Jünger, de qui llavors llegia *He-liopolis*». L'actualitat de la pandèmia, i les escenes dels aplaudiments als balcons cada dia a les 8 del vespre, desperten l'ull crític de Mestres, que amb tots aquests materials presenta «els individus reduïts a una sola massa sense forma ni color modelable com un tros de fang hu-

mit». En paraules de Foguet, mostra com «la situació de pandèmia que ha conduït a un comportament gregari i que ha entronitzat el culte a la seguretat, ha anul·lat el pensament individual i ha coartat la llibertat personal i col·lectiva».

#### QUATRE ASPECTES ESTRATÈGICS I ALGUNA OBSESSIÓ

De la lectura seguida de les catorze obres i altres textos dramàtics de Mestres, contrastada amb el record que podem tenir de com han estat posades en escena, en vull destacar quatre aspectes que crec que defineixen la seva estratègia teatral, i, si se'm permet dir-ho així, una obsessió.

La primera estratègia fa referència als aspectes textuals. En diversos indrets Mestres ha qualificat la seva dramaturgia de «modular», i ho és no només pel que fa a l'estructuració de les obres sinó per la mateixa naturalesa del text. Els seus textos dramàtics es formen, gairebé sense excepció, per hibridació i acumulació. D'una banda, d'elements provinents de la tradició popular i la cultura infantil, amb els jocs de llenguatge i de paraules que en són característics, especialment textos de cançons, queques i frases fetes. I, després, de tota mena d'intertextualitats, explícites o no —com, a banda de les que hàgim pogut esmentar fins ara, aquella «ciutat llunyana» torresiana que trobem a *1714*, o, a *La partida*, un «pudor/ color de merda» que sembla evocar el «color/ d'olor de poma», de Ferrater, per posar-ne dos exemples més. La paraula dramàtica de Mestres tendeix, a més, a ser «poètica»: la disposició del text li dona una visualitat molt pròxima a la que té bona part de la seva poesia, i això acostuma a ser a causa de la composició per reiteració, d'estructures sintàctiques i paraules, i per trencament, esfilagarsament o esmicolament de la frase. També quan apareix disposat en prosa, sovint prescindint de la puntuació. Així, el text esdevé cada vegada més el·líptic i al·lusiú. I, a més, a través d'aquest joc de repeticions, vacil·lacions i anacoluts, s'imposa per una oralitat natural, vistosa i versemblant. Completa aquesta modularitat del text i dels formats textuals —principalment el recurs de les cançons— la introducció, de vegades com a il·lustracions o transi-

cions, d'altres sense solució de continuïtat amb el text, de jocs interdisciplinaris o intermèdia a través d'escenes de ballet, de circ, gestuals o audiovisuals.

El segon aspecte que salta a la vista per poc que passem pels textos aplegats a *Teatre nu* és l'ancoratge en la tradició, o en diverses tradicions, especialment la clàssica, i les estratègies que segueix Mes- tres per donar visibilitat als referents que escull. Per exemple, a la nota preliminar a *1714* fa relació d'autors a qui manlleva text, alguns dels quals, en aquest cas, arriba a incorporar com a personatges de l'obra: «He de reconèixer el meu deute directe i premeditat [volgut, corregeix a *Teatre nu*] amb Joaquim Albareda, Joan Amades, Cesare Bec- caria, Mahmud Darwix, Èsquil, J.W. Goethe, Joan Guàrdia, Sylvia Plath, Jean-Jacques Rousseau, Ruzzante, el marquès de Sade i Wil- liam Shakespeare.» O, molt significativament, com hem anat veient, el recurs explícit de la tradició d'Homer i dels tràgics grecs. A mi això sempre m'ha fet venir al cap el nom d'Espriu, que també va fer Antí- gones i Electres, i potser hi ajuda, a més, que tots dos autors facin ús, més d'una vegada i d'una o altra forma, del recurs del personatge del narrador, fins i tot al romanç de cec, i, sobretot, al grotesc, d'una ma- nera molt més despullada en Mes- tres, probablement perquè escriu en tot un altre moment tant des del punt de vista moral com de la repres- sió política. Faig aquesta referència a Espriu sense posar la boca petita després que ara, preparant aquesta intervenció, he caçat a *Dos de dos* una al·lusió directa, que fins ara m'havia passat per alt, a un dels per- sonatges més cèlebres del de Sinera: «Les patates són de l'Esperanceta Trinquis.»

La tercera estratègia que volia destacar fa referència a la concepció del teatre i de la relació que hi té el text. No els considera sinònims, sinó que el text és un punt de partida del que es veurà finalment sobre l'escenari, l'espectacle. Llegim a la nota preliminar a *La bufa*: «Aques- ta obra és fruit d'uns quants anys de reflexió. Quan fa quinze anys escrivia obres desesperadament experimentals, que han quedat en al- gun calaix, vaig adonar-me que el teatre amb què jo realment sintonit- zava no tenia text o no n'era una part fonamental, i la majoria de ve- gades no es tractava d'una obra prèviament escrita, sinó de creacions col·lectives que tendien a concebre l'espectacle com una síntesi de to-

tes les arts de l'espectacle —em refereixo, és clar, sense ser exhaustiu, a La Fura dels Baus, *Flowers* de Lindsay Kemp, la *Carmen* de Brook, el Théâtre du Soleil, Pina Baush, Marie Marin, etcètera. Em va semblar inútil doncs continuar barallant-me amb una cosa en què no creia.» I acaba: «*La bufà* és un intent de respondre a aquest programa. No s'ha d'entendre, doncs, com una "obra" de teatre, sinó com el material textual per a un espectacle escènic.» Una cosa semblant diu a la nota preliminar *Contes estigis* (malauradament no recollides, com algun altre element paratextual que l'hauria complementat, en apèndix a *Teatre nu*). Es poden incloure en aquesta tercera estratègia les indicacions que fa l'autor sobre escenografia o disposició de l'escenari, sempre mínimes i esquemàtiques: les quatre cuines de *Temps real*, i, sobretot, la descripció que obre *1714*, i que evidentment busca reduir qualsevol pretensió d'interpretació literal a l'absurd: «Espectacle concebut per ser representat en format d'òpera en un circ romà, amb espectadors a les grades o a l'arena a pròpia voluntat, on accions de guerra i d'assetjament amb», atenció, «homes, cavalls, elefants, vaixells, submarins, tancs, globus, avions i naus espacials han de conduir el fil i cimentar els diferents episodis».

Finalment, el quart aspecte que volia destacar fa referència als temes greus recurrents en l'obra d'Albert Mestres. A l'estudi introductor de *Teatre nu* Foguet els sintetitza en cinc línies temàtiques: mort, identitat, violència, catalanitat, vulnerabilitat. És una classificació que no discuteixo i que reconec, a la qual afegiria, com es desprèn del que he dit més amunt sobretot a propòsit d'*Amor pur* i *Confinament* i les obres anteriors, el compromís històric, en el sentit de la lectura mítica que fa de fets excepcionals d'actualitat. Ara bé, entre totes aquestes línies temàtiques, em sembla que n'hi ha una que es pot dir que apareix gairebé sense excepció, d'una manera que pot arribar a ser obsessiva, ja sigui com a tema principal o com a rerefons de la trama: la violència.

Obra rere obra, en el teatre en el seu conjunt però també en la resta de la seva literatura, Mestres sotmet els seus personatges, i amb ells l'espectador, a un *tour de force* de contemplació de la violència. Una violència que és sovint col·lectiva —la guerra és un element de context que trobem diverses vegades—, però que s'encarna i es con-

creta en la relació entre individus, especialment en entorns de parella o familiars o, simplement, com a expressió de les relacions de poder. A *Arts i oficis*, ell mateix parla del seu «cicle de la violència» —que concreta en la trilogia 1714. *Homenatge a Sarajevo*, *La pau perpètua* i *Odola*. Però el cicle no es tanca en aquestes dues obres i la novel·la. Quan projecta la seva veu a l'escenari, l'home tranquil que sembla que sigui Albert Mestres ens diu, serenament, descarnadament, que vivim en una espiral de violència.

## FINAL

Acabem. La publicació del conjunt de l'obra dramàtica d'Albert Mestres a *Teatre nu* el 2022 i, en certa mesura, aquest mateix simposi del 2024 tenen alguna cosa de baixada de teló amb aplaudiments, qui sap si finals. A *Arts i oficis*, a més de reconstruir la seva activitat principalment literària, l'autor fa uns primers esbossos de reflexió sobre el projecte creatiu que, ara, ens poden ajudar a tancar aquesta panoràmica sobre el conjunt de la seva obra teatral. Deixem-lo parlar.

Ja hem fet referència al principi del nostre recorregut a la «passió pel teatre» que confessa que sentia des dels anys 1970 i a la naturalitat amb què la vivia, atesos els vincles del pare, músic, i la mare, ballarina, sobretot amb Joan Brossa. És probablement pel fet que aquests vincles fossin públics que, diu, «se m'ha penjat la llufa de ser l'hereu natural de Brossa, però no ho puc ser perquè per a mi el teatre brossià peca d'una manca de teatralitat que el fa inoperatiu, al contrari del de Beckett, per posar només un exemple que sí que puc considerar referent».

Després d'uns primers temptejos creatius, cap al 1978, confessa, «vaig abandonar el teatre uns quants anys. No veia per on sortir-ne. Davant del teatre radicalment visual només era possible escriure teatre radicalment textual. Brossa em marcava en negatiu. El seu teatre era rupturista i ric en molts sentits però tenia un regust antic que m'enganyava. No podia ser un model, en tot cas, un antimodel. El model era Beckett, però m'omplia d'impotència. Jo hagués fet el teatre que feia Beckett, però ja estava fet, ja ho havia fet ell. No em quedava res». Hi ha, doncs, en Mestres, des dels inicis, al costat de l'im-

puls creatiu, l'afany de desplegar-lo amb plena consciència, no amb simple afany mimètic, i donant ple sentit al que fa.

Però, com materialitzar aquest «teatre radicalment textual» després de l'era de les *performances*, les instal·lacions i la desconstrucció del llenguatge dramàtic prèvia a la seva eclosió? La pregunta el paralitza fins que troba el camí: «A principis dels noranta vaig fer una lectura teatral reveladora. Es tractava de *Minetti. Un retrat de l'artista vell* de Thomas Bernhard, en una edició de l'Institut del Teatre del 1988. Aquella lectura em va encendre una llum. Així doncs hi havia una sortida. El teatre que sorgeix del discurs, el personatge que se sosté per la forma del discurs, aquí sí que hi havia camp per córrer, si es defugia el psicologisme i es partia del convencionalisme d'un Maïakovski o un Brecht.»

Aquest impacte de la lectura de Bernhard i els camins que assaja per explorar aquest «teatre que sorgeix del discurs» es concretaran en les catorze obres canòniques que hem comentat i el conjunt de propostes i temptejos inclosos o no dintre *Teatre nu*. Que Mestres escriu, publica i mira que es posi en escena parant sempre l'orella a l'impacte que fa. Fins que, «acabades les representacions [de *Farsa* el 2016], la nul·la recepció a nivell crític i teatral dels meus últims muntatges em va fer reflexionar i comprendre que la societat i la cultura que m'envoltaven creien o manifestaven creure que el tipus de teatre que proposava no tenia sentit en aquest context, i que era una lluita contracorrent potser excessiva, si cada vegada que volia fer un espectacle havia de barallar-me amb tots els obstacles. El desinterès absolut, malgrat les bones paraules, de totes les institucions teatrals públiques, grans, mitjanes i petites, respecte a la meua obra com a autor de textos i com a creador d'espectacles és evident. Vaig comprendre que s'havia acabat una etapa. En canvi, com a experiència de la meua vida teatral des del punt de vista del dramaturg va ser molt satisfactòria i profunda, ja que demostrava com l'artifici teatral a l'enèsima potència pot arribar a despertar l'emoció més fonda». Per tant, conclou, «havia complert els meus programes inicials, havia portat la creativitat fins als límits, havia tingut la sort de veure estrenades quasi totes les meves propostes. Tocava tancar la barraca». I és així que el 2022, amb la publicació de *Teatre nu*, «tancava una etapa, la de la vocació de teatre públic».

Què vindrà a continuació? Un silenci militant? Una nova etapa creativa, qui sap en quina direcció? No és fàcil predir-ho. Perquè, d'una banda —ho diu d'ell mateix com a director, però potser no és abusiu fer-ho extensiu al conjunt de la seva activitat—, «he tendit cap a l'essencialització i [...] com més essencial, més imaginació es necessita, i me n'adono que la meua imaginació teatral és inesgotable, raja com una font». Però, de l'altra, «després d'una trajectòria tan llarga la reflexió s'imposava i la conclusió és que potser soc un autor sense literatura, potser la literatura catalana, ni cap altra, no em té a mi, perquè tampoc jo tinc la literatura catalana».

Tant de bo aquesta imaginació inesgotable continuï rajant com una font amb noves propostes dramàtiques, poètiques, narratives i assagístiques, sense gaire més preocupació que continuar-se exigint sempre més a ella mateixa i amb la confiança que, tard o d'hora, hi haurà lectors que se'n sentiran tocats. De moment, malgrat tot, en som uns quants que hi som i reconeixem Albert Mestres com un dels nostres clàssics contemporanis.





# TRENCADÍS REFERENCIAL: CREACIÓ I RECREACIÓ EN EL TEATRE D'ALBERT MESTRES

MARIA MORENO I DOMÈNECH

*Universitat de Barcelona*

## 1. INTRODUCCIÓ

Al nostre segle, pseudoerudit i postdramàtic, sense més norma que la banalització dels referents,<sup>1</sup> el teatre de Mestres és, en el millor sentit, una singularitat en el panorama actual. «Jugo la meva partida», afirmava Mestres en una entrevista de Pere Riera, publicada a la revista *Pausa* (RIERA 2007). Certament, el dramaturg defuig enquadrar-se en tendències o generacions teatrals i navega aliè a les novetats més populars del receptari teatral català.

Aquest receptari és ple de variacions d'un mateix plat, amb una disposició d'ingredients que va canviant. En primer lloc, trobem una base d'emotivitat *engagée* fonamentada en personatges que pateixen intensament una situació socialment reprovable i que exhibeixen una profunditat d'emocions que fa imprescindible l'assentiment emotiu de l'espectador sensible al dolor aliè. A vegades, aquesta situació està salpebrada amb una ganyota autofictícia còmplice.

Segonament, un ingredient bàsic és una erudició explícita, diàfana i sempre previsible que permet que el paladar de l'espectador pugui assaborir el referent cultural compartit com a prova irrefutable del seu bagatge cultural. En aquest sentit, en els darrers anys Txèkhov segurament s'ha convertit en el superaliment de la nova dramaturgia catalana.<sup>2</sup>

1. Com el lector ja haurà endevinat, aquest inici és una variació del principi d'un dels parlaments de l'Altíssim a *Primera història d'Esther*: «Al nostre segle erudit i romàntic, sense més norma que els mals sentiments, et defineixen com a figures de delicte, en un parpelleig, llengües, idees, pistrincs, inòpies, gestos, raneres, penellons i races» (ESPRIU 1995: 64).

2. A tall d'exemple, podem pensar en les referències explícites de l'obra *El pes d'un cos*, de Victoria Szpunberg, estrenada al Teatre Nacional de Catalunya el 12 de

A més, la cuina dramàtica catalana té una tendència gairebé malaltissa a no sortir de les línies d'allò postdramàticament saludable. L'autoreflexivitat inherent al nostre *Zeitgeist* a vegades, en comptes de ser una eina per a la redescoberta de la noció de la teatralitat, fa de cotilla que impedeix la utilització de qualsevol procediment que pugui ser sospitós de no coincidir amb els paràmetres postdramàtics, uns paràmetres que Albert Mestres intenta desmuntar teòricament i dramàtica.

Mestres considera que el teatre és bàsicament «emoció estètica» (BALAÑA 2016) i una emoció estètica que es construeix també a base d'un entramat intertextual. L'erudició no ha substituït la imaginació, sinó que la imaginació es basteix a través d'una disposició anticonvencional d'elements diversos. Sens dubte, el teixit de referents sobre el qual es nodreix el diàleg escènic és ingent. Tanmateix, aquests trenca-dís referencial no està al servei de crear una escena que avanci a través de complicitats òbvies —per molt explícits que siguin els referents—, sinó que, més enllà de la referència erudita, se submergeix en les pulsions inherents als mites, les rondalles i als grans textos de la literatura universal.

## 2. OPERACIONS MÍTQUES

Tal com ha assenyalat Núria Santamaria (2007: 200), el mite és vist com «el paradigma fundacional d'una manera de veure i de provar d'entendre el món associada a tota una sèrie de valors humanístics, que són la rel d'allò que podríem anomenar “civilització”». En el teatre de Mestres, doncs, aquests mites són entesos en el sentit més ampli del terme. En aquest sentit, si partim de la idea que exposa Guy De-

---

maig de 2022. L'obra construeix un joc intertextual explícit amb *Les tres germanes*: «Ja sé que això s'assembla una mica a l'obra aquella de les tres germanes, d'Anton Txèkhov, però no, la nostra història és la nostra història, punt», diu l'Olga, la protagonista de l'obra (SZPUNBERG 2021: 47). Un altre exemple seria *Fàtima*, de Jordi Prat i Coll, que es va estrenar a la Sala de Gràcia del Teatre Lliure el 15 de juliol de 2022, una obra que conté algunes al·lusions a *La Gavina*. Per acabar, i des d'un punt de vista més tonal, és impossible obviar la relectura de la teatralitat txekhoviàna a *Sota la ciutat*, de Llätzer Garcia, estrenada el 13 de novembre de 2015 al Festival Temporada Alta.

bord a *La Société du Spectacle* segons la qual el mite és «la construction unitaire de la pensée qui garantit tout l'ordre cosmique autour de l'ordre que cette société a déjà en fait réalisé dans ses frontières» (1992: 127), sembla lícit aventurar que el joc amb el mite del teatre de Mestres arrela en l'exploració dels fils mitològics constitutius d'un entramat social que pretén estar fonamentat en una racionalitat de tall cartesiana. Així, d'alguna manera, i fent servir una terminologia derridiana, el mite opera en termes d'agitació, és a dir, té la funció de plantejar una indagació escènica dels fonaments de racionalitat, història o llenguatge.<sup>3</sup> És a dir, que el mite és un instrument per portar el *logos* o, el que és el mateix, el llenguatge al límit, tal com molt encertadament ja havia apuntat Alba Tomàs amb referència a la dramaturgia de Mestres.<sup>4</sup>

És a dir, els mites no només són els relats mitològics clàssics, sinó també l'entramat simbòlic que constitueix el sentit últim de la identitat col·lectiva, els relats compartits que van des de la rondalla fins a un cert imaginari poètic o social. En aquest sentit, s'examina un cert univers mític integrat en el contracte social, que està conformat tant per

3. En el text «Cogito et histoire de la folie» Jacques Derrida comenta: «Ce qui revient à faire comparaître une détermination historique de la raison devant le tribunal de la Raison en général. La révolution contre la raison, sous la forme historique de la raison classique, bien sûr (mais celle-ci n'est qu'un exemple déterminé de la Raison que l'expression "histoire de la raison" est difficile à penser et par conséquent aussi une "histoire de la folie"), la révolution contre la raison ne peut se faire qu'en elle, selon une dimension hegelienne à laquelle, pour ma part, j'ai été très sensible, dans le livre de Foucault, malgré l'absence de référence très précise à Hegel. Ne pouvant opérer qu'à l'intérieur de la raison dès qu'elle se profère, la révolution contre la raison a donc toujours l'étendue limitée de ce qu'on appelle, précisément dans le langage du ministère de l'intérieur, une agitation. On ne peut sans doute pas écrire une histoire, voire une archéologie contre la raison, car, malgré les apparences, le concept d'histoire a toujours été un concept rationnel. C'est la signification "histoire" ou "archie" qu'il eût peut être fallu questionner d'abord. Une écriture excédant à les questionner, les valeurs d'origine, de raison d'histoire, ne saurait se laisser contenir dans la clôture métaphysique d'une archéologie» (1967: 59).

4. En el seu article «A l'encalç de Proteu. Una panoràmica de la dramaturgia d'Albert Mestres», Alba Tomàs (2018) comenta: «El llenguatge verbal topa una vegada i una altra amb els seus límits, fins al punt de posar en evidència que no només no és una eina ineficaç per garantir la comunicació, sinó que fins i tot la pot fer impossible».

passatges de l'*Odissea* com per una ampolla de ratafia.<sup>5</sup> Sigui com sigui aquesta equiparació de referents cultes com, per exemple, les obres d'Èsquil *Agamèmnon* i *Les coèfores* (TOMÀS 2017: 281), amb una versió de la cançó popular *Els segadors*,<sup>6</sup> base de l'himne homònim, crea un aliatge inhabitual, una teatralitat que permet entreveure un seguit de convencions que giren entorn de la pulsio.

En els textos de Mestres, la intertextualitat està al servei d'un gest de contrapunt: el contrast entre referents diversos permet que variïn el seu sentit original i amb aquest fràgil equilibri es basteix una noció de teatralitat que explora els nostres fonaments psíquics i socials, tant col·lectivament com individual. La quantitat de referents diversos del conjunt de citacions, al·lusions i glosses és realment ingent. I no només ingent, sinó que és inherent a la base de la seva dramaturgia: les referències són els fils que teixeixen el seu entramat dramàtic.

Tal com Francesc Foguet ha assenyalat en la introducció del *Teatre nu*, la dramaturgia de Mestres «està inoculada d'un esplèndid bagatge lector que se sedimenta en els seus replecs i de vegades aflorea a la superfície i altres s'hi manté de manera imperceptible» (2022: 14). Certament, Mestres és un dramaturg d'una cultura fabulosa i, probablement, el teatre català no havia topat amb una escena construïda a través d'un entramat tan complex de referències des de Salvador Espriu.

A diferència d'Espriu, però, Albert Mestres no té cap problema a reconèixer tots els seus referents, encara que siguin moderns o contemporanis. Fins i tot en la peça que obre el volum *Contes estigis o el cabaret dels morts*,<sup>7</sup> just abans del *dramatis personae* trobem la nota següent:

L'autor vol reconèixer el deute amb Humty Dumpty, Jordi Centelles, don Ramón del Valle-Inclán, Aleksandr Puixkin, Petroni, Pompeius

5. A la primera escena del cinquè acte de *Dos de dos* trobem l'acotació següent: «Manelic al balcó beu ratafia i fuma un caliquenyó». (MESTRES 2022: 415)

6. L'obra *Temps real*, estrenada el 8 d'febrer de 2007 a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya.

7. *Contes estigis o el cabaret dels morts* va ser estrenada el desembre de 2004 a la Sala Muntaner; el 1993 se n'havia publicat la primera edició a la revista *Assaig de Teatre*.

Gener, Federico Fellini, Ibn Hazm de Còrdova, Wu Jingzi, Llucà de Samòsata, Giacomo Leopardi, la senyora Persèfone i el senyor Hades. (MESTRES 2022: 28)

També a 1714. *Homenatge a Sarajevo*<sup>8</sup> trobem la següent nota paratextual:

He de reconèixer el deute directe i volgut amb Joaquim Albareda, Joan Amades, Cesare Beccaria, Mahmud Darwix, Èsquil, J. W. Goethe, Joan Guàrdia, Sylvia Plath, Jean-Jacques Rousseau, Ruzzante, el marquès de Sade i William Shakespeare. (MESTRES 2022: 156)

Aquests diversos nivells de concreció al·lusiva són la base d'aquest entramat complex i intricat, pel qual desfilen personatges com Caront, Ulisses, Cesare Beccaria, la Castafiore, Plini el Vell, Manelic, Ibn Qzman, Antígona, Quiró, Príam, Apollo, Greta Thunberg, Anticlea, el marquès de Sade, Merlí, Russalka, Friday o l'autor mateix, que conviuen amb d'altres caràcters, ja siguin definits o genèrics com ara l'ermità, un bòer, l'esclava, patges, actor, públic, dos vaguistes, quatre turistes, botxí, senat, guerrers aqueus i guerrers troians.

Només fent una ullada a l'elenc dels personatges de les seves obres, és evident que l'hibridisme és a la base de la seva dramaturgia. Tanmateix, escènica i estètica, què comporta aquesta exacerbació de l'hibridisme? Intentarem respondre aquesta qüestió.

### 3. TRENCADÍS TEMPORAL

En primer lloc, aquest hibridisme de referents permet dur a terme una operació de condensació temporal, així es permet la confluència de diversos plans temporals i històrics, que sovint es confonen també amb els diversos universos de ficció. Un exemple d'això el trobem, com ja indica el títol, a 1714. *Homenatge a Sarajevo*. En

8. *Homenatge a Sarajevo* va ser estrenada el 23 de juliol de 2004 en el XVIII Festival Castell de Peralada i el mateix any havia estat publicada per l'editorial Arola.

aquesta obra trobem escenes com la conversa entre el poeta palestí Mahmud Darwix (1941-2008) i un soldat israelià, una conversa entre Cesare Beccaria (1738-1794) i Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) o una platja on arriben vaixells d'ajuda internacional de la FORPA, una Força Organitzada de Representació de Països Autoritzats, unes sigles que recorden inevitablement les de l'OTAN. Totes aquestes amalgames fan que la proclama de Rousseau «L'home és bo per naturalesa», que apareix a la «Imaginària 2», sembli una broma de mal gust. En tot cas, la reflexió política té un abast que supera el moment històric concret: la superposició de plans permet copsar la crueltat més sàdica, però també tot el fonament hipòcrita que la permet, com sembla recordar el cor d'ONGs: «Sigues bo com nosaltres/ i sent-te bo amb nosaltres» (MESTRES 2022: 185). L'anacrònica convivència del cor amb el marquès de Sade permet accentuar la ridiquesa de la pretensió del cor d'ONGs, com recorda el marquès a l'escena següent:

MARQUÈS DE SADE: El gran menja el petit,  
 el lleó menja el cérvol.  
 Què és en un món tan tèrbol  
 i violent la guerra?  
 I què és, senyors, la terra,  
 les vísceres del món?  
 Un tou de cossos on  
 s'acumulen els morts,  
 els dèbils com el forts,  
 dels mil·lennis passats.  
 Som uns desesperats.  
 La pura veritat  
 és que la crueltat  
 és l'energia humana,  
 en la forma més sana,  
 sense haver-se embrutat  
 de la civilitat,  
 una virtut, no un vici,  
 l'instint i no el caprici. (MESTRES 2022: 186)

Aquest joc anacrònic deliberat que també podem trobar, per exemple, a *Dos de dos*, en què Manelic i Helena canten en un cancan: «Lladres/ venen en pateres/ ens foten la feina/ i omplen la seguretat social» (MESTRES 2022: 401). O també a *La partida o Còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*<sup>9</sup> quan, entre d'altres personatges, entra Plini el Vell al sopar cantant: «Bon dia, soc Plini el Vell./ A mi em va enxampar la lava/ fent camí cap al vaixell/ i brindant pels déus amb cava» (MESTRES 2022: 270).

Així doncs, aquesta superposició temporal permet una aproximació farsesca a moments històrics cèlebres. D'aquesta manera, si els límits entre plans històrics i ficticis es desdibuixen, també es difuminen les fronteres entre factualitat i ficció. O més ben dit, s'hi observa un subconscient col·lectiu que està format per una realitat no tan sols factual, sinó també mítica.

#### 4. HIBRIDISME DISRUPTIU

Aquest trencadís referencial també suposa, evidentment, una barreja de gèneres i modalitats expressives. Sovint s'ha destacat la qualitat poètica de les propostes de Mestres i, de fet, al text «Poètica», publicat el 2016 a la revista *Pausa*, el dramaturg comenta: «El meu teatre busca comunicar una experiència poètica» (MESTRES 2016). Aquesta experiència poètica no és únicament lingüística, sinó també escènica.

L'escena no és vista només com un espai verbal, sinó que aquest trencadís referencial també té una dimensió sonora, corpòria i pictòrica. A més, a la manera de Brossa —Foguet ja ha subratllat l'influx de Brossa en el teatre de Mestres (2022: 8)—, Mestres posa els mites al nivell de la quotidianitat. Així, a *La bufar* la recreació dels textos homèrics se situa als antípodes de l'heroisme èpic i en comptes d'Ulisses, l'hàbil i astut, trobem el titella ridícul (FOGUET 2023: 28). En l'obra, també podem trobar Ulisses engegant Calipso en els termes següents: «Foto el camp d'una vegada/ i santes pasqües/ d'una vegada» (MES-

9. *La partida o Còctel de gambes* va ser estrenada en un taller de l'Institut del Teatre i el 31 de gener de 2013 es va representar a la Sala Brossa.

TRES 2022: 7). Així mateix, hi trobem escenes poètiques com el diàleg entre Ulisses i la seva mare morta, Anticlea,<sup>10</sup> i moments grotescos amb el rei d'Ítaca guardant els porcs a la cort del corral. De fet, Telègon parla del seu pare en els termes següents:

TELÈGON: A cada porc li ve el seu Sant Martí  
 i on és el senyor de la guerra  
 on és?  
 Jo només veig un sac d'ossos  
 una pelleringa  
 una pelleringa només veig  
 amb un braç com una canya  
 i un gaiato a la mà  
 una pelleringa amb gaiato  
 veig  
 encorbada sobre els fems dels garrins. (MESTRES 2022: 127)

També a *Dramàtic*<sup>11</sup> les tres veus femenines (TeaA, TeaB i TeaC) que, a la manera d'un Prometeu, estan sotmeses a un suplici constant pel fet de ser dones. El record constant i angoixat ens evoca un univers marcat per l'Elena Francis i el cuplet de la Marieta de l'ull viu és el preludi de l'abús sexual repetit del pare, un abús camuflat amb «conillets conillets a amagar a amagar que la llebre és a caçar» (MESTRES 2022: 153). En tot cas, els parlaments desendreçats i sovint desesperats creen una oralitat frenètica que allunya l'obra de qualsevol solemnitat tràgica.

10. A l'escena titulada «L'Infern» trobem el fragment següent: «ULISSES: Per què no em mires/ deixa'm plorar/ no em mires a la cara/ mare/ a la cara? ANTICLEA: Ja no és/ la marona amiga que t'alegrés el cor que m'estimo/ Ulisses esplèndid/ ja no és/ la llet dels teus dies/ és només un reflex d'un somni/ més ençà del riu Lament/ només un somni/ el buf només d'un somni/ més ençà del riu Lament/ i mentre allà ens recorda algú/ més enllà del riu Lament/ som una ombra insensible/ més ençà del riu Lament/ que vola i voleia/ sense carn ni ossada/ vola i voleia/ per la riba fangosa/ vola i voleia/ més ençà del riu Lament/ i després ens anem esvaint/ fins que la mala memòria/ més enllà del riu Lament/ esborra del tot/ esborra la marona amiga/ esborra la llet dels teus dies/ més ençà del riu Lament» (MESTRES 2022: 106).

11. *Dramàtic* va ser estrenada el 10 de gener de 2002 a l'Espai Escènic Joan Brossa.



A *Temps real* conviuen rèpliques de les traduccions ribianes d'Èsquil amb personatges rentant els plats o escombrant —de fet, totes les escenes de l'obra passen en diverses cuines. Al ballet *Aquilles i l'estupor*<sup>12</sup> el fill de Tetis és un nen que té un reguitzell inacabable de preguntes per a Quiró i que repeteix incansablement la pregunta, quan aquesta és defugida pel seu interlocutor. Els perquès fan que es vagin desgranant unes respostes que converteixen els relats mitològics en aclariments per a infants. En alguns moments de la peça la mitologia s'explica com una conversa de secrets i xafarderies entre dues nenes:

DEIDAMIA: No ho saps tia? Diuen que no és filla del seu pare, Tindareu, tia, sinó que Zeus com a cigne, amb la complicitat de la seva filla Afrodita convertida en àguila que feia com que el perseguia, va passar per davant de Leda, i llavors a Leda li va fer molta pena i va abraçar el cigne, i Zeus, tia, s'arremanga i aprofita per fer allò amb ella, però llavors, que bo, a la nit hi va Tindareu, el marit de Leda, i també vol fer allò amb ella, tia, i al cap d'un temps va la Leda aquesta i pon dos ous...

PIRRA: Dos ous?

DEIDAMIA: Sí, tia, dos ous. (MESTRES 2022: 431)

Mestres situa el mite al «nivell de la confusa vida» (ESPRIU 1993: 73) i ho fa a partir de la subversió verbal. Aquest aldarull de base lingüística es ramifica en diversos procediments que tenen un objectiu comú: observar com el mite s'imbrica en la quotidianitat de manera no sempre perceptible. Més enllà de la deessa Venus, la nit de caramelles o la filla del mar confegeixen el nostre univers recognoscible.<sup>13</sup> Així, es produeix sovint una simbiosi entre l'univers mític català i el clàssic, com la referència implícita al Comte Arnau en la glossa de la

12. *Aquilles i l'estupor* va ser estrenat dins del Festival Grec de Barcelona el 28 de juliol de 2015 al Mercat de les Flors de Barcelona.

13. L'obra *La bufa* comença amb el «Plany de la mort de Venus», que s'inicia amb els versos següents: «Nit de caramelles/ quan va morir Venus/ parlaven les velles/ d'ulls ben poc ingenus/ deien amb malícia/ si no a la mala mort/ i amb tot impudícia/ agafa't que és fort/ la filla del mar/ havia acabat/ no gens lluny de far/ com un drap tirat/ i de la pròpia mà» (MESTRES 2022: 71).

història d'Ulisses i Penèlope, que recorda aquesta qualitat arquetípica i repetitiva del mite.<sup>14</sup>

A més, aquesta revivificació verbal del mite es duu a terme a través de la cadència de dites, refranys, frases fetes. No oblidem que, tal com ha assenyalat Francesc Massip (2013), la poesia escènica de Mestres té un esplèndid sentit del ritme. En aquest sentit, la maniobra de recupear les ressonàncies i ecos de la paraula és el que permet la desconstrucció del substrat mític a través de la descontextualització. L'acarament de diversos horitzons ficticis i històrics permet subratllar la dimensió mítica del nostre univers psíquic, social i polític. L'element aglutinador que permet aquesta convivència de plans té a veure sovint amb els ressons del llenguatge. Així, un recurs com la cançó popular, sovint plena d'apariats, revela també les perversions comunicatives inherents a l'ordre social. I, a més, sovint és un moment de distensió humorística. L'element folklòric permet contrapuntar el tràgic i fer un apropament a una realitat quotidiana, tot mostrant-ne uns elevats graus de crueltat. El trencadís referencial canvia l'angle de percepció de l'escena i, per tant, la percepció del món.

## 5. CONCLUSIÓ

Tal com ja havia assenyalat Pareyson (1987: 35), encara que la tradició i la innovació puguin col·lidir aparentment d'una manera violenta, estan unides per una solidaritat originària profunda, atès que tot acte d'innovació aconsegueix fonamentar una tradició. És en aquest sentit que cal entendre, doncs, el diàleg que les peces escèniques de Mestres estableixen amb la tradició clàssica: des de la concepció que la innovació és col·lisió amb la tradició, alhora que n'és una continuació.

Aquesta continuació fa que la capa grandiosa que recobreix la tradició clàssica es dissolgui en la mitologia contemporània. Aquest procés de dissolució, evidentment, permet clapes de l'emoció dels antics

14. Per exemple, a «La cançó de les ciutats» de *La bufra* trobem els versos: «*i jeure i dormir a l'espaiós casal/ amb la doneta igual/ valga'm Zeus val*» (MESTRES 2022: 117).

mites, però també fa que vegem que els pilars racionals del coneixement configuren la nostra concepció del món, aparentment basada en el *logos*, són profundament mítics.

La revisitació del mite a través d'una ritualitat escènica carregada de ressons verbals apella a un inconscient lingüístic col·lectiu subjecte a una propulsió instintiva i emotiva, sovint racionalitzada per l'entramat sociopolític. El trencadís referencial —aquest vaivé entre creació i recreació— permet justament copsar que el subconscient individual i col·lectiu és essencialment mític.

## BIBLIOGRAFIA

- BALANÀ (2016): Glòria Balanyà, «L'home rere la ploma. Entrevista a l'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/lhome-rere-la-ploma-entrevista-a-lalbert-mestres/>> [Consulta: 22 febrer 2024]
- DEBORD (1992): Guy Debord, *La Société du Spectacle*, París: Gallimard.
- DERRIDA (1967): Jacques Derrida, «Cogito et histoire de la folie», dins: Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, París: Éditions du Seuil, p. 51-97.
- ESPRIU (1993): Salvador Espriu, *Antígona*, edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles, Barcelona: Edicions 62, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.
- ESPRIU (1995): Salvador Espriu, *Primera història d'Esther*, edició crítica i anotada amb estudi introductor i a cura de Sebastià Bonet, Barcelona: Edicions 62, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.
- FOGUET (2022): Francesc Foguet, «Introducció», dins: Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12, p. 7-22.
- FOGUET (2023): «Els cicles mítics al teatre d'Albert Mestres» *Estudis Romànics*, núm. 43, p. 27-47.
- MASSIP (2013): Francesc Massip, «El teatre català i (espanyol). Panorama del teatre català des del final del segle xx fins a l'actualitat» *Estudis Escènics*, núm. 39-40, p. 207-265. <<https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/266831>> [Consulta: 22 febrer 2024]
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «Poètica», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/poetica/>> [Consulta: 22 febrer 2024]

- MESTRES (2022): Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12.
- PAREYSON (1987): Luigi Pareyson, *Conversaciones de estética*, Madrid: Visor.
- RIERA (2007): Pere Riera, «Albert Mestres (entrevistat per Pere Riera)», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 27 (juliol), p. 74-76.
- SANTAMARIA (2007): Núria Santamaria, «Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys», dins: Jordi Malé i Eulàlia Miralles (ed.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 199-219.
- SZPUNBERG (2021): Victoria Szpunberg, *El pes d'un cos*, pròleg de Miquel Cabal Guarro, Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, Departament de Cultura.
- TOMÀS (2017): Alba Tomàs, *Electra: mite i recreació en el teatre català contemporani*, tesi doctoral dirigida per Victòria Alsina i Enric Gallén, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- TOMÀS (2018): Alba Tomàs, «A l'encalç de Proteu. Una panoràmica de la dramaturgia d'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 40.  
<<https://www.revistapausa.cat/a-lencalc-de-proteu-una-panoramica-de-la-dramaturgia-dalbert-mestres/>> [Consulta: 22 febrer 2024]

PERSONATGES FEMENINS EN EL TEATRE D'ALBERT  
MESTRES: DOMINACIÓ I SUBALTERNITAT

ISABEL MARCELLAS-PIQUER

*Universitat d'Alacant*

PÒRTIC

A risc de reiterar alguna de les idees que s'exposen en el present volum, començarem aquest estudi recordant que, en una entrevista publicada en la revista *Pausa*, l'any 2016, Albert Mestres reflexionava al voltant de la funció poètica del seu teatre. En aquest sentit, afirmava que en la seua obra dramàtica no hi ha la intenció d'explicar una història i que aquesta, si hi és, esdevé només un instrument o un pretext que ha de servir al públic espectador per assolir l'experiència poètica. Així doncs, el dramaturg defenia la indiferència de la història abordada en la peça teatral. De forma similar, Alba Tomàs (2018), en un estudi també dedicat a la producció dramàtica de l'autor, es referia a la construcció dels personatges en relació amb la dificultat dels temes abordats; una dificultat que, al seu parer, rau en l'absència del filtre proporcionat per un fil argumental tradicional que permeta que l'obra es mantinga temàticament dins de l'àmbit ficcional, afectant directament la psicologia del receptor. No obstant això, justament aquest fet, amb poques excepcions, provoca que no hi haja una identificació real entre els personatges i l'auditori, que experimenta la funció catàrtica gràcies al treball psicològic que realitza el dramaturg en els seus textos, però no en funció de la construcció dels seus protagonistes.

Així mateix, atesa la persistent presència de personatges derivats de la tradició mitològica d'arrels diverses,<sup>1</sup> i tot i l'actualització, resignificació i recontextualització dels mites que s'hi aborden, afegi-

1. Es pot consultar, en aquest sentit, l'article de Francesc Foguet (2023) «Els cicles mítics del teatre d'Albert Mestres».

des a la complexitat textual que impliquen les peces d'Albert Mestres, se'n resulta un escàs reconeixement del públic, espectador o lector, amb els personatges presentats, a favor de la provocació d'una emoció poètica que abasta el conjunt de la proposta escènica. Tenint en compte aquestes circumstàncies, i conscients de la dificultat d'analitzar la prolífica creació dels personatges femenins que poblen l'obra de Mestres, en aquest treball n'alludirem a tres, la construcció discursiva dels quals s'ofereix des del punt de vista de la dona i esdevé particularment interessant per la complexitat en el salt entre els nivells de pensament i oralitat, com és el cas de Njudra —protagonista principal de la peça homònima— i Tea —que, en *Dramàtic*, posa veu a les tres etapes vitals de la dona. Altrament, ens referirem a la refugiada protagonista del monòleg breu *Cargol treu banya*, un text potent i de gran actualitat que s'aproxima a l'horror de la guerra a través de la violació d'una dona. Però, abans d'aproximar-nos-hi, a mode de marc previ, alludirem a l'obra mòbil *Contes estigis o el cabaret dels morts*, en què el dramaturg mostra una visió estereotipada de la dona perpetuada a través de la literatura de diverses èpoques i cultures.<sup>2</sup>

#### MARC PREVI: CLIXÉS FEMENINS INTERCULTURALS

*Contes estigis o el cabaret dels morts* va ser enllestida el 1993, tot i que la primera edició no va tindre lloc fins el 1999, dins la revista *Assaig de Teatre*. Posteriorment, l'any 2002, va reeditar-se novament al volum *Dramàtic i altres peces* (Edicions 62) i, finalment, l'any 2022, encapçala la selecció d'obres d'aquest autor que conformen el volum *Teatre nu 1990-2020* (RE&MA 12). Com ja s'ha fet notar amb anterioritat, el teatre de Mestres no només està amarat d'una profunda poeticitat sinó que, endemés, palesa l'àmplia cultura lectora del seu autor (FOGUET 2022). En el cas de *Contes estigis*, el bagatge cultural es materialitza en cadascuna de les diferents històries que vertebrèn l'obra, inspirades, com indica el dramaturg mateix, en relats de Hum-

2. En tots els casos en referirem a l'edició de les peces que conformen el volum *Teatre nu* (2022).

ty Dumpty, Jordi Centelles, Ramón del Valle-Inclán, Aleksandr Puixkin, Federico Fellini, Ibn Hazm de Còrdova o Wu Jingzi, entre d'altres (MESTRES 2022: 28). Prenent com a base el mite de Caront, sobta trobar-hi Albert Mestres convertit en personatge de la peça que, a la manera de Xahrazad, esdevé el narrador de diversos relats incrustats que incideixen en la condició de la dona com a tema central.

«L'índia, el guerriller, el tinent i el coronel» —la primera de les històries que s'hi desenvolupa, a partir d'una novel·la poc coneguda de Jordi Centelles—, transcorre a Senderito. Chola és una índia a qui, Cholo, el marit empresonat, demana d'entregar-se sexualment a un tinent que la pretenia anys enrere, a compte d'aconseguir la pròpia llibertat i no ser executat. La dona advoca per l'alliberament del marit de forma honrada, oferint diners al Tinent, però aquest els rebutja afirmant: «Tens una cosa que m'interessa més» (2022: 32). Després d'haver posseït el cos de Chola, el Tinent fa matar igualment Cholo. Per aquest motiu, l'índia demana «justícia nomás» (2022: 34) al Coronel Chaves, qui ordena al Tinent casar-se amb Chola per restituir-ne la respectabilitat i que pugui cobrar una pensió de l'Estat. Però l'acció de Chaves no és altruista, atès que planeja assassinar també el Tinent per poder convertir l'índia en la seua amistançada. Salvant les distàncies derivades de la mateixa concepció farsesca de la peça, com en la novel·la de Centelles,<sup>3</sup> l'heroïna és una dona casada —tot i que en divergeix l'estatus social—, que reclama justícia i confia innocentment en les instàncies que han de fer-la efectiva. Però la realitat n'és una altra i, contràriament a això, Chola és usada simplement com a objecte de plaer que pot passar de mà en mà, de tal manera que el relat induïx a focalitzar l'atenció en la dominació, la corrupció i l'abús de poder per part d'aquells que l'exerceixen.

En «La russalka» —que s'inspira en el poema dramàtic de Puixkin—, només hi trobem la veu del narrador en off —Albert Mestres— i la presència d'un ermità que cava la pròpia tomba mentre espera el moment de ser cridat a l'altre món. En aquest cas, el protagonisme femení arriba de la mà d'una dona d'aigua que es presenta a partir dels

3. Vegeu en aquest sentit «Dues novel·les desconegudes del canonge valencià Jordi Centelles (vers el 1500)», d'Eulàlia Duran (1986).

atributs que són propis d'aquestes figures llegendàries. Força habituals en les mitologies dels pobles indoeuropeus, a l'Europa de l'Est les *rusalky* representen donzelles ofegades o que se suïcidaven, motiu pel qual no rebien un funeral cristià i vagaven pel món. Encarnen una bellesa femenina gairebé divina i sobrenatural i, en aquest mateix sentit, inabastable; des del punt de vista patriarcal, la feminitat independent de què fan mostra les converteix en perilloses i malignes (BORJA i LABRADO 2022: 122-123). En la peça de Mestres, envoltada de misteri i caracteritzada per una bellesa inusual, l'encantada es fa visible a l'ermità enmig les aigües del llac. Qualificada ella com a *Venus* i ell com a *pobre monjo* (2022: 39), el relat permet una interpretació que es decanta per la malvolença de la dona d'aigua, atès el caràcter màgic i fetiller de l'encantada que precipita el traspàs de l'ermità.

Els *Contes estigis* continuen amb «La viuda d'Efes» —que pren com a punt de partida un conte de Petroni. En aquest cas, en una catacumba, una viuda de gran bellesa plora sense consol, acompanyada d'una esclava, la mort del seu espós. Apareix en escena un soldat ben plantat que tempta amb bones menges primer l'esclava i, després, la senyora. Finalment aquesta última es rendeix als atributs del soldat i als requeriments sexuals que li prodiga, oblidant tot d'una plànyer el traspàs del marit. D'aquesta manera, la protagonista es presenta des d'una òptica masculina, com a voluble, hipòcrita, interessada i fàcilment excitable.

Tot seguit, un conte d'Ibn Hazm de Còrdova serveix el dramaturg per a desenvolupar la història breu que basteix «Amor a mort». En aquesta peça, dos comerciants, Ibn Quzman i Abdallah, es disputen, davant el rei berber Idrís, la pertinença d'una esclava que l'un ha venut a l'altre sense ser conscient que seria incapaç de viure sense ella: «Però mai hagués pogut creure que en vendre la meva esclava Halwa la meva ànima se n'hi aniria darrere com se n'hi va anar. Quan la meva esclava Halwa va arribar a mans d'Abdallah per poc que l'ànima se m'escapa del cos» (2022: 50). La dona és absent del relat, tot i que són els sentiments que provoca en ambdós homes el que sustenta el nus de la història: fins on estan disposats a arribar per tal de posseir-la? Així doncs, novament la possessió del cos de la dona, sota el pretext d'una mena de pertorbació mental o anímica, es manifesta com a relació paradigmàtica entre ambdós sexes.



«La dama, el tractant arruïnat i el lladre cornut» tanca la selecció d'històries que conformen els *Contes estigis*. En aquest cas, el dramaturg pren com a punt de partida un conte de Wu Jingzi. L'acció se situa en un junc d'un riu xinès amb diversos passatgers homes a bord. L'embarcació es creua amb una barqueta humil en què una bella jove governa el timó. La dona resultarà ser una lladre que, al servei del marit, enredarà i robarà el tractant de sedes que viatjava al junc. Quan la jove és descoberta es veurà obligada a exposar el seu cos nu davant la mirada riallera dels homes que, finalment, l'obsequien amb un grapat d'unces de plata i el consell de gastar-les sense el marit. En definitiva, en aquestes cinc micropeces que acompanyen el relat marc que encapçala els *Contes estigis*, protagonitzat per Albert Mestres i el Barquer, s'hi propicia un punt de vista patriarcal que ha travessat èpoques i cultures diverses i en què el cos i la bellesa de la dona l'han reduïda a la categoria d'objecte susceptible de possessió i explotació sexual, sobre el qual es pot exercir la dominació arbitràriament i amb tota naturalitat. Així mateix, s'incideix en la bellesa femenina com a font dels mals dels homes que actuen sense seny, com a víctimes d'una mena de sortilegi que escapa a la comprensió humana. L'astúcia, la fetilleria, la vulnerabilitat i la volubilitat, tant com el desig sexual que demostra alguna de les protagonistes, per oposició a la castedat socialment imposada a la dona, caracteritzen els personatges femenins d'aquestes microfarses.

#### NJUDRA: ENTRE LA CONFESSIÓ ISLÀMICA I LA IDENTITAT DE GÈNERE

Tal com hem apuntat a l'inici, a través de la dramaturgia d'Albert Mestres també trobem protagonistes femenines que mostren la pròpia veu a la recerca d'una identitat esguerrada per segles de dominació masculina. Així, *Njudra* està protagonitzada per una jove musulmana nascuda a Catalunya. De família desestructurada, ha viscut com el pare maltractava la mare i les abandonava. Per a sobreviure, la mare ha de netejar escales, feina que la jove menysprea. La relació amb l'oncle Abdel i les converses amb Merlí, el seu professor, la duen a reflexionar sobre el paper de la dona en la societat, principalment aquell que

se'n deriva de la pràctica de la religió musulmana. Njudra es troba immersa en una crisi existencial que la conduirà a prendre una decisió irreversible: un atemptat de caràcter islamista en el vagó d'un metro. Aquest fil argumental servirà per a qüestionar comportaments acceptats però reprovables en ambdues cultures, l'oriental i l'occidental, al temps que denunciarà la situació d'opressió i subordinació que històricament pateixen les dones.

De la peça, se'n va fer una *mise en place* a l'octubre del 2018 a la Sala Beckett; va estar dirigida per Magda Puyo i va comptar amb l'actuació de Manel Barceló, Blanca Garcia-Lladó, Neus Pàmies i Gerard Marsal. El 20 de novembre del mateix any se'n feia una lectura dramatitzada a la mateixa sala dins del cicle «Terrors de la ciutat», destinat a indagar al voltant de la possible gestió del constant sentiment d'ame-naça que s'escola de forma subtil en la nostra vida quotidiana, particularment pel que fa a la vida a les ciutats.

Al llarg de la peça, Njudra dialoga amb una veu de qui no coneixem la procedència. Es pot interpretar com la pròpia consciència de la jove, tot i que Njudra voldria reconèixer-hi la veu d'Allà. Es tracta d'un diàleg que, vorejant els límits amb el subconscient, permet articular verbalment el sentiment de confusió de la protagonista: «Qui soc? D'on vinc? Què hi faig aquí? Per què?» (2022: 489). A través de Njudra, Mestres busca posar damunt la taula alguns dels temes que resulten controvertits en una societat que ha deixat de ser homogènia i en què les diferències culturals, religioses i ideològiques generen més desavinences que acceptació i consens.

L'ús del vel en les dones musulmanes n'és una d'elles. En *Njudra*, la mare encoratja la filla a no portar-lo:

MARE: Per què et poses el mocador? Tu no cal que te'n posis. [...]

NJUDRA: És una manera de cridar soc dona i soc musulmana [...]

MARE: I quina necessitat n'hi ha?

NJUDRA: ...jo no m'amago...

MARE: Digues...

NJUDRA: ... aquí em teniu...

MARE: ... filla...

NJUDRA: és ser algú. (2022: 491)

Aquest fragment esdevé particularment interessant i permet enllaçar la controvèrsia sostinguda entre mare i filla amb algunes de les reflexions de la novel·lista i assagista Najat El Hachmi que, en el seu llibre *Sempre han parlat per nosaltres* (2019), afirma que s'ha multiplicat l'existència de joves musulmanes que, en lloc de sumar-se a la lluita contra el masclisme del qual procedeixen, «s'afegeixen als discursos religionitzants, s'apunten a les versions reaccionàries que volen frenar el progrés de les dones i, en nom de la pertinença identitària i l'essentialisme religiós, aixequen la veu per defensar aquells elements objectivament nefastos per a la nostra dignitat» (2019: 13). Per a l'escriptora catalanomarroquina, resulta paradoxal que les joves diguen, tal com també apunta el personatge que analitzem, que trien lliurement el vel com a emblema d'un islam que El Hachmi qualifica de postmodern (2019: 67). La peça d'Albert Mestres, amb les referències a l'ús del mocador, reflecteix la tendència que denuncia El Hachmi i hi afegeix d'altres elements que incideixen, igualment, en la qüestió de la identitat. Njudra expressa el desassossec que li provoca no sentir que forma part ni de la societat en la qual va néixer, la catalana, ni d'aquella altra que li és pròpia per l'origen familiar, i és en aquest sentit que afirma «els musulmans que no som ni d'aquí ni d'allà tenim un lloc que és l'islam» (MESTRES 2022: 496). Davant la cruïlla d'haver de triar entre el caràcter tradicional de la societat d'origen i els drets aconseguits per les dones en una societat democràtica, la protagonista s'inclina per l'islam i el reivindica com a element identitària. La peça ressegueix el procés psicològic de radicalització de la jove, que se sent doblement rebutjada. D'una banda, la mirada dels occidentals la identifica com a forastera: «Com puc ser d'un lloc on no em volen com soc?» (2022: 514), es plany Njudra, al temps que planteja la ja tan debatuda qüestió de l'assimilació cultural en comptes de la pretesa integració a una societat occidental aparentment oberta, dialogant i flexible. D'altra banda, Njudra experimenta el rebuig de la pròpia religió, que la relega com a subalterna pel fet de ser dona.

D'aquesta manera, la protagonista, com a dona, no pot escapar del sentiment de subalternitat derivat dels condicionaments socials imposats i rebut els raonaments de la mare amb aquests termes: «Ser dona és una merda. Tu no ho veus perquè ets cega. Ser igual. No em facis

riure, mare» (2022: 491). Tot i que la mare de Njudra havia entès el gran poder de l'emancipació i el valor de l'educació per arribar a ser una dona lliure, la jove se sent massa constreta per una condició de gènere que no li permet anar a la guerra santa i que només la indueix a veure en la mirada dels homes un desig sexual malaltís. En aquest context, el cos de la dona, unit a la idea de l'atracció sexual que genera en els homes, juga un paper rellevant en la peça, ja que es revela com una marca de la identitat femenina que la condueix irremissiblement a un destí tràgic: de submissió a l'home, com a font de desig sexual o, contràriament, de rebuig i menyspreu, com és el cas de la pròpia mare de la protagonista, abandonada pel marit i substituïda per una dona més jove.

Aquestes circumstàncies fan que Njudra, des de l'inici de la peça, monologue amb ella mateixa representant-se en el seu pensament com «un nen que venia d'un país llunyà». El dramaturg intercala al llarg de l'obra diversos parlaments en aquest sentit que, sota una estructura acumulativa gairebé paral·lela a la de les rondalles tradicionals, introdueixen el lector/espectador en la ment desestabilitzada de la protagonista. Njudra, que haguera preferit néixer home, acaba detonant, dins del vagó d'un metro, el cinturó d'explosius que ella mateixa havia fabricat. No es pot obviar que aquest entramat ficcional enllaça clarament amb els atemptats de l'11 de març de 2004 a Madrid, conformat per una sèrie d'explosions simultànies en trens de rodalies en què van morir vora dues-centes persones, o l'atemptat del 17 d'agost del 2017, en què es va produir un atropellament massiu a la Rambla de Barcelona on van perdre la vida quinze persones. Ambdós atemptats van tindre caràcter islamista i es vinculen a la radicalització que se'n deriva després dels atemptats de l'11 de setembre del 2001 als EUA i la guerra contra el terrorisme que aquests van iniciar com a conseqüència. Albert Mestres se serveix del context de radicalització, que també denuncia Najat El Hachmi en l'assaig esmentat anteriorment, i incideix, a través de la protagonista d'aquesta peça, en el fet que, curiosament, és en terres europees que hi ha joves que «entren en contacte amb els corrents ideològics conservadors i fonamentalistes, alguns reaccionaris, que en els últims temps han penetrat tot el col·lectiu de musulmans que viuen a Occident» (EL HACHMI 2019: 40). En

la seua ment pertorbada pel sentiment d'exclusió social, derivat de la raça, la cultura, la religió, el gènere i l'abandonament del pare, Njudra busca, a través de la detonació del cinturó d'explosius i la destrucció del propi cos, reivindicar-se com a musulmana, però també reconciliar-se amb una condició de dona subalterna que no s'adiu amb les seues expectatives vitals. Mitjançant la psicologia d'aquest personatge, la peça deixa obertes moltes preguntes i reflexions al voltant de la condició de la dona musulmana, però també qüestions relatives a la integració cultural, a l'alteritat, al terrorisme islàmic o la hipocresia de les societats occidentals.

#### DONA I VULNERABILITAT DE GÈNERE EN ELS CAMPS DE REFUGIATS

El cos de la dona cobra, així mateix, una rellevància particular en la peça breu *Cargol treu banya*. La primera edició d'aquest monòleg es va publicar al volum *Dramàtic i altres peces* l'any 2002 i es va traduir al francès l'any 2004 per al número 5 de la revista *Anartistes*. Anteriorment, l'any 2001, s'havia estrenat al Teatre Principal de Vilanova i la Geltrú, dins de l'espectacle *Èxode*, amb la direcció de Núria Inglada.<sup>4</sup> Sota el títol aparentment innocu d'una coneguda cançó popular infantil, el dramaturg aixopluga una història de violència i destrucció originada per la guerra i protagonitzada per una refugiada anònima que ha sigut brutalment violada pels soldats que van envair el lloc on vivia. Només per contextualitzar el moment d'escriptura de la peça, farem notar que l'any 2001 acabava amb 22 milions de refugiats en tot el món (EL PAÍS 2001), a més de ser l'any en què es tancaven les guerres iugoslaves, una dada que corrobora l'actualitat de la temàtica tant en el moment d'escriptura de *Cargol treu banya* com en l'actualitat.

Mestres se serveix dels mecanismes que són habituals en la seua producció dramàtica —barreja d'elements populars amb un discurs que s'adiu amb les tècniques pròpies del monòleg interior, repetici-

4. Aquest espectacle va incloure, a més de *Cargol treu banya*, peces de Carles Batlle, Belén Bouso, Juli Disla, Minna Harjuniemi, Lisa O'Reilly i Victoria Szpunberg.

ons, parallelismes i frases aparentment inconnexes que apunten flai-xos informatius—; tot plegat per aconseguir una gran condensació expressiva que trasllada el públic lector/espectador a la barbàrie deriva-da de la guerra a través de les reflexions que la veu de la dona adre-ça a un fill no nat i, potser, ni tan sols concebut.

Al llarg de la història de la humanitat, des de les guerres tribals fins a les més convencionals que han arribat als moments actuals, el cos de les dones ha jugat el paper d'espai de territorialització que acompanya les conquestes dels exèrcits enemics. Ara com ara, malgrat l'augment de lleis i polítiques públiques que protegeixen les dones, la vulnerabilitat davant la violència ha augmentat, en paraules de Rita Segato, particularment pel que fa a «l'ocupació depredadora dels cos-sos femenins o feminitzats en el context de les noves guerres» (SEGA-TO 2016: 51). Segons aquesta investigadora, la violència que s'exerceix per mitjans sexuals afirma la destrucció moral de l'enemic quan aquesta no pot ser representada mitjançant un document oficial de rendició. Aquesta circumstància genera la necessitat de demostrar l'absència de límits a l'hora de portar a terme accions truculentes que desemboquen en una pedagogia de la crueltat que garanteix la repro-ducció del sistema (SEGATO 2016: 55). *Cargol treu banya* ens permet aproximar-nos a aquesta pedagogia de la crueltat en conflictes bèl·lics actuals, ja que refereix no només la matança indiscriminada d'homes, dones, avis i menuts sinó que també plasma l'acte de la violació del cos de la dona com una forma de dominació que, en consonància amb els estudis actuals, confirma com la sexualització extensiva de la vio-lència és observable en pràcticament totes les noves guerres (MUNK-LER 2005, a partir de SEGATO 2016: 57). Mary Kaldor (2012), especia-lista en estudis de guerra, analitza els aspectes referits a la crueltat exercida en contextos bèl·lics i afirma que la profanació esdevé el mè-tode principal de la guerra contemporània. És en aquest sentit que l'abús practicat sobre el cos de la dona es converteix en un missatge de poder i d'apropiació.

Malgrat la brutalitat de la violació patida, la protagonista de *Car-gol treu banya* es debat entre el desig de ser mare —atés que el fet de concebre una vida implica l'esperança en el futur—, i la por a ser-ho en un indret totalment deshumanitzat. Per aquest motiu, la dona diu

al nonat «no vinguis no et moguis queda't» (2022: 628), perquè el camp «és un lloc que nega el futur» (2022: 625). Dins la psicologia de la dona, es produeix un oxímoron vital que confronta la pròpia necessitat de sentir-se mare i gaudir de la companyia i el consol del fill, al desig de protecció de l'infant contra la crueltat humana. Altrament, el cos de la dona refugiada, en el seu vessant fisiològic, es mostra també com una marca de la identitat femenina, ultratjat, adolorit i segurament incapacitat per a exercir la funció reproductiva després de la violació, la protagonista se sent encara més humiliada pel fet de «tenir la regla en un lloc així» (2022: 626). La percepció en moltes cultures que l'etapa menstrual és bruta o vergonyosa i les mateixes condicions del camp de refugiats, que n'impedeixen qualsevol tipus d'intimitat, contribueixen a fer que la protagonista se senta menyscabada en la seua dignitat humana fins i tot per aquest motiu, de forma que irremeiablement el propi cos l'empeny cap a una doble condició de subalterna: com a refugiada i com a dona.

#### DRAMÀTIC: LES EDATS DE LA DONA

Per la seua banda, *Dramàtic* es va enllestir el desembre del 1999; va aparèixer publicada per primera vegada al volum *Dramàtic i altres peces* el 2002 i es va estrenar el mateix any a l'Espai Escènic Joan Brossa sota la direcció de Joan Castells. Aborda la història d'una dona, Tea, en tres etapes diferents de la seua vida. A voltes, les narracions dels tres moments vitals d'aquest personatge s'entrecreuen i comparteixen un mateix espai que permet configurar, com si es tractara d'un trencaclosques, la peripècia existencial de la protagonista marcada pel maltractament del pare, el marit i el fill. El flux de verbalitzacions i pensaments amb el qual ho explica Tea ens permet, una vegada més, indagar en la psicologia dels personatges femenins construïts per l'autor.

Tal com analitza Francesc Foguet en «Els cicles mítics del teatre d'Albert Mestres», els tràgics grecs han representat per al dramaturg una font constant d'inspiració (FOGUET 2023: 32-33). En el cas de la protagonista de *Dramàtic*, Mestres reformula el Prometeu esquil·lià i el

converteix en les tres edats d'una dona —TeaA jovesa, TeaB maduresa i TeaC vellesa— que, en consonància amb el càstig infligit pels déus al tità, pateix la violència física i psicològica derivada del trauma infantil provocat per les violacions del pare. Per a Maria-Josep Ragué-Arias (2001-2002: 459), la peça aborda «les fallàcies i la violència del plaer sexual i de la unió matrimonial amb el susdit adulteri masculí, per mostrar el sofriment amorós de la maternitat, per incidir en la trista soledat serena i acceptada de la vellesa». Tot i que, a parer de la crítica, en el moment de l'estrena, l'any 2002, l'obra no aportava «temes o idees d'interès actual, sinó essències que flueixen bellament en el *tempo* lent de la poesia», passats més de vint anys d'aquestes afirmacions, el text d'Albert Mestres cobra temàticament una rellevància renovada atès que planteja qüestions presents i candents en la nostra realitat social. *Dramàtic* és una història de violència domèstica i de gènere que incideix novament en el cos de la dona com a espai on es vehiculen els maltractaments físics que deriven en davallades psicològiques materialitzades en individus desequilibrats. És en aquest sentit que el públic lector o espectador de *Dramàtic* pot percebre la inestabilitat emocional de la protagonista al llarg de les tres etapes vitals que hi són presentades mitjançant un ritme *in crescendo* que permet intuir, des del principi, l'origen del desequilibri del personatge. Per a Joan Castells (2016), el tema central de la peça és el dolor de la dona descrit a través de la pròpia condició de gènere des d'una perspectiva mítica. Així, les violacions del pare i les posteriors relacions sexuals insatisfactòries i frustrants, juntament amb una maternitat dolorosa i fracassada, marquen amargament l'existència de la protagonista de *Dramàtic*.

Tea acusa efectes devastadors i prolongats en el temps a causa de les violacions patides dins de l'àmbit familiar per part del pare, per qui sentia una gran admiració: «jo l'adorava [...] tot el que feia el pare era fantàstic grandios el just el correcte» (2022: 138), reflexiona Tea en l'època de maduresa. Per aquest mateix motiu, l'impacte emocional de la relació incestuosa resulta encara més pertorbador. Tanmateix, no només emocionalment sinó que també conductualment la dona n'esdevé afectada i s'autoinfligeix un càstig de caràcter físic i sexual a través de l'agressió al propi cos mantenint relacions sexuals de forma



incontrolada: «TEAA: Però llavors vaig agafar-hi gustet per això o sigui no vaig agafar-hi gustet o sigui m'ho passava igual de fatal i em feia el mateix mal horrorós però llavors em vaig posar a follar a tort i a dret vull dir sense manies amb aquest i aquell i el de més enllà» (2022: 139). Abocada a perpetuar el rol social assignat tradicionalment a les dones, només la maternitat s'apunta com a element redemptor per a la protagonista. Amb tot, a la manera d'una nova Prometea encadenada, el moment del part es presenta com una punició divina que la fa sentir «tota sencera dolor un cos de dolor [...] com lligada de peus i mans lliurada al cent per cent a un monstre de patiment» (2022: 141). Contràriament al que es podia esperar, l'arribada al món d'Adrià, el fill, no millora les coses per a TeaB qui, sumida en una depressió postpart, ressignifica novament, a la femenina, el mite de Prometeu: «llavors ho trobava normal encadenada a l'Adrià i ell xucla que xuclaràs al fons de l'establia n'és nat el Jesuset nuet nuet em menjava i què més podia desitjar que ser l'aliment del meu filllet? ser menjar i només menjar de les meves entranyes ralet ralet pica dineret jo tota mamella tota llet tota menjar» (2022: 141). Així, de la mateixa manera que Prometeu alimentava l'àliga amb el seu fetge que es reproduïa cada nit, TeaB nodria l'infant que no tardaria a deixar-la sola, buida i amb un sentiment de culpa que resulta afavorit per l'estereotip de dona defenstat per la societat patriarcal. Susan Griffin (2024), precursora de l'ecofeminisme als anys setanta, reflexiona al voltant de la buidor que experimenta la mare que es queda sense el fill per qui s'ha sacrificat i esmenta, en aquest sentit, la sensació de pèrdua absoluta viscuda clarament per la protagonista de *Dramàtic*.

El sentiment de culpabilitat és un altre dels elements que recorre la psicologia de Tea al llarg de les diverses etapes vitals: «sempre faig nosa» (2022: 139), diu TeaA; «Sempre ho perdo tot» (2022: 141, 142), es lamenta TeaB; «jo era culpa meva mama culpa de no poder consolar-te mama culpa de ser impotent mama culpa del pare i la Cinta mama culpa de no ser el nen que volies mama» (2022: 145), reflexiona TeaC. També la turmenta la culpa d'haver perdut el fill, que li és arrabassat pel marit, una consciència de culpa derivada del fet que en la nostra societat la maternitat s'entén encara com un manament social que defineix la feminitat (MARCILLAS-PIQUER 2022: 121). És per

aquest motiu que l'allunyament del fill comporta, per a la protagonista de *Dramàtic*, altres conseqüències psicològiques de caràcter negatiu que es reflecteixen en l'ansietat, la incertesa davant un estat de buidor per al qual no està preparada, la depressió, l'aïllament social, la desesperança per no poder exercir com a mare i, de retruc, la pèrdua de confiança i l'autoestima. El pas del temps no l'ajuda a vèncer aquests sentiments i la peça, com la protagonista, queda marcada per una insuperable sensació d'abatiment propiciada per les figures masculines omnipresents malgrat la seua absència.

#### COROLLARI

Hem començat aquest estudi fent notar com, en el teatre d'Albert Mestres, la història es posa al servei de la poeticitat textual i espectacular. En aquest sentit, el component poètic ateny també la construcció psicològica dels personatges que es presenten a l'espectador a través de la barreja de pensaments, verbalitzacions i d'altres veus internes que manifesten el desordre mental pel qual transiten. Així, els textos analitzats permeten observar protagonistes femenines irremeiablement abocades al fracàs, la pèrdua o la desesperança, perquè, pel fet de ser dones, són tractades com a ciutadanes de segona. Altrament, hem incidit en la rellevància del cos de la dona com a espai de dominació en les trames argumentals analitzades. Font de vida i de desig sexual, en la cara oposada de la moneda, el cos esdevé lloc de turment atroç i de perversió infligida pels homes. D'una banda, les protagonistes dels *Contes estigis* palesen la mirada cosificadora patriarcal que travessa èpoques i cultures diverses. De l'altra, la resta de personatges analitzats no poden deslliurar-se de les xacres derivades d'aquesta mirada. Njudra se sent atrapada en un cos que la identifica com a inferior, fins i tot per al mateix déu per al qual es disposa a matar i morir. El cos de la refugiada de *Cargol treu banya* és cruelment violat, mentre que el de Tea acusa l'estigma de l'incest, el dolor del part i l'alletament i la soledat derivada del pas dels anys sense l'afecte del fill.

Així doncs, a través de les peces que evidencien el punt de vista femení, el dramaturg ens ofereix el retrat psicològic de tres dones

emocionalment desequilibrades a causa de la pressió social o de la violència sexual a la qual han estat sotmeses. L'autodestrucció del propi cos és l'eixida per a Njudra, que el farà desaparèixer amb la detonació d'explosius. També ho és per a Tea, que busca una autodestrucció inconscient amb la pràctica de relacions sexuals compulsives. Desfeta per dins i per fora, la refugiada ja està destruïda. Al capdavant, les pràctiques de dominació masculista es palesen en el teatre d'Albert Mestres, que denuncia la cosificació i la condició de subalternitat de la dona encara al segle XXI.

## BIBLIOGRAFIA

- BORJA i LABRADO (2022): Joan Borja i Víctor Labrado, *Guia inacabada de la fantasia valenciana*, València: L'Etno-Diputació de València.
- CASTELLS (2016): Joan Castells, «Un director d'escena dins l'obra dramàtica d'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38.  
<<https://www.revistapausa.cat/castells-mestres/>>
- DURAN (1986): Eulàlia Duran, «Dues novel·les desconegudes del canonge valencià Jordi Centelles (vers el 1500)», *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, núm. 36, p. 21-38.
- EL HACHMI (2019): Najat el Hachmi, *Sempre han parlat per nosaltres*, Barcelona: Edicions 62.
- FOGUET (2022): Francesc Foguet, «Introducció», dins: Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12, p. 7-22.
- FOGUET (2023): Francesc Foguet, «Els cicles mítics del teatre d'Albert Mestres», *Estudis Romànics*, núm. 45, p. 27-43.
- GRIFFIN (2024 [1974]): Susan Griffin, *Mujer y naturaleza. El rugido en su interior*, Plankton Press.
- KALDOR (2012): Mary Kaldor, *New and Old Wars. Organized violence in a Global Era*, Cambridge: Polity Press.
- MARCILLAS-PIQUER (2022): Isabel Marcillas-Piquer, *Dramaturgies catalanes. Ètiques i estètiques*, Berlín: Peter Lang GmbH.
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «Poètica», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38.  
<<https://www.revistapausa.cat/poetica/>>
- MESTRES (2022): Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12.

- EL PAÍS (2001): [sense signar], «Informe de ACNUR. El año 2001 acaba con 22 millones de refugiados en todo el mundo», *El País* [ed. digital] (28 de desembre).  
<[https://elpais.com/sociedad/2001/12/28/actualidad/1009494002\\_850215.html](https://elpais.com/sociedad/2001/12/28/actualidad/1009494002_850215.html)>
- RAGUÉ-ARIAS (2001-2002): Maria-Josep Ragué-Arias, «Cançó de bressol. *Dramàtic*», *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 29-30-31 (desembre 2001- març 2002), p. 459-460.
- SEGATO (2016): Rita Segato, *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Prometeo.
- TOMÀS (2018): Alba Tomàs, «A l'encalç de Proteu. Una panoràmica de la dramaturgia d'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 40.  
<<https://www.revistapausa.cat/a-lencalc-de-proteu-una-panoramica-de-la-dramaturgia-dalbert-mestres/>>

# CONSTRUIR LA FICCIÓ POÈTICA I MECANISMES DRAMÀTICS EN L'OBRA D'ALBERT MESTRES

GEMMA BARTOLÍ MASONS

*Universitat de Girona*

## 1. PENSAR I FER TEATRE

He titulat aquesta intervenció «Construir la ficció», tot i que també l'hauria pogut titular «Pensar i fer teatre», seguint l'analogia amb el llibre de Josep M. Mestres Quadreny *Pensar i fer música*. Malauradament, la idea se'm va acudir quan ja havia hagut d'enviar la proposta del títol, en un moment que —ho confesso— jo encara no havia fet un acostament en profunditat a la poètica d'Albert Mestres. Un cop feta, permeteu-me, doncs, aquesta esmena: més que *construir* la ficció, Mestres la *pensa*; més que parlar de *ficció*, potser seria més pertinent parlar de *teatre*, com a concepte que engloba molts altres aspectes. També així s'aclareix que aquesta intervenció se centrarà bàsicament en els mecanismes dels textos dramàtics —prenc com a punt de partida les peces publicades en el volum antològic *Teatre nu*—, i no pas de l'obra narrativa, poètica o assagística.

Així i tot, qualsevol coneixedor de l'obra de Mestres sap que els compartiments, en el seu cas, no són estancs, i que l'activitat creativa que desplega entrellaça diversos àmbits: poesia, novel·la, assaig, traducció, teatre, direcció escènica, pedagogia teatral, edició i gestió cultural (FOGUET 2022: 7). És important recalcar aquest punt; d'entrada, perquè aquesta multidisciplinarietat queda reflectida en la seva poètica, i, en segon lloc, per posar de manifest l'ampli abast de la seva producció, la qual cosa ha generat una extensa bibliografia —recollida a bastament al final de *Teatre nu*, tot i que ara encara s'hi haurien d'afegir més referències, aparegudes posteriorment— i ha portat fins i tot a programar-ne un simposi monogràfic. Això només és possible en un autor si la seva obra és prou rica per permetre'n diferents acostaments i lectures.

El cas de Mestres ho permet per la seva singularitat en el panorama teatral català, fruit de l'aposta per l'experimentació i la recerca de les possibilitats del llenguatge i del gènere dramàtic. Aquesta experimentació dels límits teatrals —i, més que teatrals, escènics, perquè també juga amb l'òpera i el ballet— segueix l'estela de Joan Brossa, que explora les possibilitats de crear nous gèneres dramàtics i que alhora beu també de la cultura popular (FÀBREGAS 1973), però també del seu pare, el ja citat compositor Josep M. Mestres Quadreny. Albert Mestres ja ha confessat en alguna ocasió la influència d'aquests noms en la seva creació —tot i que inicialment volgués marcar-hi distàncies—, i, en el segon cas en concret, de la concepció de la forma com a contingut, de l'obra d'art com a objecte significatiu autorreferent (BALAÑÀ 2016). Així com Mestres Quadreny (2000: 34) entén l'obra «com un fet global des d'on es deriva una planificació a partir de la qual es realitza la partitura de manera automàtica», per al dramaturg el teatre és espectacle i s'hi inclouen també tots els elements que entren el joc en el fet dramàtic: el text es construeix explorant els marges —o, si es vol, els límits— de la teatralitat. L'experiència teatral ha de ser una experiència completa en què el públic també ha de formar-ne part, per això no és estrany que en més d'una obra es trenqui la quarta paret i l'espectador passi a ser interpel·lat directament, com passa, per exemple, a *Odola —Antígona exprés—*, o al llarg de tota la *Peça cua per a L'«Informe per a una acadèmia de Franz Kafka»*. O, més encara, com trobem a *Farsa*, en què «tot és doble dins una meta-teatralitat» (MESTRES 2016), o a *Dos de dos*, en la qual el públic forma part del mateix *dramatis personae* i acaba sent convidat, al final de l'obra, a afegir-se a ballar la sardana d'Enric Morera «Baixant de la Font del Gat».

## 2. FONTS I FORMA

En tots els casos, encara que el públic no sigui interpel·lat verbalment, ho és intel·lectualment: Mestres no dona les seves peces mastegades, defuig l'obra d'art com a objecte de consum ràpid i demana l'esforç del lector/espectador tant per a la comprensió del fons com de

la forma, si és que aquests conceptes poden anar per separat en el seu teatre. Perquè, al cap i a la fi, Mestres es llança a la creació teatral en el sentit més ampli de la paraula, i costa de fer la distinció entre el contingut i l'embolcall, perquè cada temàtica es lliga a una mètrica o un ritme determinats i a una estructura concreta. El procés creatiu, doncs, parteix d'una idea que genera aquesta estructura, si bé de vegades la forma neix abans del contingut i fins i tot és el que ajuda l'autor a saber què vol dir (BALAÑA 2016).

No són, per tant, temàtiques ni formes senzilles, i totes dues van en consonància. D'aquesta manera, l'herència clàssica evident en els textos de Mestres —pels personatges manllevats, per les temàtiques, etcètera— s'observa també en les estructures i en les formes mètriques de què se serveix, per similitud o per contrast. Un exemple: si agafem l'acte II d'*Aquil·les o l'estupor*, veiem que a l'escena 2 el diàleg entre Príam i Aquil·les és en versos decasíl·labs i llenguatge formal, propi d'un text clàssic, mentre que si passem a l'escena 4, el diàleg entre Aquil·les i Helena és fragmentat, d'intervencions molt curtes i tallades, sense puntuació i ple de repeticions. Fet i fet, aquest «ballet dramàtic» juga amb contrastos de tota mena —el títol ja ens indica aquesta *estupor* amb què el lector/espectador toparà—, amb canvis sobtats de registre i de mètrica. L'obra s'inicia amb un narrador, que parla en versos decasíl·labs, i de seguida apareix Prometeu Mans Llargues adreçant-se a Déu i advertint-li una revenja per la situació en què l'ha deixat, amb un vocabulari i unes expressions impròpies del que seria esperable pel personatge: «i mira, no et fot, ara aquí pringant carregat fins al coll de cadenes i amb el puto ocellot menjant-me el fetge, qui em va parir, i ni tan sols la immortalitat me l'heu dat de bon grat, caso'm l'hòstia» (MESTRES 2022: 428). Aquí, doncs, el dramaturg pressuposa que el públic o el lector coneix la història i els personatges, ja que és la manera per la qual agafa sentit també el diàleg entre Deidamia i Pirra sobre el casament d'Helena, en clau d'humor per la seva col·loquialitat i l'ús reiterat del vocatiu «tia».

La transferència dels herois o personatges de les tragèdies gregues a la contemporaneïtat, de vegades amb un procediment intencionat de distorsió irònica o paròdica, és un mecanisme del qual Mestres se serveix sovint, igual com se serveix també de personatges de la mitologia

grecoromana (FOGUET 2022: 16-17). En aquest sentit, Foguet (2023: 28) distingeix tres cicles mítics: a) l'homèric, centrat sobretot en la *Iliada* i l'*Odissea*, i on trobaríem *La bufà, 1714. Homenatge a Sarajevo* i *Aquilles o l'estupor*; b) el tràgic, a partir d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides, que inclouria *Dramàtic, Temps real, Farsa, Odola, Dos de dos, Un altre Wittgensteien, si us plau, o l'Holocaust, Una història de Catalunya* i *Confinament*, i c) l'òrfic, a partir de la *Teogonia* d'Hesíode i *Les metamorfosis* d'Ovidi, que inclouria *Contes estigis o el cabaret dels morts —obra mòbil—* i *Orfeu i Eurídice*. En alguns casos, com a *La bufà*, en què Ulisses pren la paraula i ens explica episodis de l'*Odissea* des d'un altre punt de vista i amb una forma nova, l'estil pot remetre als experiments del grup OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), per tal com permet la reescriptura a partir del joc literari. És un procediment similar al que, més recentment, ha fet servir Sergi Belbel amb *Hamlet.01*, en què és el mateix protagonista de la tragèdia de Shakespeare qui pren la paraula per construir un nou text, que en aquest cas no deixa de ser un desgranament —gairebé en forma d'assaig— de l'original. I, de fet, Mestres també se serveix de la reescriptura shakespeariana en més d'una ocasió, com fa d'una manera evident a *Amor pur*, portant a la contemporaneïtat *Romeu i Julieta*. En definitiva, les relacions intertextuals són una constant en tot el corpus mestresianà, com el mateix autor ja dona a entendre, per exemple, a la «Nota» de *1714. Homenatge a Sarajevo*, en què reconeix el «deute directe» amb una extensa llista d'autors.

### 3. CONSTRUIR L'IMAGINARI

Un altre element característic en la poètica mestresiana és la presència d'elements populars, no només temàtics, sinó lingüístics. Em refereixo, ara, a les frases fetes, refranys o expressions populars, que xoquen amb la temàtica culta de l'obra i alhora creen un text d'una llengua genuïna. L'expressió «Tururut violes» va apareixent reiteradament en diverses obres (*La bufà, Dramàtic, Farsa, Dos de dos*), però també altres expressions, frases fetes o refranys com ara «Demà m'afaitaràs», «De porc i de senyor se n'ha de venir de mena», «Tal



faràs, tal trobaràs», o fins i tot, barrejant tradicions, «Zeus n'hi do», en una expressió que funciona gairebé com a metàfora de la seva poètica. En un cas extrem, a l'inici de l'acte V de *Dos de dos* pràcticament cada rèplica del Manelic se serveix d'aquest recurs: «Vas bé, cirerer», «Qui menja sopes se les pensa totes», «Una que té pa a l'ull», «Qui sembla vents, cull tempestats» o «És més viva que la tinya», entre d'altres. Les expressions populars serveixen de contrapunt a les més cultes, igual com es juga amb la simultaneïtat de registres en un mateix text o amb la diversitat de llengües (especialment a *La partida o Còctel de gambes*). L'hibridisme —o, si es vol, la mixtura, per agafar-ne l'herència barroca— resulta també un element distintiu del corpus mestresià.

Més encara, apareixen fins i tot personatges de l'imaginari popular com l'Elena Francis (*Dramàtic*) o la Castafiore (*La partida o Còctel de gambes*), barrejats amb referències cultes com les clàssiques i mitològiques ja esmentades o d'altres del patrimoni literari català com ara Àngel Guimerà (amb el Manelic de *Dos de dos* i *Confinament*), Salvador Espriu («no soc, si us plau, una altra Fedra», en al·lusió clara a *Una altra Fedra, si us plau*, de *La partida o Còctel de gambes*), J. V. Foix i el seu «ho sap tothom i és profecia» (*Farsa*) o Gabriel Ferrater i el seu «gostar poder» (*Confinament*). En una mena d'autoparòdia, hi ha un moment que el personatge del Pere de *La partida o Còctel de gambes* deixa anar: «He mixes popular tradition with Beckett» (p. 277).<sup>5</sup> La frase podria ser referida perfectament a la poètica de Mestres, que en efecte incorpora també tot de referències beckettianes: n'hi ha prou d'observar la presència de l'absurd i el grotesc en els seus diàlegs, o els personatges del Pinxo i el Panxo de *1714. Homenatge a Sarajevo*, uns noms que, per acabar-ho d'adobar, també són presos d'un embarbussament popular.

5. Totes les referències a números de pàgina indicades com en aquest cas al llarg de l'article corresponen al volum *Teatre nu* (MESTRES 2022).

## 4. MÚSICA I CANÇONS POPULARS

Ara bé, si hi ha un element de la tradició popular que va apareixent reiteradament en el corpus mestresia, aquest són les cançons. M'atreveria a afirmar que és estrany que una peça de Mestres no incorpori cap cançó o cap al·lusió a una melodia o una referència musical, especialment de tradició popular. Tornant encara a 1714. *Homenatge a Sarajevo*, el text s'omple de tonades populars que sentim només de llegir-les:

Uni, dori, teri, catori,  
 seculumberi,  
 mata la veri,  
 viri viram. (p. 159)

Dalt del cotxe hi ha una nina  
 que repica els cascavells,  
 trenta, quaranta,  
 l'ametlla amarganta. (p. 159)

Salta miralta,  
 trenca una galta,  
 salta minyó,  
 cop de bastó. (p. 160)

Pinyol dur,  
 ves-te'n tu,  
 si tu te'n vas,  
 leri leri leri,  
 si tu te'n vas,  
 leri leri nas. (p. 160)

I encara, dins la mateixa obra, el cor de nens i nenes diu «Volem pa amb oli» i, poc després, «Pa amb oli volem» (p. 183), similarment a com a *La partida...* apareix «va venir Nadal/ matarem el gall» (p. 304). Però també passa a *Farsa* («cinc pometes té el pomer», p. 322), i encara és més evident a *Dramàtic*, on trobem «rosa d'abril morena de la serra» (p. 138), «al fons de l'establia n'és nat el Jesuset nuet nuet» (p.

141), «les bruixes es pentinen» (p. 142), «la lluna la pruna vestida de dol son pare la crida sa mare no vol» (p. 142), «arri arri tatanet anirem a Sant Benet» (p. 143), «noi de la mare» (p. 144), «non nineta non nineta non nineta» (p. 144), «son soneta vine aquí a la vora del coixí» (p. 145), «el senyor Ramon empaita les criades el senyor Ramon empaita a tot el món» (p. 149). En aquest darrer cas, com també passa a *Cargol treu banya*, totes aquestes referències funcionen com a metàfora per contrastar amb la duresa de la temàtica de l'obra: la innocència infantil *versus* la crueltat adulta.

A *La partida o Còctel de gambes*, entre les cançons intercalades hi ha la «Cançó dels miralls» de la Castafiore, que, com no podia ser d'altra manera, atesa la coincidència del nom amb el personatge tintinià, canta la cèlebre «Ària de les joies» del *Faust* de Gounod: «Ah ric de veure'm tan bella/ en aquest mirall» (p. 217) —uns versos que després modifica per adaptar-los a conveniència: «Ah ric de veure'm tan bell» i «Ah ric de veure'ns tan bells» (p. 218). I seguint amb les referències populars, la cançó pot al·ludir a la Blancaneu, passada pel sedàs de l'humor: «Mirallet mirallet/ n'hi ha cap tan maca com jo,/ amb tant pesquis, tan a to» (p. 218). Poc després trobem «L'immigrant», títol que funciona per oposició a «L'emigrant» verdaguerià, tan musicat a Catalunya. La lletra també al·ludeix a una cançó tradicional catalana, «Rossinyol, que vas a França»:

Rossinyol que vens de l'Àfrica,  
rossinyol,  
encomana'm a la mare,  
la mare que viu a l'Àfrica. (p. 236)

La mateixa cançó és cantada, aquest cop amb la lletra popular, a *Dos de dos*; això sí, a ritme de ranxera, per part d'uns mariatxis. És un procediment recurrent en aquesta peça, ja que també apareix «La masovera» ballada com una dansa del ventre, «Les nenes maques al dematí» a ritme de buleries, o un cancan amb una lletra *ad hoc*. Fet i fet, en el conjunt del corpus mestresià hi són molt presents les formes musicals de la tradició popular catalana. Deixant de banda el toc de castells que s'especifica a *Dos de dos*, a *La partida o Còctel de gambes*

la «Cançó del calamar» inclou el «Tots som pops» (p. 223) a la tornada, la coneguda frase que remet al ritme ternari de la sardana, una forma que també apareix amb la ja esmentada «Baixant de la Font del Gat» que trobem a *Dos de dos* i a *Amor pur*: no és casualitat que Mestres triï aquesta sardana, una de les més clàssiques, perquè quan Enric Morera la va escriure ja ho va fer a partir d'una melodia i lletra populars. Però tornant a *La partida o Còctel de gambes*, més endavant la «Cançó de Plini el Vell» pren forma de corrandia o glosa mallorquina, amb versos heptasíl·labs, rima creuada i una tornada que es va repetir:

Bon dia, soc Plini el Vell.  
 A mi em va enxampar la lava  
 fent camí cap al vaixell  
 i brindant pels déus amb cava. (p. 270)

En aquest cas, per reforçar la referència balear, en un dels versos de la cançó apareix fins i tot l'«ara va de bo», propi de la jota que es canta al *jaleo* de Ciutadella. Finalment, l'última cançó de *La partida o Còctel de gambes* és la «Cançó del català», que fa una referència evident a l'havanera «El meu avi», jugant amb el nom del «barco de guerra» i el del ciutadà de Catalunya:

Quan el català  
 es va fer a la ma  
 a l'Àfrica fonda  
 va anar a fer una ronda,  
 tractant de banús,  
 del de més bon ús,  
 per fer l'oceà.  
 Visca Catalunya!  
 Visca el català! (p. 298-299)

En general, les cançons que apareixen als textos de Mestres solen tenir estructura de cançó popular: amb versos heptasíl·labs o tetrasíl·labs, apariats o directament estrofes que es repeteixen a mode de tornada, rimes (assonants o consonants), etcètera. Fins i tot hi ha vegades que l'autor afegeix síl·labes amb un sentit onomatopèic, que l'ajuden a

ajustar-se a la melodia i reforçar-ne el caire popular: a *Contes estigis o el cabaret dels morts* —obra mòbil—, en alguns versos de les cançons que hi apareixen podem trobar «ding-dong, ding-dong», «ning-nang, ning-nang» o «els arrengheren i ra-ta-ta».

Però encara hi ha altres elements del terreny musical que ressonen en l'obra de Mestres. El mateix dramaturg, en una entrevista amb Francesc Castells (1999: 200), afirmava: «Les meves obres tenen una concepció modular [...]. Una concepció barroca, més fins i tot de l'òpera barroca que del teatre barroc.» Aquesta idea es troba reflectida especialment en peces com ara *1714. Homenatge a Sarajevo* i *Contes estigis*. En aquest darrer cas, l'obra agafa una estructura barroca, de rondó, que, recordem-ho, és la forma musical composta per un tema (A) que es va repetint de manera circular, intercalat amb altres episodis. Als *Contes estigis*, el tema o tornada és el diàleg entre el barquer i l'Albert Mestres, que apareix sis vegades, de manera que tindriem una estructura de A-B-A-C-A-D-A-E-A-F-A-Coda. En altres paraules, també podríem dir que el discurs entre aquests personatges pren la forma del *ritornello* barroc, això és, una secció que es va repetint i que, per tant, funcionaria com a tornada, que es diferencia musicalment i mètricament de la resta (en aquest cas, tornant als tetrasíl·labs), i que condueix també a una estructura circular:

És massa aviat,  
amic barquer,  
una altra volta,  
que una altra història  
t'explicaré  
tan poca-solta  
que és una glòria. (p. 38, 42, 48, 54)

El barquer, al seu torn, modifica cada vegada els quatre primers versos de la seva intervenció, però manté sempre els tres darrers:

Ei, tu, Albert Mestres,  
ja hem arribat,  
cou les minestres. (p. 30, 38, 42, 48, 54)

El trencament es produeix després de l'últim *ritornello*, en què el barquer es planta, enfadat amb l'Albert Mestres per no voler parar d'explicar històries. El to que agafa està estretament relacionat amb el dels contes, fins i tot per la temàtica dels diners i de la Mort, que apareix llavors com a personatge, gairebé com un *deus ex machina* per tancar una història cíclica que altrament costaria d'acabar. En l'analogia amb la forma musical seria la coda del rondó, que agafa el motiu del tema (o *ritornello*) i l'allarga per concloure la peça amb motius dels episodis intermedis.

## 5. REPETICIONS I DESENVOLUPAMENT MOTÍVIC

Les repeticions són, al capdavant, un altre dels mecanismes més presents en els textos de Mestres. És freqüent trobar l'ús de partícules més o menys petites que van apareixent de manera aparentment aleatòria, atzarosa, un mecanisme propi de les arts avantguardistes del segle xx. Per exemple, a *La partida o Còctel de gambes* hi ha tota una sèrie d'elements («conills», «calamars», «condons», «pastanaga», o bé «ser català...» amb les seves variants) que van apareixent en diferents punts, entretallant el discurs i creant un efecte aparentment desconcertant. Altres vegades les repeticions funcionen d'una manera més evident com a mecanisme cohesionador i creen una textura contrapuntística, com passa a *La bufa*:

ULISSES: Sí  
 exacte  
 això  
 això  
 ara ja puc dir-t'ho  
 ja puc  
 Cada nit  
 quan dormies ben rullada  
**Calipso**  
**meravella dels homes**  
 m'escapava del jaç tendríssim  
*i de puntetes*

deixava *de puntetes* l'espluga balmada  
i corria a la punta de l'illa on creixen uns arbres altívols i  
trèmols i verns i el llarg avet que s'encela  
secs de temps  
endurits  
*i em construïa un raig*  
*que em porti per la mar calitjosa*  
*fins que es mostrava amb dits de rosa l'aurora*  
*i de puntetes*  
*tornava de puntetes al teu cos perfumat*

**Calipso**

**meravella dels homes**

NO T'ENFADIS

i amb els arbres altívols i trèmols i verns i el llarg avet que  
s'encela

secs de temps

endurits

NO T'ENFADIS

i amb la grossa destral

i amb l'aixa polida

*em construïa un raig*

*que em porti per la mar calitjosa*

*fins que es mostrava amb dits de rosa l'aurora*

*i de puntetes*

*tornava de puntetes al teu cos perfumat*

**Calipso**

**meravella dels homes**

sí d'amagat sí

ENFADA'T TANT COM VULGUIS (p. 77-78)<sup>6</sup>

Sovint s'agafa un motiu que es va repetint, i el desenvolupament d'aquest motiu és el que fa avançar el discurs, com es veu clarament en *l'Autòpsia d'una sabata* o a *Temps real*. El mecanisme és propi del gènere operístic; d'una banda, pel fet de construir un text a partir d'unes idees que han de quedar clares a còpia d'anar-les repetint, i, de

6. Les marques tipogràfiques diverses d'aquesta citació i de la de més avall són meves, per distingir els diferents motius que es van repetint o desenvolupant.

l'altra, per l'ús del *leitmotiv*, com podria ser l'epítet que apareix sempre a «Calipso/ meravella dels homes», encara a *La bufa*. Ara bé, la lectura del text, tot i que inicialment fos concebut com una òpera (*La petita bufa*), no remet a la lectura d'un llibret operístic, sinó més aviat a un text de poesia contemporània que juga amb la mètrica i el ritme que donen les repeticions:

Que curta és la vida  
 i en una exhalació  
 si m'has vist  
 ja m'has vist prou  
 i en una exhalació  
 passen nou anys ben bons  
 ben bons  
 i pansit com una flor  
 si m'has vist  
 ja m'has vist prou  
 i pansit com una flor  
 ja m'has vist prou (p. 80)

També de vegades la mètrica queda camuflada, com és el cas dels hexasíl·labs que trobem enmig d'un diàleg a *B/N*:

TIT: T'estimo més que mai.  
 BERENICE: Doncs que es noti, cagat.  
 TIT: Si vols ho deixo tot.  
 BERENICE: I t'he de mantenir?  
 TIT: Matem-nos junts, amor.  
 BERENICE: Ara hi corro, vas fi. (p. 635)

La faceta (o condició) de poeta d'Albert Mestres, doncs, reivindicada en més d'una ocasió per ell mateix, es deixa entreveure també en la seva producció dramàtica. Tot i així, no hem d'oblidar que ens trobem davant de textos teatrals, concebuts per ser dits, i, per tant, a més de jugar amb la mètrica i de servir-se de l'experiència poètica del teatre, inclouen —quan convé— els recursos propis de l'oralitat. Per això, les repeticions funcionen també en aquest sentit, com passa amb



l'ús repetit del verb «diu» a *Farsa*, en el monòleg final de l'Actor, o a *La partida o Còctel de gambes*:

MIREIA: *No*  
la meva psicòloga  
*no*  
l'estrès de la feina  
**diu**  
i de la vida  
rei  
de la vida  
**diu**  
n'estic fins aquí dalt  
rei  
**diu**  
em sents  
i A SOBRE això  
**diu**  
veus?  
**diu**  
A SOBRE m'he de preocupar de la germaneta  
**diu**  
del cony de la nena dels sants collons  
**diu**  
i de la vida. (p. 216)

També el lèxic i les estructures sintàctiques reflecteixen signes d'oralitat i col·loquialitat —«la nena a mi fer-me contenta ni pensar-hi», «nosaltres trinco-trinco», «collonades», «no fotem» (*Dos de dos*); «retrato», «clar», «daixonis» (*Farsa*); «vui» (*Peça cua...*)—, de vegades portades a l'extrem com a representació del flux de consciència, d'un pensament entrebancat fruit de la por, del garbuix mental al qual porten les situacions que es descriuen: «Clareja em destapo tu em poso les vaig a la finestra l'obro amb èmfasi un dia més un dia més vull dir clareja un dia més un ocell gris un pardal? ai mare soc tan impulsiva mongetes per dinar soc tan al final sempre estàs sola o sigui sola vaig a la taula m'aboco aigua al vas ah bona» (*Dramàtic*, p. 138). A més, els diàlegs són sovint sincopats, amb anacoluts, encavalcaments i juxtaposicions de fra-

ses breus, i sovint sense puntuació i amb ratlles curtes —no sempre versos—, a la manera de Thomas Bernhard (i justament per trencar amb aquesta inèrcia, de vegades, com passa a *Confinament* i a *Amor pur*, irromp un paràgraf de text llançat en prosa, sense puntuació). A *Confinament* es reflecteix molt bé aquest discurs oral fragmentat:

FILO: el teu cos és tan i *vaig pensar* mira la teva vida té sentit Filo un sentit que et ve de fora  
 NEO: puc  
 FILO: *vaig pensar*  
 NEO: abraçar-te?  
 FILO: amb llàgrimes als ulls *vaig pensar* mira la vida  
 NEO: estàs bé  
 FILO: plorava  
 NEO: així?  
 FILO: i *vaig pensar* un cos que et dona vida *vaig pensar* però no és només un cos per això (p. 583)<sup>7</sup>

També el monòleg inicial de *Dos de dos* ofereix tot un seguit d'elements propis d'un discurs oral, que inclou repeticions, frases curtes i de vegades inconnexes, que tracten temes diversos amb plans de conversa diferenciats —tot un repte actoral. En aquest cas el text està carregat d'acotacions que indiquen pauses, una característica poc habitual en els textos de Mestres, que solen estar pràcticament buits d'acotacions i didascàlies, fins i tot de puntuació (*Opsis*, *Dramàtic*, *Farsa*, *La partida o Còctel de gambes*, *Una història de Catalunya*). A tall d'excepció, a *La bufà* les acotacions que hi trobem són pròpies de textos operístics, i més que descriure l'espai i els elements que han de prendre-hi part, serveixen com a resum de l'escena que encapçalen. Tampoc és poc habitual que els diàlegs incorporin símbols propis de les transcripcions discursives, si bé en trobem un exemple a les *Mínimes* («Jo\»), i a *Dos de dos* i a la *Peça cua...* ho veiem en forma de guions («tinc—»).

Sigui com sigui, en els textos de Mestres tots els mecanismes que hi ha en joc prenen sentit en el seu conjunt, i les repeticions només fan efecte quan es perceben com a tals, quan els elements ressonen en el

7. La cursiva és meva.

lector/espectador. La memòria, doncs, hi té un paper fonamental, ja que ajuda a copsar tots els significats de l'obra i a comprendre-la en el seu conjunt. El desenvolupament motívic a què m'he referit abans també s'entén del tot només si partim de la capacitat memorística, com ho veiem en les escenes que se succeeixen lleugerament modificades a *Temps real*, o amb el canvi d'ordre dels noms que apareixen a *Peça cua...*:

Manelic  
Otelho  
Antíoc (p. 614)

Otelho  
Manelic  
Antíoc (p. 616, 619)

Antíoc  
Manelic  
Otelho (p. 617)

Manelic  
Antíoc  
Otelho (p. 619)

## 6. CAP A UNA POÈTICA DEL BUIT

Finalment, també cal tenir en compte el paper del buit en la poètica de Mestres, un element fonamental en el pensament i l'avantguarda artística del segle xx, des de la filosofia (el primer Wittgenstein) fins a la música (Cage, Webern, Mompou), passant per l'escultura (Chillida), l'arquitectura (Mies van der Rohe), la pintura (Klein, Rothko, Tàpies), i sense deixar-nos, naturalment, la poesia (Sunyol) i el teatre (Beckett). Els silencis són un element clau en tots aquests autors, i en el cas de Mestres els trobem no només amb les pauses que marquen les acotacions —que, com deia, són escasses, a excepció de *Dos de dos*—, sinó també amb el personatge mut de la Gènia a *Farsa*, i amb les

ratlles curtes i els punts suspensius, que en el cas de *Dos de dos* apareixen al tercer acte —el text es va despullant i es desfà igual com el paral·lisme que traça el text, entre els castells i el sexe— i que són especialment presents a *Confinament*. D'aquesta manera, l'*Autoparòdia* resulta una mostra sintètica de la poètica de l'autor: mots curts (o ratlles curtes), silencis, buits, repeticions, ironia. Teatre nu, en definitiva.

Mestres segueix l'escola de Bertolt Brecht i despulla l'espai de tot el que no sigui imprescindible des del punt de vista semàntic (MESTRES 2016). Per això podem trobar una acotació tan simple com la que encapçala *Amor pur* —«Un espai buit. Penja una corda»—, en què, seguint el principi de l'arma de Txèkhov, deduïm que la corda adquirirà una significació que, amb bastanta probabilitat, no serà positiva. Tot el que hi ha agafa significat, i, quan prenem consciència d'aquest fet, com explica el mateix Mestres (2016), és quan s'assoleix la funció poètica del teatre, moguda per la metàfora, entesa com el mecanisme generador de nous significats. En aquest sentit, doncs, el que Mestres anomena «metàfora» podria tenir a veure amb processos com ara l'estranyament (*otstranénie*) definit per Šklovskij, ja que es refereix més a la qüestió de com es codifica la percepció de la realitat (i, per tant, la possibilitat de codificar-la de maneres noves i inesperades) que no pas al que tradicionalment entenem per metàfora (que és la relació significativa entre elements d'àmbits conceptuals diversos) —i que tanmateix també podem trobar, al costat d'altres figures retòriques i estilístiques (anàfores, polisíndetons, etcètera).

## 7. REPTES ESCÈNICS

L'escassa presència d'acotacions dona llibertat al director d'escena perquè completi l'experiència escènica. El dramaturg opta per facilitar el text i alliberar-se'n perquè el director la conclougi, com passa a *La bufa*, en què el mateix autor ja demana que no s'entengui com una «obra» de teatre, sinó com el material textual per a un espectacle escènic (MESTRES 1998: 7). Si, segons Brook (2015: 26), els millors dramaturgs són els que menys acoten, Mestres excelliria en la majoria dels textos. Ara bé, també cal dir que hi ha casos extrems en què, a la mane-

ra de Victor Hugo i el seu *Cromwell*, hi ha acotacions irrepresentables —o, si més no, que plantegen serioses dificultats a l'escenògraf: el cas més extrem és el de 1714. *Homenatge a Sarajevo*, «espectacle concebut per ser representat en format d'òpera en un circ romà, amb espectadors a les grades o a l'arena a pròpia voluntat, on accions de guerra i d'assetjament amb homes, cavalls, elefants, vaixells, submarins, tancs, globus, avions i naus espacials han de conduir el fil i cimentar els diferents episodis» (p. 158), que, a més, compta amb «cinquanta ciutadanes i cinquanta soldats» i diversos cors. També són complexes de seguir les indicacions d'espai dels *Contes estigis* («L'interior d'una catacumba. Nínxols pujant per les parets. Algun os. Llànties apagades i flors marcides. Deixalles de menjar, ofrenes als morts. Sobre una taula de pedra, al costat d'una fossa oberta, un cadàver amortallat. Per la porta oberta es veu a fora la nit. Uns turons amb tot de creus retallades contra el cel», a «La viuda d'Efes»; «Cambra alta de l'alcàsser del reietó berber Idrís. Un gran balcó domina tota la ciutat de Fes», a «Amor a mort»; «La coberta i l'interior de la cabina principal amb un llit d'un junc en un riu xinès. Nit. A la coberta, el timoner i els barquers governen la nau», a «La dama, el tractant arruïnat i el lladre cornut...»), tot i que aquest no és l'únic repte que planteja l'obra: com fas sortir el barquer i l'Albert Mestres en cada *ritornello*, en una barqueta? I, més encara, com fas que l'Albert Mestres sigui l'Albert Mestres i no es perdi el joc metateatral? (En el muntatge que se'n va fer el 2004 a la Sala Muntaner, el personatge va ser representat per ell mateix, però hem de pressuposar que no sempre podrem tenir aquesta sort.)

Altres obres també plantegen reptes escenogràfics, com ara *La bufa*, amb la conversa amb un mirall —«de dues veus patètiques», precisa—, o la conversa amb la pròpia consciència. O bé *Dramàtic*, en què l'acotació inicial ja posa de manifest la llibertat total que es dona als directors: «Es presenten de manera indiferenciada les intervencions dels actors, les acotacions i els pensaments dels personatges. Característica habitació d'escenari. O ni tan sols això» (p. 137). En qualsevol cas, la complexitat d'aquesta obra fa que es pugui afrontar de diverses maneres, i el que han anat semblant tres personatges que parlen cadascú per la seva banda acaba confluint en un últim diàleg en què totes tres sembla que es responguin:

TEAA: Vols callar d'una vegada vella fastigosa que em treus de polle-guera i ja t'hem sentit vella de merda no ho aguanto més em fas mal de cap tu i les teves mongetes de l'hòstia per l'amor de Déu el cap m'ex-plota

TEAC: Es pot saber què dius mocosa com t'atreveixes malparlada si aquí algú ha de callar ets tu maca que ets una lladre ja t'hem sentit maleducada impertinent

TEAA: No et sento

TEAC: Què m'has d'explicar tu a mi? Et rentaré la boca amb sabó

TEAA: Jo encara tinc una vida per davant i tu estàs acabada podrida i et moriràs d'aquí a dos dies vella imbècil

TEAC: Nena maleducada fas llàstima

TEAA: I ets una fracassada ni filla ni dona ni mare paràsit

TEAC: I tu ja ets morta nena i tu també seràs vella

TEAA: No et sento mai seré com tu no et vull sentir

TEAC: Doncs ara em sentiràs ara sí que em sentiràs. (p. 153)

En definitiva, són textos que donen molta llibertat als directors per a la posada en escena, fins al punt que sovint han de construir una dramàtúrgia a partir del text donat —en el cas de *Dramàtic*, i com ja feia notar Jordi Coca (2002: 54) a propòsit del muntatge que en va dirigir Joan Castells el 2002, és més que evident. Al capdavant, Mestres porta el seu teatre cap a l'essencialització i ofereix bàsicament la paraula; la resta és feina del lector, o bé dels altres elements que entren en joc a l'hora de dur a terme la representació.

D'altra banda, enmig d'aquesta llibertat no es pot obviar el paper que Albert Mestres dona a la música, més enllà de les cançons populars: en pràcticament tots els textos apareixen a la fitxa artística la música, els músics, la direcció musical o l'espai sonor, un concepte més global i complex. Per tant, encara que les acotacions no ho marquin —només a *Farsa* trobem indicacions de música a tot volum i fi sobtada de la música, això sí, sense especificar-la—, cal que es tingui en compte en la representació i que l'elecció que se'n faci s'emmarqui en la poètica de l'autor, encara que es tracti només de música extradiegètica. No és gens casual que la composició de *La bufa*, *Dramàtic* i *Odola* —*Antígona exprés*— vagi a càrrec de Jordi Rossinyol —deixeble de Gabriel Brncic i que ha treballat amb tècniques electroacústiques—, i que per tant els intèrprets

de *La bufa* siguin els integrants del grup Vol ad Libitum, que ell mateix va impulsar als anys vuitanta amb l'objectiu de treballar i difondre obres contemporànies —incloent-n'hi de catalanes—, o que la música d'*Un altre Wittgensteien, si us plau, o l'Holocaust* sigui de Mestres Quadreny, i els intèrprets, els integrants del Quartet Brossa —que en aquest cas també prenen part de l'obra. Mestres, per tant, sap molt bé de què parla i què necessita per completar els seus textos, per això el repte per a la direcció —i per als intèrprets— encara és més gran. Si convenim que tot el que és a l'escenari hi és per algun motiu, no podem menystenir cap dels elements que en prenen part, incloent-hi els instruments que s'escullen per a la part musical, que, llevat del quartet de corda d'*Un altre Wittgenstein...*, no solen ser formacions convencionals.

## 8. CONCLUSIONS

Per concloure, podríem dir que, en l'exploració de nous llenguatges dramàtics, Mestres no només esdevé un artesà que domina perfectament els recursos del seu ofici (TOMÀS 2018), sinó que demostra també un bagatge intel·lectual molt ampli que forneix tota la seva producció de referències intertextuals cultes i populars, algunes de més evidents i d'altres de més amagades. El lector/espectador potser no és capaç de copsar-les totes en una primera lectura, però de ben segur que pot identificar-ne si més no alguna que li permeti activar el mecanisme que fa emergir els significats —en plural— de cada peça. Així mateix, el dramaturg va molt més enllà del text i entén el teatre des d'una perspectiva espectacular, de tal manera que les seves peces fusionen el text dramàtic amb la poesia, l'òpera, el ballet o el folklore, i el paper de la música, tant en la superficialitat com en l'estructura de fons, adquireix un rol fonamental. En el teatre de Mestres, cada detall està meditat, des de les acotacions escenogràfiques fins a la forma, i s'observa una cura especial per l'ús d'una llengua rica i genuïna, revestida amb la bellesa del ritme poètic. Tot plegat per explorar nous camins, noves maneres de pensar i fer teatre, i contribuir a prestigiar el panorama dramàtic català contemporani.

## BIBLIOGRAFIA

- BALANÀ (2016): Glòria Balanà, «L'home rere la ploma. Entrevista a l'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<http://www.revistapausa.cat/lhome-rere-la-ploma-entrevista-a-lalbert-mestres/>> [Consulta: febrer 2024]
- BROOK (2015): Peter Brook, *El espacio vacío*, traducció Ramón Gil Novales, Barcelona: Península.
- CASTELLS (1999): Francesc Castells, «Conversa amb Albert Mestres», *Assaig de Teatre*, núm. 18-20 (desembre), p. 195-201.
- COCA (2002): Jordi Coca, «Dramàtic d'Albert Mestres», *Serra d'Or*, núm. 507 (març), p. 53-54.
- FÀBREGAS (1973): Xavier Fàbregas, «Introducció al teatre de Joan Brossa», dins: Joan Brossa, *Teatre complet. 1. Poesia escènica, 1945/1954*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-56.
- FOGUET (2022): Francesc Foguet, «Introducció», dins: Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12, p. 7-22.
- FOGUET (2023): Francesc Foguet, «Els cicles mítics del teatre d'Albert Mestres», *Estudis Romànics*, núm. 45, p. 27-43.
- MESTRES (1998): Albert Mestres, «Nota», dins: *La bufà*, Barcelona: Proa, p. 7.
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «Poètica», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<http://www.revistapausa.cat/poetica/>> [Consulta: febrer 2024]
- MESTRES (2022): Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12.
- MESTRES QUADRENY (2000): Josep M. Mestres Quadreny, *Pensar i fer música*, Barcelona: Proa.
- RIERA (2007): Pere Riera, «Entrevistes als autors. Albert Mestres (entrevistat per Pere Riera)», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 27 (juliol), 74-76.
- TOMÀS (2018): Alba Tomàs, «A l'encalç de Proteu. Una panoràmica de la dramaturgia d'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 40. <<http://www.revistapausa.cat/a-lencalc-de-proteu-una-panoramica-de-la-dramaturgia-dalbert-mestres/>> [Consulta: febrer 2024]



# LA PRESENCIA ESCÈNICA I LA RECEPCIÓ CRÍTICA DE L'OBRA TEATRAL D'ALBERT MESTRES

CLÀUDIA SERRA

*Centre de Recerca en Arts Escèniques de la UAB*

## 1. INTRODUCCIÓ

Albert Mestres és, per sobre de tot, escriptor. Un escriptor que escriu poesia, assaig, narrativa i també obres de teatre. Així, és especialment per aquesta darrera faceta que ara l'estudiem i el consolidem com un dels dramaturgs contemporanis més destacables de l'escena catalana actual.

La dramaturgia de Mestres, des dels seus inicis fins a l'actualitat, ha trencat els límits entre el que consideràvem dues coses diferents: l'*espectacle* i la *literatura*. L'autor parteix del teatre de text sense renunciar a la idea de la representació com una experiència única que barreja, també, moltes altres arts. El text queda, per al dramaturg, «complet», doncs, quan puja a l'escenari, quan es representa. És aleshores quan adquireix un paper semblant al que tindria, per exemple, la partitura en la música. És a dir, el text teatral, segons el concep Mestres, és un material més de l'escena: «un artefacte literari, performatiu i compromès en la seva realitat» (2016: 83-92).

Aquesta manera de pensar i d'escriure teatre ha portat l'autor a tenir un recorregut diferent, potser, al d'altres dramaturgs catalans contemporanis seus —més centrats en la idea clàssica del teatre de text. En aquest article, s'intentarà explicar quin és aquest recorregut, així com quina ha estat la presència de les seves obres dramàtiques als escenaris catalans.

Com a conseqüència, s'analitzaran també les crítiques teatrals que fan referència a les estrenes de les seves peces. Així, després d'haver estudiat la seva trajectòria, intentarem arribar a una sèrie de conclusions que tenen la finalitat de respondre qüestions, com ara: on s'han representat fins ara la majoria de les obres d'Albert Mestres? Quines

d'aquestes podríem dir que han tingut més èxit? Quines d'altres han passat desapercebudes?

Cal dir que, per començar aquesta investigació, hem partit del volum *Teatre nu*, editat recentment per RE&MA 12, amb introducció de Francesc Foguet, on es poden trobar la majoria de les obres dramàtiques que Albert Mestres ha escrit entre 1990 i 2020. A més, aquest llibre també recull les dades sobre les publicacions i estrenes dels textos dramàtics de l'autor: fitxes artístiques, publicacions anteriors dels textos, bibliografia sobre el dramaturg, etcètera. La informació que no hem trobat en aquest volum, prové de centres de documentació escènica, com el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), o de la col·laboració del mateix autor.

## 2. EL RECORREGUT D'ALBERT MESTRES COM A DRAMATURG: LES OBRES ESTRENADES (1993-2020)

### 2.1. Els inicis d'Albert Mestres com a dramaturg: els anys noranta

Tot i que en diferents entrevistes l'autor ha explicat que començà a escriure teatre des de ben jove (CASTELLS 1999), la primera vegada que va estrenar una obra va ser l'any 1993, als trenta-tres anys. Es tractava d'un encàrrec que li havia fet la seva germana, Núria Mestres, i la seva companyia de teatre de titelles, Zootrop. Consistia a fer una adaptació del conte «Els tres pèls del diable», dels germans Grimm. L'obra que en va sortir va ser *Per un dimoni de pèl* i es va estrenar al Versus Teatre de Barcelona.

Aquell mateix any, la companyia La Fura dels Baus també es va fixar en Albert Mestres i li va demanar de fer el text d'un espectacle que havia de parlar de la manipulació de la veritat en els mitjans de comunicació. El dramaturg va tenir en compte en tot moment les pautes que marcava la companyia i va escriure el text titulat *MTM*. La primera funció va ser l'any 1994, a Lisboa, i després, l'espectacle es va representar a Barcelona.

Tot i la bona acollida que va tenir l'obra —que s'inclouïa dins del Festival Lisboa Capital Cultural Europea, del 1994—, la crítica del

moment es va limitar majoritàriament a fer un resum dels materials escènics que La Fura dels Baus utilitzava durant la representació —tal com demostren els documents del CDAEM— o, com a molt, a lloar-ne la multidisciplinarietat, citant, de vegades, algun fragment del text, però sense arribar a fer-ne cap valoració. Vegem, per exemple, què se'n diu en *El País*, on es publica una de les crítiques més entusiastes pel que fa a aquesta creació:

Se producen acciones paralelas: un personaje se presenta como «La fuerza» mientras otro lanza un discurso científico. El caudillo hace que el orador sea despedazado ante las cámaras. El líder militar grita «Quiero que levantéis mi polla», y sus huestes se lanzan a manipular cajas hasta construir un monolito (algunos individuos mueren aplastados, se muestran tomas del suceso). (ANTÓN 1994)

Tot i que l'any següent, el 1995, *MTM* ja comptava amb 120 representacions (E. V. R. 1995), no és un dels treballs que Mestres destaca de la seva trajectòria. En una entrevista amb Francesc Castells, l'autor manifestava així la seva insatisfacció amb aquesta col·laboració: «Als de La Fura no els interessava la meua capacitat creativa, sinó la meua capacitat de saber plasmar les seves idees, cosa que em sembla que només vam aconseguir a mitges» (CASTELLS 1999: 199). És potser per això, i per la manca de llibertat a l'hora de crear el text, que Mestres ha decidit no incloure'l dins del volum *Teatre nu* (2022), en el qual trobem pràcticament totes les seves peces teatrals que han estat estrenades.

El 1995, mentre La Fura dels Baus encara feia gira amb aquesta obra, Mestres va rebre un altre encàrrec, aquesta vegada per part de Toni Rumbau, el creador i director artístic del Festival Òpera de Butxaca. Es tractava de fer el text d'una òpera que s'estrenaria en el marc d'aquest festival, que tot just feia dos anys que s'havia engegat, i que portaria a escena la companyia Vol ad Libitum. Mestres va acceptar la proposta: aquest cop l'encàrrec li deixava molta més llibertat creativa, perquè l'única condició que se li posava era que escrivís un llibret d'òpera. Va escriure llavors *La bufa* (1993, publicada el 1998), que va ser estrenada amb el títol *La petita bufa* el 1995. L'òpera va comptar

amb la direcció escènica d'Andreu Carandell i Diego Murciano, i amb la direcció musical de Jordi Rossinyol. Com que sembla que l'espectacle va funcionar, un any després, la mateixa companyia va demanar a Mestres un altre text perquè s'estrenés al mateix festival. Aquesta vegada l'autor va escriure *La llet del paradís* (1996).

Fins aleshores, la crítica encara no tenia gaire en compte la feina de Mestres com a dramaturg. Aquest fet és justificable si pensem que, fins aleshores, l'escriptor només havia estrenat quatre textos. D'aquests, dos d'ells havien estat fruit de l'encàrrec de dues companyies, l'una, de teatre infantil i, l'altra, de teatre multidisciplinari, on el que comptava era sobretot la part més visual de l'espectacle. Les altres dues aportacions dramàtiques que havia fet, com ja hem dit abans, eren els dos textos operístics, on la música —i, concretament, la veu— n'era l'element crucial. Per tant, la dramaturgia, en totes quatre creacions, era un material que quedava en un segon pla, subordinat al conjunt de l'espectacle, i per als crítics passava pràcticament desapercebut. Caldrà esperar, doncs, a la primera dècada del dos mil per veure com la premsa comença a trobar en Albert Mestres un autor teatral destacable.

## 2.2. Els anys dos mil: el reconeixement d'Albert Mestres com a dramaturg

L'any 2001, Mestres va estrenar al Teatre Principal de Vilanova i la Geltrú *Cargol tren banya*, una peça breu que responia a un encàrrec que li havia fet la directora Núria Inglada. L'obra es va incloure dins de l'espectacle *Èxode*, junt amb d'altres textos teatrals de diferents autors (com ara Carles Batlle, Victoria Szpunberg, etcètera).<sup>1</sup> També aquell 2001 s'estrenava a la Sala Artenbrut la primera obra que l'autor feia per a l'OOFF Companyia, titulada *Opsis*.

1. És important destacar aquesta peça, encara que sigui breu, perquè és una de les poques obres de l'autor que ha traspassat les fronteres de Catalunya, ja que va ser traduïda al francès i publicada en el número 5 de la revista *Anartistes*, tal com consta a l'edició de *Teatre nu* (MESTRES 2022: 624).

D'aquest darrer espectacle, al CDAEM només hem pogut trobar cinc publicacions de premsa. Es tracta d'una entrevista a la directora Mireia Chalamanch (GÜELL 2001); de dues ressenyes breus que en qualificaven el llenguatge escènic com «un llenguatge teatral inquiet» (AVUI 2001; GUÍA DEL OCIO 2001), de la notícia promocionant l'espectacle (EL 9 NOU 2002) i d'una crítica de Frederic Roda, publicada en *La Vanguardia*, on, a banda de valorar els diferents components de l'espectacle, intentava escollir una etiqueta adient per a *Opsis*:

Transcurrido este episodio, ríos de palabras nos revelaran la imposibilidad de comunicarse de los intérpretes. Es una de las paradojas del teatro del absurdo, de los espectáculos surrealistas, de las gesticulaciones expresionistas [...]. En tal sentido, legítimo, *Opsis* construye plenamente lo que se propone: una serie de interrogantes existenciales y metafísicos. Sin concesiones al gusto. No se trata ya de teatro experimental, pues el experimento tiene ya mucha historia. Si vista desde fuera la función tiene mucho de juego y de acertijo, desde su propia razón de ser es coherente, audaz, desenfadada. Es imposible dudar de la honestidad ética de la propuesta. (RODA 2001)

És l'any següent, el 2002, quan arriba una bona part de reconeixement per a l'Albert Mestres dramaturg. Una peça que havia escrit el 1999, *Dramàtic*, es representa a l'Espai Escènic Joan Brossa, sota la direcció de Joan Castells i amb la interpretació de Mireia Chalamanch, Carme Sansa i Dora Santacreu. L'estrena va ser un èxit. Aquell mateix 2002, la peça també va ser publicada en Edicions 62,<sup>2</sup> i, el 2003, va rebre el Premi Serra d'Or al Millor Text Dramàtic. Podria ser aquesta una data simbòlica per parlar de la projecció de la seva carrera teatral.

*Dramàtic* és una peça pensada per ser interpretada per tres actrius diferents, que, en realitat, fan referència a un mateix personatge en diferents moments de la seva vida. Segons els arxius del CDAEM, es van publicar almenys dotze crítiques —totes elles positives— després de la seva posada en escena. Aquesta vegada, a diferència de les anteriors, els crítics sí que parlaven del text de Mestres i feien referència a

2. Junt amb d'altres obres de l'autor. Entre elles, *Cargol treu banya* (MESTRES 2002).

la seva estructura, la seva història, els seus referents —especialment al mite de Prometeu—, etcètera.

Aquest tret es pot observar ja en alguns dels títols d'aquestes publicacions. Per exemple: «El mite de Prometeu en versió femenina» (AVUI 2002), «Polifonía para tres voces femeninas» (FONDEVILA 2002) o «“Dramàtic”, una dura incursió en el dolor moral» (PÉREZ DE OLAGUER 2002). D'entre totes elles, caldria destacar-ne «Persona», de Jordi Coca, que, després de fer un repàs de la trajectòria de l'autor, se centrava a analitzar els diferents aspectes de l'espectacle. Coca acaba dient:

*Dramàtic* és una proposta interessant perquè l'habilitat de l'autor ens fa passar de l'anècdota a la categoria sense traïr el plantejament estètic i sense fer-nos discursos pretensiosos. La superposició de temps no és gratuïta ni artificiosa, sinó essencial, en la mesura que passa a primer pla la categoria i situa l'anècdota on li pertoca, tot dient-nos que fàcilment podria ser substituïda per qualsevol altra. El que compta, més enllà dels secrets i les anècdotes, és el tractament mític de la condició humana, la força expressiva d'unes maneres diferents d'enfrontar-se a allò que som més profundament. Plantejat així, anècdota i categoria s'entrelliguen i esdevenen una sola cosa plena de densitat, plena d'humor, plena de sentiments, versemblant i, alhora, veritable. (COCA 2002a)

El mateix crític, en la revista *Serra d'Or*, va publicar un altre escrit sobre la mateixa peça —aquesta vegada una mica menys entusiasta—, en què, després de rebutjar que es tractés d'un text d'influència brotsiana —cosa que també fa, més endavant, Joan Castells (2016)—, criticava que l'obra hagués estat escrita sense cap indicació sobre la localització espacial o temporal de la història. Aquesta mancança havia provocat, segons Coca, una sèrie de complicacions per al director, que havia hagut de completar aquell desnivell informatiu d'una manera unes vegades reeixida i, d'altres, maldestra. Així i tot, la crítica acabava lloant l'espectacle: «*Dramàtic* és un espectacle digne de ser vist i escoltat, un recital de tres actrius, un treball excel·lent de direcció, i una proposta dramàtica que és rigorosa i gens pendent de les modes» (COCA 2002b: 54).

En qualsevol cas, l'estrena de *Dramàtic* va provocar que el nom de Mestres estigués més present en les programacions teatrals posteriors. L'any 2003, el dramaturg va estrenar dues obres en el marc del Festival Internacional de Teatre de Sitges. Es tractava de *Vides de tants. Psicopatologia de la vida quotidiana* —de producció pròpia— i de *Salt al buit* —produïda pel festival i escrita per a l'OOFF Companyia.<sup>3</sup> Cal dir que, en l'edició anterior del mateix festival, s'havia portat a escena en format de lectura dramatitzada *La partida o Còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*, fet que, potser, també va contribuir a obrir-li les portes perquè el 2003 es representessin aquelles dues obres de l'autor.

*Vides de tants* era l'adaptació d'un recull de narracions que Mestres havia publicat prèviament i que, després, va adaptar al format teatral junt amb Joan Castells. El muntatge es va estrenar aquella mateixa temporada al Festival Grec de Barcelona i va rebre crítiques entusiastes com la d'Ignasi Riera, que, després d'assistir a la representació, va publicar en el diari *Avui*:

L'obra m'ha resultat molt i molt suggerent, una veritable troballa, una proposta de «psicopatologia de la vida quotidiana» com indica el subtítol. Quatre actors que se saben multiplicar i posar-se en la pell, en la veu i en el gest de molts altres, amb una saviesa escènica rigorosa, ens endinsen en l'entrellat d'aspiracions, frustracions, desamors i anhels d'aquesta vida quotidiana marcada —i en això el text d'Albert Mestres és mereixedor de l'Englantina!— per la desverbalització creixent, pels comentaris estúpids, pels «drames d'estable de banya doblada», com sentenciava el poeta. I, naturalment, l'obra no resulta fàcil: fer-ho hauria estat la sensació de qui accepta les rebaixes escèniques més humiliants. Ja ho deia Manuel de Pedrolo: «No es pot descriure el Caos en termes d'Ordre». (RIERA 2003)

Un any després, el 2004, es van escenificar tres peces més de l'autor: una de breu, que era *Peça cua per a l'«Informe per a una acadèmia»* dirigida per ell mateix, al Teatre Ponent de Granollers; *Contes*

3. Totes dues obres, després, es van portar a l'escenari de la Sala Beckett de Barcelona.

*estigis o el cabaret dels morts*, a la Sala Muntaner, i, en versió operística, *1714. Món de guerres*, al Castell de Peralada. L'any 2005 es feia la lectura dramatitzada de *Farsa* a l'Areatangent, i el 2006 l'autor entrava dins del projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya.<sup>4</sup> En aquesta temporada del programa T6, els sis autors seleccionats havien de produir dues obres que «s'havien d'estrenar a diverses sales alternatives de Barcelona» (CASTELLS 2016). És aleshores quan podem dir que Albert Mestres es consolida com a autor dramàtic a Catalunya.

### 2.3. Des del T6 fins al 2020

Gràcies al T6, Mestres va escriure *Temps real*, que es va estrenar el 2007, sota la direcció de Magda Puyo, a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya, i *Dos de dos*, que ho va fer el 2008 a l'Espai Escènic Joan Brossa. La crítica teatral catalana es va fer ressò de les dues peces. A més a més, l'obra *Dos de dos* també va rebre el Premi Serra d'Or al Millor Espectacle un any després, el 2009, cosa que encara donà més reconeixement a l'autor.

De *Temps real*, la premsa es va encarregar sobretot de difondre el missatge que el TNC havia creat per fer-ne promoció, i que consistia sobretot a advertir el públic que es tractava d'una obra que abordava el tema de la violència masclista sense optimismes. El teatre fins i tot va col·locar un avís al cartell que deia: «Atenció! Aquest espectacle conté escenes que poden ferir la sensibilitat de l'espectador» (TNC 2007).

Si fem un repàs ràpid d'alguns dels titulars que es publiquen a la premsa sobre *Temps real*, veurem que tendeixen a recalcar aquest aspecte de l'obra: «La violència domèstica» (LA VANGUARDIA 2007), «La violencia doméstica llega al TNC con *Temps real*» (GÜELL 2007), «Albert Mestres juga amb el pas del temps amb una reflexió sobre la violència» (J. B. 2007), «Espiral de violència» (BRUNA 2007),

4. Recordem que el T6 era un projecte del TNC, impulsat per Domènec Reixach i per Sergi Belbel a partir de la temporada 2002-2003, en què es donava suport a la dramaturgia catalana contemporània (CIURANS 2011: 57-58).



«La violencia y la crueldad toman el TNC con *Temps real* de Albert Mestres» (C. S. 2007) o «Trepidante tragedia familiar» (BENACH 2007). Amb tot, *Temps real* és, sense dubte, una de les obres de Mestres més ben rebudes pel públic i per la crítica,<sup>5</sup> i l'única que s'ha arribat a presentar en forma de lectura dramatitzada a l'estranger: a dos teatres de París (a l'Atalante i al Rond-Point). Paral·lelament, ha estat traduïda i publicada en francès, en espanyol i en alemany (MESTRES 2022: 335).

De *Dos de dos*, per la seva banda, se'n publiquen, segons l'arxiu del CDAEM, vuit articles de premsa. Tots ells fan èmfasi en el tractament «còmic» que s'hi fa del tema principal de l'obra, que és la immigració a Catalunya. No paren atenció a gaire cosa més. De fet, fins i tot hi ha una crítica que s'equivoca d'autor i confon Albert Mestres amb Josep Maria Mestres —potser referint-se al seu pare o al director d'escena. Així, per trobar una bona ressenya en què es parli de com Mestres aborda la immigració en *Dos de dos* caldrà revisar d'altres publicacions, com ara el pròleg de Francesc Foguet en la primera edició de l'obra (2008: 109-114) o els apunts que en va fer Joan Castells, el 2016, en la revista *Pausa*.<sup>6</sup>

L'any 2007, entre l'estrena de *Temps real* i la de *Dos de dos*, Mestres escriu un altre llibret d'òpera: *Odola*, que s'estrena a la Sala Beckett. No queden documents registrats sobre aquest espectacle al CDAEM. El 2009, puja a l'escenari del Festival Temporada Alta de Girona *Zwdu o El dubte / Le doute / Der Zweifel*, un espectacle a l'estil dels números de circ que, després, també es va portar als escenaris de la Sala Beckett. D'aquesta peça, la premsa també se'n fa eco —segurament perquè s'estrena a un dels festivals de teatre més importants d'Europa—, però no sempre de manera positiva:

5. La bona acollida de *Temps real* és deguda a diferents factors, entre els quals la difusió massiva de l'obra en els mitjans de comunicació, una circumstància que, fins aleshores, Mestres no havia experimentat.

6. Foguet (2008) i Castells (2016) coincideixen, entre altres coses, en el fet que Mestres es decideix per aquest plantejament còmic de la immigració per tal d'aportar una visió crítica i irònica sobre el paternalisme i la hipocresia amb què els catalans tracten els immigrants.

Albert Mestres es uno de los nombres más interesantes de la nueva dramaturgia catalana. Autor y director de notable actividad a partir de 1998, bastaría aquel *Temps real* (2007) [...] para acreditarle como una voz prometedora y potente dentro de la escena autóctona actual. *Zwdu*, sin embargo, no creo que añada a su dinámica trayectoria nada más que un intento de juego escénico de gran candidez, henchido de reiteraciones, con alguna que otra incongruencia y una conclusión sentimentaloides y almibarada. (BENACH 2009)

De fet, es podria dir que, en general, *Zwdu* no és una obra que haja estat rebuda amb gaire entusiasme. La majoria de les notes de premsa es limiten a difondre'n la sinopsi. D'altres, com la de Jordi Jané, també manifesten breument la seva opinió de la següent manera: «l'espectacle té més possibilitats que les que aquí s'evidencien» (2009: 38). Sí que trobem lloances del text en d'altres tipus de publicacions, com ara en l'epíleg de la primera edició de l'obra (FOGUET i MOLINS 2009) o en les notes de difusió de l'espectacle que en fa la Sala Beckett (2009).

El mateix 2009 representa dues peces breus: *Un altre Wittgenstein, si us plau, o l'Holocaust*, a l'espai La Cuina,<sup>7</sup> i *Autòpsia per a una sabata*, dins de l'espectacle *Inventari d'objectes perduts*, a la Sala Fabra i Coats, en el marc del festival Novembre Vaca. A més, d'entre les adaptacions teatrals que Mestres fa paral·lelament a l'escriptura de les obres pròpies, cal tenir en compte *El casament*, de Juli Vallmitjana, que s'estrena al TNC. Per tant, el 2009 és també un any significatiu per a la difusió de l'obra de l'autor.

Passen quatre anys fins que una altra peça d'Albert Mestres puja als escenaris. *La partida o Còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*, de la qual se n'havia fet una lectura dramatitzada al Festival Internacional de Teatre de Sitges l'any 2003, s'estrena el 2013, sota la direcció de Marc Chornet, a l'espai La Seca. Aquest espectacle, però, a penes té transcendència mediàtica. Al CDAEM, per exemple, no hi ha constància de cap nota de premsa que en parli. De fet, només n'hem pogut

7. Aquesta peça també es programa després a la Sala Beckett, junt amb *Zwdu*, de manera que contribueix a la difusió de l'obra i figura de l'autor, que, en aquest cas, també fa de director escènic de les seves peces.

localitzar una mena de ressenya que el mateix director de l'obra va fer per al número 38 de la revista *Pausa* (CHORNET 2016).

El 2015 Mestres estrena una peça per a un espectacle de teatre-dansa: *Aquilles o l'estupor*, que es representa al Mercat de les Flors, dins del marc del Festival Grec. En aquest mateix festival, el 2016, l'autor estrena *Farsa*, de la qual es va publicar en *El Mundo* una ressenya que explicava l'espectacle gràcies a les declaracions que havien fet a la periodista el mateix autor i l'actriu principal (DÁVILA 2016).

Cal dir que aquest any també es destaca la seva trajectòria com a dramaturg en el número 38 de la revista *Pausa*, que dedica un dossier a l'obra i figura de Mestres. Després d'això, Mestres ha estrenat amb més o menys èxit tres peces més: *Njudra*, el 2017, a la Sala Beckett (lectura dramatitzada), *Amor pur*, el 2020, a l'Escenari Joan Brossa de l'espai La Seca, i *Confinament*, amb el títol *Poder voler sortir*, el 2020, a l'Espai Polivalent de Seva.

### 3. CONCLUSIONS

L'obra d'Albert Mestres ha estat rebuda de manera desigual per la crítica teatral catalana. Així, llevat d'algunes peces que, tal com hem vist, van comptar amb una bona recepció en tots els mitjans —i que són *Dramàtic*, *Vides de tants*, *Temps real* i *Dos de dos*—, generalment, podríem dir que la producció del dramaturg i, sobretot, les seves característiques estilístiques han passat desapercebudes per a la premsa.

Cal tindre en compte, a més a més, que Mestres no escriu obres de teatre de text a l'ús. Això ha contribuït al fet que peces com ara *Zwdu* o *Aquilles i l'estupor*, on queda encara més desdibuixada la línia entre el teatre i d'altres disciplines de les arts escèniques —en aquest cas, el circ i la dansa—, no hagin estat tan ben rebudes com, posem per cas, *Dramàtic*. De fet, si ens hi fixem, les tres obres de l'autor que han tingut més reconeixement per part dels crítics són, justament, les que s'aproximen més a la concepció general que es té del teatre de text.

Tanmateix, caldria fer una distinció entre la recepció crítica publicada en premsa i la que es difon en els estudis específics d'arts escèniques, tant en revistes com *Estudis Escènics*, *Pausa* o *Estudis Romànics*,

com en els pròlegs o les introduccions a les publicacions de Mestres. En aquest àmbit, l'autor sí que ha comptat amb una bona recepció. De fet, hi ha estudiosos, entre els quals caldria destacar Francesc Foguet, que s'han encarregat de fer un seguiment de l'obra de l'autor, la qual cosa ha impedit que moltes de les seves creacions —que, per diferents motius, no havien suscitat l'interès de la premsa— hagin caigut en l'oblit.

Tant si seguim el que n'ha dit la crítica com si no, el recorregut de l'autor en l'àmbit de la dramaturgia catalana resulta admirable. De fet, Mestres ha estrenat en els festivals de teatre europeus més importants de Catalunya —el Festival Internacional de Teatre de Sitges, el Temporada Alta i el Festival Grec de Teatre— i ha compartit cartellera amb d'altres noms internacionals destacables en l'àmbit de l'espectacle, com ara Gregory Burke, Jessica Goldberg, Peter Brook, Daniel Veronese o Claudio Tolcachir. Malgrat tot, les seves obres s'han quedat —llevat dels casos de *MTM* i *Temps real*— als escenaris de Catalunya i, sobretot, de Barcelona. Alguns dels teatres de la ciutat que més suport han donat a les seves creacions han estat l'Espai Brossa i la Sala Beckett, on l'autor, després d'haver estrenat a d'altres llocs, ha pogut reposar les seves peces.

Per contra, cap obra de Mestres no s'ha representat mai ni a les Illes Balears ni al País Valencià —exceptuant el cas de *MTM*. Per què? La resposta a aquesta pregunta és, potser, massa extensa. Caldria parlar de la mala salut de ferro de la nostra cultura i de la divisió per *comunidades* imposada per l'Estat espanyol —que, segons sembla, ens hem volgut creure. En qualsevol cas, no hauria de ser propi d'una cultura «normal» que un autor català important, com ho és Mestres, no pugui estrenar a cap altre territori dels Països Catalans que no sigui Catalunya. Com pot ser que les obres d'un dramaturg que ha rebut dos premis Serra d'Or, que ha presentat lectures dramatitzades a dos teatres de París i que ha participat del projecte d'autor resident del T6 —entre d'altres coses— amb prou feines puguin sortir de Barcelona? Per què els escenaris balears o valencians no han acollit mai *Temps real*? O per què cap companyia valenciana o balear no ha decidit muntar, posem per cas, *Dramàtic*? En tot cas, aquesta situació no hauria de ser permanent. Esperem que treballs com aquest contribu-

eixin a difondre l'obra de Mestres i conviden a institucions i programadors a resoldre aquesta mancança, a normalitzar la nostra cultura. Es pot solucionar. Tot és posar-s'hi. Posem-nos-hi.

## BIBLIOGRAFIA

- ANTÓN (1994): Jacinto Antón, «La Historia según La Fura dels Baus. Salvaje y caótica visión del mundo del grupo teatral en "MTM"», *El País* (12 de març).  
<[https://elpais.com/diario/1994/03/12/cultura/763426806\\_850215.html#](https://elpais.com/diario/1994/03/12/cultura/763426806_850215.html#)> [Consulta: 4 març 2024].
- AVUI (2001): [sense signar], «Opsis», *Avui* (2 de novembre).
- AVUI (2002): [sense signar], «El mite de Prometeu en versió femenina», *Avui* (8 de gener).
- BENACH (2007): Joan-Anton Benach, «Trepidante tragèdia familiar», *La Vanguardia* (10 de febrer).
- BRUNA (2007): Teresa Bruna, «Espiral de violència», *Avui* (8 de febrer).
- CASTELLS (1999): Francesc Castells, «Conversa amb Albert Mestres», *Assaig de Teatre*, núm. 18-20 (desembre), p. 195-201.  
<<https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145565/248513>> [Consulta: 4 març 2024].
- CASTELLS (2016): Joan Castells, «Un director d'escena dins l'obra dramàtica d'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38.  
<<https://www.revistapausa.cat/castells-mestres/>> [Consulta: 5 març 2024].
- CHORNET (2016): Marc Chornet, «Com cuinar l'Albert Mestres... quatre apunts gastronòmics sobre *La partida* o *Còctel de gambes*», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38.  
<<https://www.revistapausa.cat/com-cuinar-lalbert-mestres-quatrecapunts-gastronomicssobre-la-partida-ococtel-de-gambes/>> [Consulta: 5 març 2024].
- CIURANS (2011): Enric Ciurans, «L'escena catalana: Balanç d'una dècada (2000-2010). Tot aprenent a mirar: deu anys de teatre a Barcelona», *Estudis Escènics* núm. 38.
- COCA (2002a): Jordi Coca, «Persona», *Avui* (4 de gener).
- COCA (2002b): Jordi Coca, «"Dramàtic", d'Albert Mestres», *Serra d'Or*, núm. 507 (març), p. 54.

- C. S. (2007): C. S., «La violencia y la crueldad toman el TNC con “Temps real” de Albert Mestres», *La Razón* [ed. Catalunya] (8 de febrer).
- DÁVILA (2016): Ana María Dávila, «Teatro con y sin palabras», *El Mundo* [ed. Catalunya] (21-7-2016).
- EL 9 NOU (2002): [sense signar], «Canovelles aposta pel teatre emergent i agosarat amb el cicle “Anacrònic”», *El 9 Nou* [ed. Vallès Oriental] (22 de febrer).
- E. V. R. (1995): E. V. R., «La Fura dels Baus prefereix parlar de catarsi en lloc de violència», *Diari de Girona* (22 de febrer), p. 27.
- FOGUET (2008): Francesc Foguet, «Indagació radical», dins: Jordi Silva, *Un fill, un llibre, un arbre* i Albert Mestres, *Dos de dos*, Barcelona: Proa, TNC, p. 109-114.
- FOGUET i MOLINS (2009): Francesc Foguet i Manuel Molins, «Lúdic, impúdic i lúcida», dins: Albert Mestres, *La partida o Còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*, València: Tres i Quatre, p. 9-15.
- FONDEVILA (2002): Santiago Fondevila, «Polifonia para tres voces femeninas», *La Vanguardia* (15 de gener).
- GÜELL (2001): M. Güell, «“Opsi”, viaje a las sensaciones humanas», *ABC* [ed. Catalunya] (12 de novembre).
- GÜELL (2007): M. Güell, «La violencia doméstica llega al TNC con “Temps real”», *ABC* [ed. Catalunya] (7 de febrer), p. 50.
- GUÍA DEL OCIO (2001): [sense signar], «Teatro en movimiento en Artenbrut», *Guía del ocio de Barcelona* (2 de novembre).
- JANÉ (2009): Jordi Jané, «Siamesos per la cara», *Avui* (10 de desembre).
- J. B. (2007): Jordi Bordes, «Albert Mestres juga amb el pas del temps amb una reflexió sobre la violència», *El Punt* (7 de febrer).
- LA VANGUARDIA (2007): [sense signar], «Violència domèstica», *La Vanguardia* (7 de febrer).
- MESTRES (2002): Albert Mestres, *Dramàtic i altres peces*, Barcelona: Edicions 62.
- MESTRES (2004): Albert Mestres, *1714. Homenatge a Sarajevo*, Tarragona: Arola Editors.
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «En defensa de l'obra de teatre: el text teatral com a artefacte literari, performatiu i compromès amb la seva realitat», dins: Carles Batlle, Enric Gallén i Mònica Güell (ed.), *Drama contemporani: renaixença o extinció*, Barcelona: Punctum, Institut del Teatre, p. 83-92.
- MESTRES (2022): Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12.
- PÀMIES (2002): Sergi Pàmies, «Dramático», *El País. Cataluña* (20 de gener), p. 2.

- PÉREZ DE OLAGUER (2002): Gonzalo Pérez de Olaguer, «“Dramàtic”, una dura incursió en el dolor moral», *El Periódico* (13 de gener).
- RIERA (2003): Ignasi Riera, «Vides», *Avui* (3 de juny).
- RODA (2001): Frederic Roda, «Viajes y palabras», *La Vanguardia* (14 de novembre).
- SALA BECKETT (2009): [sense signar], Sala Beckett, «*Zwdu o El dubte / Le doute / Der Zweifel*» [en línia].  
<<https://www.salabeckett.cat/cerca/?q=Zwdu>> [Consulta: 5 març 2024].
- TNC (2007): [sense signar], Teatre Nacional de Catalunya, «*Temps real*» [en línia].  
<<https://www.tnc.cat/es/temps-real>> [Consulta: 6 març 2024].





# BROSSA, BECKETT, MESTRES: CONVERGÈNCIES I DIVERGÈNCIES

JOAN CAVALLÉ

*Dramaturg*

En el transcurs del Simposi «Albert Mestres: una indagació dels límits», que va tenir lloc a la seu de l'Institut d'Estudis Catalans el passat 1 de març, es va fer esment a les influències que es perceben en el seu teatre i, molt especialment, i repetidament, es van destacar els dos noms que figuren al títol del present escrit, juntament amb al seu. Més tard, ja a casa, no parava de donar voltes a la manera com cada un d'aquests autors havia influït en l'obra de l'autor objecte d'estudi i, de totes aquelles voltes, en va sortir aquesta reflexió. Convé aclarir, abans de qualsevol altra consideració, que la meua opinió sobre el teatre d'Albert Mestres no és la d'algú que se'l mira des de fora, des de la soledat de la lectura o la invisibilitat del pati de butaques, sinó d'algú que hi ha trenat unes quantes complicitats. L'he editat i ell m'ha editat a mi, no pas per cap compromís de l'un amb l'altre, sinó perquè les obres respectives ens entusiasmen. Hem engegat alguns projectes en comú, com *Zona drama*, o he col·laborat en alguns de seus, com *Veus Paralleles*. Ell ha dirigit textos meus (però no al revés: no sabia com fer-ho). I, a més, hem compartit opinions, de vegades al voltant d'una taula parada, o en el context d'algun acte acadèmic.

De fet, cal començar dient que la influència de Beckett i Brossa és una realitat a la qual ha fet referència el mateix autor, tant en escrits seus com en entrevistes. Així, per exemple, a l'article «Text teatral i literatura», inclòs en el volum *La dramaturgia als Països Catalans*, publicat per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana el 2005, deia:

Una de les primeres preguntes que em vaig fer quan vaig tornar a escriure teatre, després d'un silenci crític d'uns deu anys, va ser: com escriure teatre sense ignorar les aportacions, per exemple, de Beckett o Brossa? Joan Brossa era amic íntim del meu pare i a mi em va ser sem-

pre presentat com l'únic model vàlid. Evidentment, com a bon adolescent, això va convertir Brossa per a mi en el contramodel, allò que no havia de fer. Però alhora m'era impossible ignorar la seva obra. Bona part de la lluita va consistir a buscar una via no brossianobeckettiana per a un teatre compromès amb la contemporaneïtat (l'obra d'art com a objecte, la realitat com a convenció, les capes de la realitat, el punt de vista, la irrepetibilitat de l'acció, etcètera). Avui, superada aquella fase, tinc situada l'obra de Brossa i de Beckett en el lloc de respecte que es mereix, perquè ja no m'engavanya ni em condiciona. (MESTRES 2005: 24)

Alhora, Francesc Foguet, en el pròleg a l'obra dramàtica completa de l'autor objecte d'estudi, publicada el 2022 sota el títol *Teatre nu 1990-2020*, d'una banda, estableix un ampli ventall d'influències per a l'autor, «que van de Samuel Beckett a Thomas Bernhard, passant per Vladimir Maiakovski, Bertolt Brecht, Michel de Ghelderode o Joan Brossa» (FOGUET 2022: 7-8). El mateix Foguet, juntament amb Manuel Molins, en prologar *La partida o Còctel de gambes*, consideren l'obra com «un combinat que recorda tant el teatre medieval o la mixtura barroca com la dramaturgia de Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Salvador Espriu o Joan Brossa» (FOGUET i MOLINS 2009: 11). Però alhora, segons Foguet mateix, en referir-se exclusivament al teatre breu de Mestres, aquestes influències queden més delimitades: «Es tracta de propostes més experimentals que, molt marcades per Samuel Beckett i Joan Brossa o per la recreació sincrètica dels clàssics, apunten cap a provatures minimalistes» (FOGUET 2022: 7-8).

Per diversificar una mica més l'opinió que estudiosos i crítics tenen sobre les influències que es perceben en el teatre d'Albert Mestres, apuntarem la de Francesc Massip, que en destaca «la qualitat poètica i el rigorós treball d'elocució, cosa que el vincula al mestratge brossià més primigeni» (MASSIP 2013: 248). Ramon Simó també esmenta Brossa entre els referents de Mestres, encara que això no vol dir que el consideri brossià. En parlar de la passió d'Albert Mestres per l'òpera, diu: «Els seus referents l'hi havien de conduir per força: Brossa, Santos, Mestres-Quadreny...» (SIMÓ 2018). Pel seu cantó, Núria Perpinyà, al seu estudi sobre el teatre català d'avantguarda de les darreres dècades, on comenta algunes de les obres de Mestres, qualifica *Zwdu o El dubte / Le doute / Der Zweifel* com «d'estil beckettian» (PER-

PINYÀ 2018: 90). I Marc Chornet, tot referint-se a *La partida o Còctel de gambes*, manifesta que Mestres «s'acosta com pocs a Beckett o a Heiner Müller» (CHORNET 2016).

Curiosament, discrepa de la sistemàtica adscripció del teatre de Mestres al món brossià algú que en coneix prou bé la producció, ja que l'ha dirigit en més d'una ocasió. Em refereixo a Joan Castells, segons el qual:

Hi ha gent que vol veure en el teatre de l'Albert la influència brossiana. Jo no la hi veig. L'escriptura dramàtica de Mestres se sustenta per ella mateixa, podríem dir que «mestreja». A Dos de dos hi podem veure, en algun cas, trets de Harold Pinter. Però també és cert que, en aquest cas, sí que s'apropa a la teatralitat de Joan Brossa, especialment en una utilització renovada dels gèneres populars. (CASTELLS 2016)

En la meua opinió, els adjectius *brossià* i *beckettià*, o, el que ve a ser el mateix, considerar un text dramàtic com a influït per Joan Brossa o Samuel Beckett, es fa sovint amb una certa lleugeresa o superficialitat, atenent més a algun aspecte formal concret o, encara pitjor, a la consideració de brossià tot el teatre poètic i de beckettianisme tot el teatre de la sostracció.

Crec que és obvi partir de la idea que Brossa es troba al començament de la trajectòria de Mestres, perquè això és un fet que corrobora la biografia d'ambdós autors. Ara bé, en aquell camí de recerca d'una via pròpia, troba molts altres autors, com deia Foguet, i els estudia, assimila, adapta, digereix i transforma. N'hi ha més d'un que deixa una bona empremta en ell. Per exemple, Bernhard. O Meyerhold. Però hi ha una certa coincidència en diferents aspectes de Beckett que l'atreuen especialment i que el marquen, sobretot, en les darreres obres. De les peculiaritats d'aquest itinerari, de les convergències i les divergències, van les següents pàgines. No s'entengui, però, que ens trobem davant d'un estudi exhaustiu. Es tracta d'un seguit de reflexions sobre el que aquests grans noms de l'escena contemporània em provoquen quan els aplego a Mestres.

## BROSSA

L'estudi de les influències rebudes per qualsevol artista pot abordar-se de moltes maneres i tocant a molts aspectes diferents. Les influències poden ser ocultes o exhibides amb total claredat, poden fer referència exclusiva a aspectes com la forma, la tècnica o la temàtica, o poden tenir un valor més general, conceptual i filosòfic. La influència pot produir-se pel mestratge, la que es transmet de professor a alumne, però també per lliure elecció de l'artista, o de manera imperceptible, la que ve donada per l'ambient general, la moda, allò que constitueix un tret d'època. En aquest darrer cas, l'autor de vegades és inconscient de la influència rebuda. (Ja hem vist, però, que aquest no és el cas de Mestres respecte de Beckett i Brossa.) L'estudiós que es proposa esbrinar les influències rebudes per qualsevol autor té un primer còmplice en la biografia del personatge, en què es troben els contactes personals, les coneixences, les convivències, les complicitats, els intercanvis que han pogut tenir a veure en el procés creatiu. És així com, per exemple, sol atribuir-se que una de les influències fonamentals de Beckett va ser la de James Joyce. Irlandesos tots dos, es troben a París i el més jove col·labora amb el més vell (fins i tot la filla de Joyce s'enamora de l'altre, sense èxit). Precisament, una coincidència de Mestres amb Beckett és aquesta: la necessitat de diferenciar-se del predecessor, per tal que el rastre biogràfic no el convertís en un simple epígon. Universitats, residències d'estudiants, cafès i tertúlies literàries, revistes i editorials són alguns dels gresols en què, en temps no massa allunyats del nostre i encara ara, es produïen aquesta mena d'intercanvis i influències.

En el cas d'Albert Mestres, és prou conegut i ha estat a bastament comentat el tracte freqüent que va tenir amb Joan Brossa durant la seva joventut. Ell mateix explica com era un habitual de casa seva, ja que els seus pares, el compositor Josep M. Mestres Quadreny i la ballarina Maria Teresa Emilió («Terri Mestres» de nom artístic), havien treballat en diverses ocasions amb el poeta. Pere Riera ho resumeix de manera gràfica: «Va començar [Albert Mestres] a escriure als 15 anys, sentint de gairell les converses del pare amb un bon amic, Joan Brossa.» I Mestres reconeix l'afinitat amb Brossa, tot i que de seguida ma-

tisa: «Ell [Brossa] era amic del meu pare i teníem una certa relació personal. Per a mi no va ser el model, sinó el contramodel, allò que calia superar. Però amb el temps reconec diversos trets conceptuals que ens uneixen» (RIERA 2007). En una entrevista posterior, és encara més explícit respecte a la influència, no només de Brossa, sinó també del pare:

Per a mi el meu pare va representar un obstacle a superar, no només perquè era compositor, sinó perquè el seu amic íntim era Joan Brossa. I jo pensava que no podia fer teatre com Joan Brossa però també que no podia fer teatre com si Joan Brossa no hagués existit. M'ho posava bastant complicat. Tant de l'un com de l'altre, i sobretot del meu pare en els darrers vint anys (arran dels llibres que ha publicat i que jo he controlat una mica), m'adono que, sense ser-ne conscient, compartim una idea que probablement em ve d'ell, que és la qüestió de la forma. És a dir, entendre la forma com a contingut, l'obra d'art com a objecte significatiu autorreferent. (BALAÑÀ 2016)

Ja més específicament tocant al paper de Brossa, explica:

Brossa es va convertir en un model a no seguir però després he utilitzat recursos seus i m'ha fet entendre una cosa, i és que en teatre tot pot formar part del joc, fins i tot els elements més marginals i insignificants. Brossa fa una cosa, que no sé si he descobert jo però no he vist que se'n parlés enlloc, i és que les entrades i sortides creen un llenguatge propi que genera significat. I Brossa hi juga, perquè si un personatge entra per aquí i surt per aquí, després torna a entrar per aquí i nosaltres estem creant un metaespai, és a dir, si som en un menjador i hi ha una casa més enllà, doncs està trencant l'espai, sense res. Només amb les entrades i les sortides. I ell hi juga molt, i me n'he adonat més tard, quan jo ja hi havia jugat també. (BALAÑÀ 2016)

Queda clar, en tot això que s'ha apuntat fins aquí que Brossa és per a Albert Mestres com una mena de punt de partida. El teatre brossià li va penetrar sense adonar-se'n. El vivia en el seu ambient més íntim; me'l puc imaginar (sense saber-ho del cert) assistint a espectacles de Brossa, o connectat amb la teatralitat brossiana, i rebent tot allò amb la mateixa naturalitat que qualsevol futur dramaturg assumeix el teatre

dels clàssics o dels consagrats contemporanis. Se m'acudeix explicar-ho amb el concepte d'osmosi: Brossa s'incorpora en el món d'Albert Mestres per osmosi. Pot ser exemple d'això l'espectacle *Suite bufa*, creat per Mestres Quadreny i Brossa, amb la participació de Maria Teresa Emilió com a ballarina, estrenat el 1966, quan Albert Mestres només té sis anys, i que el mateix Albert torna a posar en escena, junt amb Mireia Chalamanch, el 2002, amb el títol *Sata-Suite-Bufa-Na*, que dona un tomb a l'original, posant una obra (la Suite citada) dins una altra (Sata-na). El 2014, Albert Mestres va tornar a dirigir la Suite bufa, al MACBA, aquesta vegada sense l'entrepà Satana.

En un dossier dedicat a Brossa de la revista *Pausa* es deia: «Estem en deute amb Joan Brossa» (PAUSA 1992). La frase es pot interpretar de moltes maneres, perquè són moltes les aportacions que Brossa va fer a la nostra escena. Una de ben distintiva és la d'eliminar barreres entre art visual, literatura i teatre per parlar de poesia. Poesia discursiva, poesia visual, poesia escènica, però tot poesia. Poesia escènica com a oposada a poesia narrativa, èpica. Precisament, un dels més antics records meus relacionats amb Albert Mestres (no el més antic, però) és participant en una taula rodona, a València, l'any 2003. Recordo que, a més de l'Albert i jo mateix, hi havia Alexandre Ballester, Manuel Molins, Toni Cabré, Rodolf Sirera, Mercè Sarrias, Pep Tosar... De sobte, d'entre el públic, sorgeix una veu. Era la recordada Maria-Josep Ragué-Arias que preguntava si en la concepció dramàtica de cadascun de nosaltres continuava tenint importància la faula, és a dir, el relat, la història. D'entre tots els autors que vam contestar la pregunta, si la memòria no em falla, crec que l'única veu discrepant va ser la d'Albert Mestres, que va dir, amb seguretat, que per a ell no en tenia. A mi, més que l'afirmació en si, el que em va quedar gravat va ser la seguretat amb què la deia. Perquè, de fet, en aquell moment, jo ja havia escrit, publicat i estrenat unes quantes obres que no es basaven en la faula, però no en tenia la seguretat. L'Albert, en canvi, sí. Aquesta és una de les petges més clares que Brossa deixa en el teatre de Mestres. Una de les més clares perquè és de caràcter fundacional, perquè presideix tota la seva trajectòria com a creador d'artefactes escènics, perquè aplicant-la de maneres molt diferents (i fins admetent que sovint fa concessions a la faula), sempre hi és present.

Crec que Mestres és un dels pocs autors actuals que ha explicitat en una mena de manifest, titulat significativament com a «Poètica» (MESTRES 2016), les pretensions i els límits del seu teatre. Tot és molt clar, precís i contundent. Ho publica el 2016 i això vol dir que ja porta dues dècades i mitja d'escriptura per a l'escena. Per tant, no l'hem de llegir només com un manifest d'intencions, sinó com un balanç de la trajectòria. En aquest text, Mestres fa unes quantes asseveracions molt contundents. En la primera diu, i amb això gairebé ho resumeix tot, que el seu teatre «busca comunicar una experiència poètica». En la segona, que complementa la primera, afirma que en el seu teatre «no hi ha intenció d'explicar una història». Però matisa: «En tot cas, si hi ha una història, aquesta és un pretext, un instrument més per assolir l'experiència poètica. La història és indiferent.» En el mateix text, Mestres parla de la importància de la metàfora (punt en què coincidiria amb Brossa i parcialment amb el Beckett del començament); però també «de provocar l'emoció i alterar el flux vital quotidià d'uns i altres», és a dir, dels professionals i dels receptors de l'espectacle.

Com explicava el mateix autor, una de les coses que li preocupaven a l'hora d'escriure teatre és que el pes de Brossa fos massa absorbent. Per això, parla d'ell com de contramodel. Per superar aquest ròssec, els camins són clars. D'una banda, ser molt conscient d'allò que vol mantenir de les lliçons de Brossa; en segon lloc, obrir portes i deixar-se penetrar per altres influències; i, en tercer lloc, buscar camins propis. Després hi tornarem, però de moment deixem escrit que, pel que fa al primer punt, Mestres absorbeix tot un seguit de recursos utilitzats per Brossa, com ara els procedents del món del circ, tant en forma de personatges com en forma de gags i moviment escènic, la incorporació d'elements procedents d'altres arts, com ara la música i la dansa, però també el llenguatge audiovisual. Pel que fa al segon punt, ja hem consignat abans la llista d'altres influències detectades per Foguet. A més a més, convé deixar constància que pel camí troba, com a espectador, i li deixen alguna marca o no, el Living Theatre de Judith Malina i Julian Beck, La Fura dels Baus, companyia amb la qual més tard col·laborarà en una ocasió, el Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, o la Pina Bausch de Wuppertal. Pel que fa al tercer punt, apuntem de moment que Mestres crea un conjunt d'obres que

semblen formar un tot, com un mosaic de peces de diferents dimensions, formes i colors. Tocant a les formes, crec que pot assegurar-se que cada obra de Mestres és diferent, que hi ha una voluntat clara de no repetir-se. En això, la diferència amb Brossa és clara. Brossa va inventar un llenguatge i el va explotar a gratcient i de manera exhaustiva. En això s'assemblava als seus amics artistes (Miró, Ponç, Tàpies...), que procuraven treure tot el suc possible de cada troballa. Mestres, en això, es comporta de manera diferent. Cada obra, és a dir, cada troballa, comença i s'acaba en si mateixa. Hi ha una voluntat força clara de no repetir-se. És per això que a cada obra ens sorprèn, perquè és totalment nova. Pel que fa als temes, estan molt delimitats en uns quants de molt grans, d'entre els quals el binomi mort-violència, amb les seves derivacions, junt amb la identitat, tant individual com col·lectiva, serien els punts neuràlgics.

## BECKETT

Si atribuir al teatre d'Albert Mestres una influència de Brossa ha esdevingut una mena d'obvietat d'origen biogràfic (Mestres va trobar Brossa, sense cap decisió prèvia, en el seu punt de partida), l'encontre amb Beckett requereix d'una certa voluntat. De fet, potser no tant com podria pensar-se, perquè el dramaturg irlandès és força present com a punt de referència dels autors catalans de les darreres dècades. Ho dic amb reserves, això. És prou evident que la presència hi és. Junt amb Brossa, per exemple, és l'únic autor que dona nom a un espai escènic a Barcelona. La capital de Catalunya no té cap sala dedicada a Guimerà, Rusiñol, Gual, Espriu, Sagarra... però sí a Beckett. No s'entengui això com una reivindicació ni menys com una queixa. És una constatació. Força dramaturgs catalans d'aquestes darreres dècades, també, han reivindicat Beckett com una de les seves influències principals. Amb tot, la seva obra ha estat molt poc representada en els nostres escenaris. Només d'*En attendant Godot*, *Fin de partie* i, en menor mesura, *Happy Days*, se n'han anat fent, amb un cert espaiament, alguns muntatges. També ha estat excepcional portar muntatges beckettians de fora. Només l'any 1990, poc després de la mort de l'autor, la Sala que duu el seu



nom va organitzar un programa força complet (Memorial Beckett) que incloïa, entre altres elements, lectures dramatitzades de set obres breus, llavors acabades de traduir i encara inèdites, i programació de sis espectacles de procedències catalana, espanyola, portuguesa i francesa. En aquest moment, suposem que Mestres es trobava als inicis dels seus temptejos seriosos d'escriure teatre, ja que la seva primera obra data de 1992. Beckett encara no s'hi troba. I, com deia, trobar-se Beckett per la via de la representació no és fàcil. De fet, moltes de les influències beckettianes que s'atribueixen a autors catalans són epidèmiques o indirectes. De vegades es parla d'influències de Beckett, quan la influència és més aviat d'altres autors com Pinter o Sarraute. O Pedrolo.

Albert Mestres va conèixer l'obra de Beckett ben aviat, però va decidir que, com que allò ja estava fet, no calia repetir-ho. En certa mesura, és la mateixa actitud de Beckett que, quan arriba a un determinat punt del seu procés creatiu, ja troba poc interessant insistir-hi. Hi ha, naturalment, elements del teatre de Beckett que s'infiltra en el de Mestres, com passa amb molts altres autors contemporanis. El que sí que puc afirmar és que el teatre de Beckett, globalment considerat, és molt diferent al teatre de Mestres, també globalment considerat. Però, com deïem, en algunes coses coincideixen, encara que potser hi han arribat per camins diferents.

Primer, les diferències. La primera diferència que jo hi trobo és la manera com, l'un i l'altre, enfoquen el concepte d'«experiment». A mi em sembla que en el cas d'Albert Mestres cada obra ve a ser com un nou experiment; en cada obra s'inventa. En canvi, en Beckett, la impressió que tinc és que totes les obres formen part d'un mateix experiment. Quan aquest experiment acabi, o, més aviat, quan arribi a un carreró sense sortida, haurà de fer marxa enrere i optar per repetir-se o buscar altres camins. En aquest experiment únic, Beckett busca prescindir cada cop de més elements. Redueix progressivament el nombre de personatges, en restringeix els moviments, els encabeix en andròmines que no tan sols els impedeixen moure's, sinó que els invisibilitzen cada cop més, fins que l'únic personatge visible es redueix a un cap (*Happy Days*), una boca (*Not I*) o el moviment d'uns personatges muts (*Acte sans paroles, I i II*). Al final, arribarà el moment en què prescindirà també dels personatges i, per tant, dels actors (*Breath*).

Mestres no entra en aquest joc. Malgrat que ell també parteix de la forma, la forma de cada obra no està, en principi, condicionada per l'obra anterior. Si comparéssim el conjunt de les obres de cada un d'aquests autors amb una fira, crec que podria dir-se que la fira de Mestres consistiria en un seguit d'atraccions cada una diferent de les altres, tot i que amb punts en comú de fons, filosofia i concepte. En canvi, la fira de Beckett consistiria en un seguit d'atraccions molt semblants les unes amb les altres, però diferenciades cadascuna de les anteriors pel fet de ser cada vegada més simples a base de prescindir de recursos i, per això mateix, cada vegada més desoladores (i, també, cada vegada més difícils tant per a l'actor com per a l'espectador).

Una altra diferència clara entre el teatre de Beckett i de Mestres és temàtica. El teatre de l'irlandès gira tot ell al voltant de l'angoixa que li provoca el punt sense retorn on ha arribat la Humanitat. És un món sense comunicació, on ja no pot esperar-se res de bo. Un món sense un futur engrescador. Si els personatges de *Godot* encara esperen, per bé que inútilment, l'escena sense personatges de *Breath* ens mostra aquest món reduït a pures deixalles que acompanyen l'obra de Beckett des de la seva primera novel·la. Només en alguna ocasió aïllada es permet una excepció, com una mena de descans a tant de sentiment angoixant. Per exemple quan, invitat pel Festival d'Avinyó el 1982, surt del seu guió i escriu *Catastrophe*, un text polític sobre el totalitarisme, que dedica a Vaclav Hável, llavors empresonat.

Mestres no juga a espremer la taronja d'un tema fins a la sacietat, sinó que cada obra (si més no les obres llargues, que ell titula «Farses i tragèdies») és una combinació d'un tema d'actualitat, el recurs a d'històries o referències de la tradició teatral i literària, que mai no adopta de manera mecànica, sinó que manipula al seu gust, i la tria d'una forma a propòsit. Abans he dit que les obres de Mestres es podien encabir en dos grans temes. Però dins d'aquesta simplificació de caràcter pràctic, hi trobem molts subtemes. En el cantó temàtic de la violència hi trobem la bèl·lica, la d'intencionalitat política, la que té lloc dins del nucli familiar. En el cantó de la identitat hi ha tant la identitat individual com la col·lectiva, és a dir, nacional. Mestres pot posar en relació la Guerra de Successió a la corona espanyola del s. XVIII, que va acabar amb els drets i llibertats de Catalunya, amb la Guerra dels Balcans de darreries del

segle xx, en què es va perpetrar un genocidi; pot voler comprimir la història de Catalunya en els episodis violents que precedeixen, constitueixen i segueixen el franquisme; pot voler explicar les diferents violències que pateix una dona al llarg de la seva vida a través de tres veus distintes en les seves diferents edats; pot parlar de les diferents formes de morir; dels perills d'un enemic exterior que pot conduir a l'extinció; de l'amenaça del canvi climàtic; de la connexió entre identitat i integritat; de la desconexió intergeneracional; de l'amor; del sexe; de l'especulació financera; de la xenofòbia; de la feblesa...

En general, tocant a la temàtica, Beckett és més abstracte, mentre que *Mestres* concreta molt més, encara que mai no ho fa de manera realista, sinó que construeix una nova realitat a partir de materials de diferent procedència. Això no és obstacle perquè de tant en tant es produeixin coincidències. Així, a *En attendant Godot*, Pozzó replica a Vladímir: «Les dones infanten a cavall d'una tomba, el dia resplendeix un instant, i de seguida torna la nit» (BECKETT 1995: 126). És una imatge que es repeteix en més d'una ocasió, tant en el seu teatre com en la seva narrativa. Parla tant de la fugacitat de la vida, com de la petitesse de la Humanitat en relació amb la grandesa del Tot, tot plegat amarat del seu proverbial pessimisme. *Mestres*, a *La bufa*, fa que un Ulisses en un moment de gran intensitat, s'exclami:

Digues si em mereixo això  
o sigui  
digues si et vaig demanar  
que em portessis al món  
et vaig demanar  
missenyora la mare  
digues si el món és això  
digues si el món  
és néixer i morir  
i ser un buf que vola i voleia  
sense carn ni ossada. (MESTRES 2022: 107)

Tocant als temes més habituals, Beckett i *Mestres* es diferencien clarament en la manera com es mostren les parts més dures de la realitat. En Beckett aquestes coses no es mostren; com a molt, es diuen.

Sovinteja el llenguatge sexual; de fet, li agrada fer-hi referència en sentit humorístic, però no en mostra l'acte (com en aquell diàleg de *Fin de partie* entre Hamm i Clov, que és un joc de paraules entre *follar* i *fallar*).<sup>1</sup> En *Mestres*, tant la violència física com el sexe es mostren amb absoluta claredat, en tota la seva cruesa, fins al punt que esdevé un tret distintiu de bona part de la seva obra, no tan sols la teatral. Només cal llegir la novel·la *La pau perpètua* (2006), o el volum de proses *L'instant* (2015), per comprovar-ho. Una obra com *Temps real* en aquest sentit és paradigmàtica. La violència, el sexe i el sexe amb violència són presents a l'escenari i formen un crescendo angoixant. Violacions, ganivetades, jocs infantils gens innocents, l'acció reiterativa de tallar carn, la frase també repetida «Ara ve quan el maten», la precisió que el ganivet assassí és de dos pams, «Ni per follar vals», acotacions com ara «Gisto es descorda la bragueta, Gisto aixeca les faldilles de Clita, li baixa les calces [...] Clita es vol alliberar, Gisto la lliga amb el cinturó i la immobilitza [...] Gisto la penetra. Clita plora». I, malgrat aquesta diferència ben clara, el recurs de la iteració de frases i sobretot de gestos i moviments, és proper a l'estètica beckettiana.

Fins aquí les diferències més evidents entre el teatre de Beckett i el de *Mestres*. Ara les semblances. O, més aviat, les aproximacions. Beckett jugava amb dues possibilitats dramaturgiques extremes. D'una banda, obres que eren un doll de veu sense gairebé acotacions. El cas extrem d'això seria *Not I*. I a l'altre extrem obres sense diàleg, en què tot es redueix a didascàlia. Aquest seria el cas dels *Actes sans paroles I* i *II*. *Mestres* també explora aquestes dues possibilitats. Les tres parts de *Farsa*, per exemple, són tres monòlegs, construïts cadascun de manera diferent, a càrrec de Joan Pròleg, Gènia i Actor. Com en Beckett, les obres reduïdes a pura acotació, en *Mestres* només les trobem en el grup de les *Mínimes*. Concretament, en algunes com «Cinema», «Hores», «Jeté» o «Nus». Sense arribar a aquests extrems, tant Beckett com *Mestres* juguen amb la possibilitat d'un text en què la manca d'acotacions, i fins i tot de puntuacions, deixi la màxima llibertat interpretativa a actors i director. De tota manera, Beckett es mostra més recelós que *Mestres* a l'hora de concedir aquesta llibertat

1. A l'original francès entre «*se tenir coïte*» i «*se tenir coïte*».

interpretativa. Es conta l'anècdota que Beckett va reunir-se amb Stravinsky per demanar-li si podia trobar-se la manera d'anotar, en els textos teatrals, la durada d'un silenci. Per això, en ell és més habitual trobar una abundor d'acotacions que Mestres més aviat defuig.

En alguns personatges de Mestres trobem semblances amb personatges de Beckett i això provoca que, a més dels personatges en si, també la manera de parlar, de moure's, el tipus de diàlegs que mantenen i de gags que protagonitzen, els trobem pròxims. Això passa, per exemple, en la parella formada per Greta i Friday, d'*Amor pur*, en Zw i Du, de *Zwdu o El dubte / Le doute / Der Zweifel* o fins i tot el Pinxo i el Panxo de *1714. Homenatge a Sarajevo*. En el cas de *Confinament*, en què Filo i Neo estan tancats en algun indret, pendents tothora d'una amenaça exterior i plantejant-se la possibilitat de sortir del lloc on es troben, sempre l'he llegida com una essencialització de *Fin de partie*. És a dir, com si Albert Mestres hagués assumit el paper de Beckett i s'hagués proposat d'escriure una obra semblant, però, com ho faria l'irlandès, amb menys recursos i paraules.

## BECKETT, BROSSA, MESTRES

Si en alguna cosa coincideixen tots tres autors és en el fet que tots tres busquen els límits. Per començar, hi ha un seguit de preguntes a fer-nos. Què són els límits? On són els límits? Els busquen simplement per identificar-los, per localitzar-los, per poder dir «a partir d'aquí ja no hi ha teatre»? O els busquen precisament per poder franquejar-los i entrar en una teatralitat nova?

Són preguntes difícils de respondre, però crec que cadascun d'aquests autors ha trobat les seves pròpies respostes. Que tots tres autors no han volgut quedar encotillats per una definició que establís què és teatre i què no ho és, resulta ben clar. Abans hem dit que per a Brossa el concepte clau és poesia i que aquesta tant pot adoptar la forma literària, discursiva, com la forma visual, com la forma dramàtica, sense línies divisòries entremig. Per a Beckett, també hem vist que hi ha una continuïtat entre la seva producció narrativa i la seva producció teatral, que el conduirà a escriure teatre per a ràdio i per a

televisió, sense solució de continuïtat. En el cas de *Mestres*, que també és autor de llibres de poesia, relats, novel·les i assaigs, el terreny destinat a cadascuna d'aquestes manifestacions està ben acotat i no es pot dir que una sigui conseqüència de l'altra, encara que sí que es pot dir que s'alimenten mútuament.

Una de les línies de recerca que tots tres autors han emprès és la de la reducció al mínim. Mínima extensió de l'obra, mínima complexitat, mínima presència de personatges, mínims diàlegs, mínimes didascàlies, mínims recursos. Cada autor fa les seves troballes per aquest camí.

Beckett no va escriure una gran quantitat d'obres. I quan va arribar a la peça que li semblava més breu i més simple que la seva poètica requeria, va aturar-se. Això es produeix amb la ja citada *Breath*, escrita el 1969 i publicada el 1970. *Breath* consta (en l'edició catalana) de 10 línies de text (BECKETT 1996: 167) i, segons el testimoni de Roger Blin, d'una durada de 39 segons (HUBERT 2011: 1010). El temps, amb tot, hi és cronometrat en la didascàlia: màxim, 40 segons. L'obra és concebuda com una mena d'intermedi, en què s'alça i després es baixa el teló. Entre una acció i l'altra, l'escena apareix il·luminada feblement i plena d'escombraries diverses escampades. No hi ha ningú en escena. Només se sent un crit breu, una inspiració, un silenci, una expiració i un nou silenci, tot plegat acompanyat de la il·luminació que s'hi detalla. La peça, que repeteix la predilecció de l'autor pels residus, pels detritus, és una metàfora de la vida, concebuda com un breu lapse de temps enmig de l'eternitat, el mateix que gairebé dues dècades abans, tal com ja hem vist, Pozzó havia dit a Vladímir.

Molt abans que l'obra de Beckett, el 1947, Brossa escriu *Sordmut*, que s'ha representat en comptades ocasions, generalment en espectacles amb altres peces seves, com el dirigit per Pau Monterde el 1974, o amb peces d'altres autors, com *El telón como actor. La escena en la vanguardia històrica espanyola (1917-1947)*, al Teatre Escalante de València, el 2012. Molt més breu que la de l'irlandès —de fet, Jaume Melendres va qualificar-la de, «probablement, l'obra més curta de la història del teatre» (MELENDRES 2006: 277)—, exactament tres línies, es limita a mostrar una «sala blanquinosa» durant un temps no precisat que acaba amb la caiguda del teló (BROSSA 1973: 127). En la

posada en escena esmentada, la «sala il·luminada» sense res més té una durada de més de dos minuts. Així doncs, mentre que en Beckett vèiem que la seva obra més breu constituïa la culminació d'un procés, Brossa, en aquesta peça i algunes altres de semblants, focalitza més aviat en el començament. No hi ha un procés previ, doncs, sinó una voluntat d'experimentar i de trencar motlles. *Sord-mut* no tan sols s'havia avançat a Beckett, sinó també a John Cage, amb el seu *Silence*, de 1962.

En el cas d'Albert Mestres, la provatura de la peça breu, o brevíssima, el que ell en diu *Mínimes*, és tardana. Però això no vol dir que sigui fruit d'un procés lineal, com succeïa en Beckett, sinó d'una exploració en totes direccions. Les escriu, aquestes peces, a partir de 2015, en publica algunes a la col·lecció «Off Cartell», números 21 i 29, i se n'estrenen algunes en espectacles on s'apleguen peces breus de diferents autors. També aquí, com Beckett i Brossa, Mestres intenta reduir l'acció dramàtica a la mínima expressió i amb el mínim de recursos. Però, com dèiem, l'intent apunta en diferents direccions. En el text més breu que ha escrit Mestres, el públic esdevé actor, extrem que ja havia assajat Brossa, però no en canvi Beckett: «Pista de circ buida. El públic trota al voltant de la pista» (MESTRES 2022: 667). Si ens atenim al text escrit, aquest seria encara més breu que el de Brossa. De totes maneres, pel que fa a la durada escènica, haurem d'admetre que, en aquest cas, resulta impossible de determinar.

Si algunes de les ultimíssimes peces breus de Mestres, aplegades sota el títol general *Públics*, es caracteritzen per aquesta implicació del públic, altres peces mínimes es caracteritzen per ser una mera didascàlia, com *Ganivet*, *Hores* o *Jeté*, o queden reduïdes a un flux de veu del qual no se'ns diu ni d'on ve, ni qui el diu, ni molt menys com ha de dir-se, com *Berenice*, *Eva* o *Ifigènia*, molt pròximes a alguns textos beckettians més llargs.

En tots tres autors, aquesta mena d'obres tan breus no suporten una representació convencional. Per això, la seva posada en escena serà en situacions excepcionals o bé en espectacles que aglutinin una diversitat d'escenes similars, del mateix autor o d'altres autors. En el cas de *Breath*, va ser això darrer, ja que es va estrenar dins l'espectacle col·lectiu *Oh! Calcutta!*, amb direcció de Kenneth Tynan. L'especta-

cle inclouïa peces breus d'altres dramaturgs, com ara Sam Shepard, Sherman Yellen, Edna O'Brian i fins i tot una col·laboració de John Lennon. En el cas de Brossa algunes de les peces han estat representades soltes, en ocasions especials, com ara *Esquerdes, parracs, enderroc esberlant la figura*, una peça de 1947 estrenada el 1951 amb motiu de la inauguració d'una exposició de Joan Ponç a les Galeries Laietanes. Alhora, algunes peces han estat presentades en públic en muntatges com ara el dirigit per Pau Monterde el 1974, al Teatre Casino de Granollers, que integrava set peces, o el titulat *Accions*, dirigit per Frederic Roda i representat al Centre d'Arts Santa Mònica. Pel que fa a Mestres, la seva particularitat és que ha dut a escena les peces breus en el marc de muntatges col·lectius, juntament amb peces d'altres autors; fins i tot, en algun cas, Brossa mateix —i, en concret, la citada *Sord-mut*—, i en totes les ocasions a càrrec de la companyia La Decimonònica, de la qual ell mateix forma part.

Tots tres autors tenen en comú altres coses, encara que aquestes no poden ser considerades influències de l'un en l'altre, sinó decisions que cadascú ha adoptat pel seu propi compte. Per exemple, que fonamenten la seva obra en la tradició. Brossa fa especial èmfasi a considerar-se hereu sobretot del teatre popular català. En Beckett són freqüents les frases o referències còmplices que donen pistes a l'espectador amatent, com aquell «El meu reialme per un escombriaire!», que remet al *Ricard III* de Shakespeare, encara que sovint fan una funció més de falsa pista que de pista real, com ara donar el nom de Hamm a un dels protagonistes de *Fin de partie*. Contrastant amb ells, Mestres mostra les seves fonts literàries i teatrals amb absoluta claredat, amb voluntat sovint de retre'ls homentatge, però també amb intenció de fer-se-les seves, utilitzar-les com a material maleable i transgredir-les, moltes vegades amb resultats humorístics i gairebé sempre amb intenció de lligar-les amb temes d'estricta actualitat. I així com el citat Hamm beckettian ens amaga si la semblança amb Hamlet és pura coincidència, que el nom de Gènia, de *Farsa*, remet a Ifigènia, per posar un sol exemple, no ofereix cap dubte. El conjunt de l'obra teatral de Mestres presenta una àmplia panoràmica de la literatura i el teatre universals, amb preferència pels grans mites clàssics, però sense rebutjar autors moderns com el marquès de Sade, Kafka, o



Espriu. La lectura conjunta de totes les peces, que ara pot fer-se en el volum *Teatre nu*, permet adquirir consciència d'una certa voluntat d'obra de caràcter enciclopèdic, com si una de les intencions de l'autor hagués estat posar en solfa contemporània una mostra representativa de la nostra tradició literària i dramàtica.

Potser un dels punts de contacte més clars que tenen tots tres autors és el paper preponderant de la forma en la respectiva producció dramàtica. Tots tres coincideixen en la recerca de la forma més adequada, fins al punt que la història de les seves obres podria explicar-se com una recerca d'aquesta forma. Tots tres coincideixen en el fet que la forma no juga només el paper de continent, únicament útil en la mesura que té un contingut. Les formes, en Beckett, Brossa i Mestres, són contingut, són parts significants de l'obra, indissociables d'ella.

Brossa és un fill de les avantguardes. En el context de la dictadura franquista en què escriu la seva obra teatral, es pot afirmar que es tracta d'una obra condemnada a la clandestinitat, que no s'adreça al gran públic, que en bona part s'escriu en clau, amb sobreentesos, en part per convicció, en part per necessitat, que la voluntat de preservar l'idioma el condueix a un treball meticulós amb la llengua, que generalment es manté dins un registre literari, que el seu teatre beu de la tradició del teatre popular català, que la seva estètica el porta a trobar més connexions amb les arts visuals que amb la literatura pròpiament dita. Els seus referents estètics són companys seus del grup Dau al Set, com ara Tàpies, Cuixart i Ponç, i els seus precedents, com Miró. En la música, Mestres Quadreny i, més tard, Carles Santos.

El teatre de Beckett es crea bàsicament en el context d'una Europa que acaba de viure una guerra d'abast mundial i que inicia una etapa condicionada per la política de blocs i, en conseqüència, per la por a una nova guerra que, es tem, pot ser definitiva, a causa de l'amenaça nuclear. Això fa que el seu teatre sigui, paradoxalment, pessimista de pensament, però marcat per un distanciament sarcàstic. És un teatre que experimenta, però en un sentit diferent a les avantguardes. Tot allò que el seu teatre amaga, no és per cap mena d'autocensura, sinó perquè el fet de no dir-ho contribueix a la seva teatralitat. El llenguatge de Beckett no necessita fer cap acte de servei a la llengua. Per tant, tot i que la treballa meticulosament, es permet trencar-la quan li con-

vé. Beckett també ha treballat amb músics. El més destacat és Marcel Mihalovici, que compon la música de *Krapp's Last Tape* i *Cascando*. Els referents de Beckett en el camp de les arts visuals són Giacometti, Bacon i Munch. De la seva obra *Footfalls*, per exemple, se n'ha dit que és un quadre de Munch en moviment. A tots ells caldria afegir-hi Chaplin, Keaton i els germans Marx, molts gags dels quals incorpora al seu teatre.

El teatre d'Albert Mestres sorgeix en un moment en què s'ha donat una oportunitat a la dramaturgia catalana, però en què aquesta ha optat majoritàriament per un teatre sense risc o per una estètica elusiva o formulista, hereva en bona part d'un Beckett mal entès. Mestres vol trobar una via pròpia que l'allunyi tant del seu referent inicial com d'aquests corrents dominants en l'escena de finals de segle xx. Mostra una gran preocupació per la llengua, que treballa amb molta cura, però no té cap por de jugar amb ella, de fer parlar els personatges en el registre que els pertoca, fins i tot d'utilitzar diferents llengües en un mateix text. Com ocorria en Beckett, en Mestres l'activitat de creador —en aquest cas, teatral—, va acompanyada d'una reflexió històrica i teòrica, que produeix des d'articles o ponències sobre el panorama del teatre català actual (MESTRES 2005, 2013*b* i 2018), a manifestos com ara el titulat «Poètica» (MESTRES 2016), o assatjos com *Breu tractat sobre la mort i la bellesa* (MESTRES 2013*a*), on explica precisament el seu interès per la mort com a subjecte artístic i alguns dels seus referents. Mestres, com Brossa o Beckett, també treballa amb músics i artistes visuals. Ho fa, de manera necessària, en els casos d'obres concebudes com a òperes, com és el cas de *1714. Homenatge a Sarajevo*, en què van intervenir sis compositors. La llista de músics que han treballat amb Mestres és llarga: Josep Vicent, Jordi Rossinyol, Knut Vaage, Marc Egea, etcètera. D'altra banda, la seva experiència amb l'artista visual Savina Tarsitano, en els muntatges de poesia escènica a càrrec de *La Decimonònica*, és ben singular.

Tots tres autors coincideixen en l'interès pel circ. En Brossa aquesta relació és total i explícita. Sovint, l'escena és una pista de circ i en les seves obres són freqüents personatges procedents del circ com *downs*, equilibristes, trapezistes, etcètera. En Beckett, el circ se circumscriu als pallasos, que li serveixen per configurar els seus personatges, la mane-

ra de moure's —o de romandre quiets— i de parlar —o callar. Són molt clars alguns manlleus, com per exemple el gag d'Estragó amb les sabates —extret de Charlot— o el dels barrets —procedent de *Duck Soup*, dels Germans Marx. Mestres utilitza aquesta mena de recursos quan li convé, per exemple a *Amor pur*, una obra que es desenvolupa en un insinuat ambient de circ —escena despullada amb una corda que penja—, com expliciten els títols de les escenes: «En pista», «Pallassos», «Acrobàcies»...

Si en Brossa vèiem que el seu teatre era una derivació o concreció de la seva poesia, i d'aquí que el coneixem generalment amb el nom de «poesia escènica», que discorre paral·lela a la seva poesia discursiva, el teatre de Beckett deriva de la seva narrativa, en tant que expressió o manifestació d'una veu. Des de *Murphy* (1938), la narrativa de Beckett és un monòleg d'una veu que es busca. Quan aquesta veu es desdobla, neix el diàleg i amb ell, el teatre, encara que després es replegarà i es convertirà en monòleg. Aquesta no és la trajectòria del teatre de Mestres, ni tampoc la relació del seu teatre amb la seva narrativa i la seva poesia. Els relats i novel·les de Mestres funcionen de manera autònoma, com també hi funciona la seva poesia. Una forma d'expressió no procedeix de l'altra, sinó que sorgeixen i evolucionen de manera independent. Encara que, seguint el model de Brossa, podria qualificar-se el teatre de Mestres com a poètic, ell rebutja aquesta definició. Reconeix que les seves obres poden admetre aquest qualificatiu en un primer nivell de lectura, però que l'objectiu és un altre: «El meu teatre pretén tancar professionals i receptors de teatre en un espai i un temps, per fer-los compartir una experiència poètica capaç de provocar l'emoció i alterar el flux vital quotidià d'uns i altres» (MESTRES 2018: 44).

## BIBLIOGRAFIA

- BALANÀ (2016): Glòria Balañà, «L'home rere la ploma. Entrevista a Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/lhome-rere-la-ploma-entrevista-a-lalbert-mestres/>>

- BECKETT (1995): Samuel Beckett, *Teatre complet*, vol. I, pròleg de Ramon Simó, traduccions de Joan Oliver, Joan Cavallé, Sergi Belbel, Joaquim Mallafre i Víctor Batallé, Barcelona: Institut del Teatre.
- BECKETT (1996): Samuel Beckett, *Teatre complet*, vol. II, traduccions de Joan Cavallé, Víctor Batallé i Joaquim Mallafre, Barcelona: Institut del Teatre.
- BROSSA (1973): Joan Brossa, *Teatre complet*, vol. I. *Poesia escènica 1945-1954*, Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLS (2016): Joan Castells, «Un director d'escena dins l'obra dramàtica de Joan Brossa», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/castells-mestres/>>
- CHORNET (2016): Marc Chornet, «Com cuinar l'Albert Mestres... Quatre apunts gastronòmics sobre La partida o Còctel de gambes», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/com-cuinar-lalbert-mestres-quatre-apunts-gastronomic-sobre-la-partida-o-coctel-de-gambes/>>
- FÀBREGAS (1973): Xavier Fàbregas, «Introducció al teatre de Joan Brossa», dins: Joan Brossa, *Teatre complet*, vol. I. *Poesia escènica 1945-1954*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-58.
- FOGUET (2022): Francesc Foguet, «Introducció», dins: Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12, p. 7-22.
- FOGUET i MOLINS (2009): Francesc Foguet i Manuel Molins, «Lúdic, impúdic i lúcid», dins: Albert Mestres, *La partida o Còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*, València: Tres i Quatre, p. 9-15.
- HUBERT (2011): Marie-Claude, *Dictionnaire Beckett*, París: Honoré Champion.
- IZQUIERDO (2007): Oriol Izquierdo, «Quedar-se en blanc, ser el blanc», dins: Àngels Aymar, *La indiana*, i Albert Mestres, *Temps real*, Barcelona: Proa, p. 7-20.
- MASSIP (2013): Francesc Massip, «El teatre català (i espanyol). Panorama del teatre català des de final del segle xx fins a l'actualitat», *Estudis Escènics*, núm. 39-40, (estiu), p. 207-265.
- MELENDRES (2006): Jaume Melendres, *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona: Institut del Teatre.
- MESEGUER (2002): Lluís Meseguer, «Convivència de codis al teatre de Joan Brossa», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, núm. 33, p. 137-148.
- MESTRES (2005): Albert Mestres, «Text teatral i literatura», dins: Joan Cavallé et al., *La dramaturgia als Països Catalans*, Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, p. 19-23.
- MESTRES (2006): Albert Mestres, *La pau perpètua*, Barcelona: Empúries.

- MESTRES (2013a): Albert Mestres, *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*, Barcelona: Angle.
- MESTRES (2013b): Albert Mestres, «El teatre breu com a laboratori creatiu: innovació literària i dificultat escènica en alguns exemples contemporanis», dins: Isabel Marcillas i Núria Santamaria (coord.), *II Simposi Internacional d'Arts Escèniques. El teatre breu: procediments, formes i contextos*, València: Universitat de València, p. 309-326.
- MESTRES (2015): Albert Mestres, *L'instant*, il·lustracions de Sandra Genís, Valls: Cossetània.
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «Poètica», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38.  
<<https://www.revistapausa.cat/poetica/>>
- MESTRES (2018): Albert Mestres, «Entre el segle xx i el segle xxi: la difícil i atzarosa relació entre text dramàtic i escenificació en l'àmbit català», dins: Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet (ed.), *Teatre català avui. 2000-2017*, Juneda: Editorial Fonoll, p. 29-48.
- MESTRES (2022): Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12.
- PAUSA (1992): [sense signar], «Editorial», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 12 (juny), p. 5.
- PERPINYÀ (2018): Núria Perpinyà, *La cadira trencada. Teatre català d'avantguarda*, Tarragona: Arola Editors.
- RIERA (2007): Pere Riera, «Entrevistes als autors. Albert Mestres (entrevistat per Pere Riera)», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 27 (juliol), p. 74-76.
- SIMÓ (2018): Ramon Simó, «Albert director Mestres d'escena», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 40.  
<<https://www.revistapausa.cat/albert-director-mestres-descena/>>
- TOMÀS (2018): Alba Tomàs, «A l'encalç de Proteu. Una panoràmica de la dramaturgia d'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 40.  
<<https://www.revistapausa.cat/a-lencalc-de-proteu-una-panoramica-de-la-dramaturgia-dalbert-mestres/>>



# UNA DRAMATÚRGIA DE L'EXCEPCIÓ: DE L'ENGINY A L'EXPERIMENTACIÓ. CONVERSA AMB ALBERT MESTRES

ANNA CORRAL FULLÀ

*Universitat Autònoma de Barcelona*

Albert Mestres és una persona curiosa. D'aparença greu i poc parlador, ens col·locaria, d'entrada i malgrat ell mateix, en un lloc poc confortable, si no fos perquè discernim al fons de la seva mirada una espurna de tendresa, i d'honestedat, que, com un centelleig, se'ns mostra i se'ns escapa sense deixar-se atrapar. Concís i directe, és així mateix un home seriós i crític, exigent i compromès i, per què no?, un cop fos el gel inicial, ocurrent i faceciós. Diria que és d'aquells que si hagués d'escollir entre Sade, l'individualista, i Marat, el collectivista, ho faria pel primer, apostant així per una revolució des de la individualitat.

Però Albert Mestres és també una persona curiosa en un altre sentit. Amb una gran avidesa pel coneixement i un marcat deler per l'art, i el joc en l'art, ha volgut dur a terme la seva tasca creativa sortint dels camins fressats per crear-ne de propis en la recerca d'una «metàfora poètica» que commocioni i sacsegi el seu receptor. Despert i obert a noves maneres d'atènyer-la, la seva ha estat efectivament una via ariscada, d'experimentació, explorant els límits del(s) llenguatge(s). Perquè Albert Mestres és essencialment un poeta, en el sentit que tenia la paraula original en grec, *poietés*, és a dir, un creador, sense distinció de gèneres.

Diu Ramon Simó (2018) que l'Albert Mestres «aprecia que l'escoltin, fins i tot quan no diu res». Escoltem-lo doncs i provem d'aprehendre'l en els gestos, paraules, silencis.

**Anna Corral:** Voldria començar l'entrevista amb una imatge<sup>1</sup> que em sembla extraordinàriament eloqüent i suggestiva. Es tracta d'una

1. Per visionar la imatge, consulteu l'enllaç següent: <<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/mestres-quadreny-josep-maria/lestro-aleatorio>>.

partitura força inusual; gairebé ho podríem anomenar partitura plàstica o pintura musical, o, com ho anomenava Josep Maria Mestres Quadreny, músiques visuals. És una imatge que et deu resultar familiar. Ens podries explicar de què es tracta?

**Albert Mestres:** Sí, és la partitura de la part d'orquestra de sis concerts del meu pare que s'integra en una obra general que es diu *l'estro aleatorio* i que entra en diàleg amb *l'estro armonico* de Vivaldi. En els sis concerts, la part de l'orquestra té sempre la mateixa partitura, que és aquesta, i després hi ha la part dels solistes. Al cercle de l'esquerra hi ha les notes i els camins que han de seguir els intèrprets i al de la dreta els silencis i els segons que han de tocar per un camí.

**Anna Corral:** Aquest mestissatge de llenguatges artístics que advertim a *L'estro aleatorio*, així com l'esperit, que endevinem, jugarer i experimental del seu autor, són trets que defineixen alhora la teva persona i la teva producció teatral. Diria, fins i tot, que has fet de l'experimentació el teu mètode de treball. És requisit indispensable l'experimentació en l'art? I què vol dir, per a tu, experimentar en el camp del teatre i de l'art en general?

**Albert Mestres:** Bé, sobre el tema de l'experimentació, se n'ha parlat moltíssim. Jo entenc que, o fas sempre el mateix, o no et queda més remei que experimentar. Per tant, diria que, per a mi, no hi ha gaire diferència entre experimentar i crear, perquè considero que si escris una obra i després repeteixes sempre el mateix model, el que fas és copiar, no crear. Quan copies, hi ha una part de creació, però encotillada, sotmesa a unes lleis, a unes codificacions que segurament fan més planer el camí, però menys lliure i ple, en opinió meva.

**Anna Corral:** En el títol d'aquesta entrevista, em referia a tu amb els termes d'«enginy» i d'«experimentació», com de dos trets que caracteritzen la teva producció teatral. Ramon Simó (2018) ho expressa així quan afirma que a la teva dramaturgia trobem «coreògrafs que han de treballar amb la musicalitat del text o que l'han de pervertir. Compositors que sobretot han de fer corpòries les seves peces. Escenògrafs que han de fer de l'espai moviment. Ballarins que parlen i actors xerraires que ballen. Músics que no toquen i actors que volen ser músics». Albert Mestres és sens dubte un home d'idees i al llarg de la teva trajectòria no has deixat mai d'investigar noves vies d'adre-



çar-te al teatre. D'on ve l'enginy i com neix la idea? És prèvia a l'experimentació o bé és producte d'aquesta?

**Albert Mestres:** Normalment parteixo d'una idea, però sovint es tracta d'una idea abstracta, una idea sobre alguna cosa que vull fer, alguna cosa que m'interpella, que suscita el meu interès. Més tard, això s'ha de materialitzar en una idea escènica i en un text concret, en definitiva, en una forma. No sé si he contestat la teva pregunta.

**Anna Corral:** Sí, però aleshores parteixes d'una idea que va agafant forma de manera gradual amb l'experimentació?

**Albert Mestres:** No és ben bé això. Jo, d'entrada, per exemple, no em plantejo que vull fer una obra sobre la guerra. El que emergeix primer és una necessitat d'experimentar sobre un tipus de forma, una idea abstracta, i després busco el tema o el que sigui. Per entendre clarament el que vull dir, la meua idea inicial amb l'obra *Dramàtic* era fer un Prometeu ja vell tancat a la cambra del seu cervell. Aquesta era la idea inicial que ja contenia una idea escènica i, al mateix temps, una idea molt vaga de per on podia anar la cosa. En el fons està en relació amb el camí de l'experimentació. Quan n'has explorat un tros, et ve la necessitat de seguir indagant i això genera la idea.

**Anna Corral:** Aleshores seria la forma abans que el contingut, en general?

**Albert Mestres:** Jo diria que sí. En això soc una mica hereu del meu pare. Ell, a l'hora de compondre, pensava una forma i després l'omplia de notes aleatòries. Quan escric, faig una mica el mateix.

**Anna Corral:** Voldria abordar ara una altra partitura<sup>2</sup> de Josep Maria Mestres Quadreny. Què ens pots explicar d'aquesta obra?

**Albert Mestres:** És la partitura d'un dels números de la *Suite bufa*, una obra que van crear el meu pare i Joan Brossa cap a finals dels anys 1950, principis dels 1960, en la qual hi ha tres personatges: una ballarina, una cantant i un pianista. En aquesta escena, hi ha el pianista i la cantant. El meu pare necessitava que el pianista pogués tocar *ad libitum*; és a dir, a gust de l'interpret, podent començar i acabar quan vol. I se li va acudir agafar un tros del mapa de Barcelona i fer uns

2. Per visionar la imatge, consulteu l'enllaç següent: <<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/mestres-quadreny-josep-maria/suite-bufa>>.

carrers pels quals el pianista podria anar transitant, mentre la cantant feia el seu número.

**Anna Corral:** Quan la van estrenar era la teva mare la ballarina?

**Albert Mestres:** Sí, la meva mare la ballarina, l'Anna Ricci la cantant i en Carles Santos el pianista.

**Anna Corral:** I on es va estrenar?

**Albert Mestres:** Es va estrenar al Festival *Sigma* de França.

**Anna Corral:** En la teva trajectòria de director d'escena, l'has dirigit en dues ocasions: l'any 2001 a Torroella de Montgrí i al Festival Grec, titulada *Sata-Suite Bufa-na*, i dirigida a quatre mans amb Mireia Chalamanch; i el 2014 al MACBA, dirigida per tu, amb el seu títol original. Vols fer algun comentari sobre aquestes posades en escena?

**Albert Mestres:** Sí, m'agradaria assenyalar que la posada en escena del 2001, la vaig fer en un període en què pensava que tant l'obra del meu pare com l'obra de Brossa es trobaven en un moment d'arraconament. Vaig convèncer el Teatre Grec i el Festival de Torroella per muntar la *Suite bufa*, però el problema d'aquesta obra és que té un format difícil per adaptar-se a un festival com aquest, perquè dura entre 35 i 40 minuts. Algunes versions que n'he vist el que fan és allargar-la innecessàriament, però jo no volia fer-ho. Per tant, amb la Mireia Chalamanch, vam decidir de fer una mena de nina russa amb dues peces: *Satana*, la primera obra que van fer junts el meu pare i Brossa —una peça en què no hi ha músics i els actors s'ocupen de fer la música amb les seves accions, i que no s'havia estrenat mai— i la *Suite Bufa*, la qual estava situada al mig, com a tall de l'entrepà entre dues parts de *Satana*.

**Anna Corral:** I aleshores, *Sata [...] na*?

**Albert Mestres:** Sí, el títol, *Sata-Suite Bufa-na*, visualitzava doncs l'estructura dramaturgic que vam fer. El muntatge del 2014 va ser un encàrrec del MACBA arran dels vuitanta-cinc anys del meu pare i em vaig voler cenyir a l'esperit original de l'obra.

**Anna Corral:** Un dels primers textos teatrals que escrius és *La bufa*.<sup>3</sup> Quina relació té amb la *Suite bufa* de Mestres Quadreny i Bros-

3. Obra publicada l'any 1998 i estrenada en format d'òpera l'any 1995 al Teatre Màlic amb el títol *La petita bufa*; realitzada en col·laboració amb el músic Jordi Rossinyol.

sa? N'és un homenatge? I què deus al llegat poètic i artístic de Joan Brossa?

**Albert Mestres:** Jo crec que no. És a dir, no ho he pensat mai. Ara bé, en aquestes coses, Freud, ja saps que... (*Rialles*). És a dir, no hi ha un homenatge explícit, ni res d'això. És més, en aquella època i durant molts anys, Brossa era, per a mi, fins i tot un antimodel, allò que no volia fer. Va ser més tard, en haver superat aquesta etapa adolescent de la meua escriptura, que vaig poder admirar la seva poètica.

**Anna Corral:** Nascut en una família d'artistes —de mare ballarina contemporània (Maria Teresa Emilió) i de pare, un reconegut compositor (Josep Maria Mestres Quadreny)—, has heretat,<sup>4</sup> podríem dir, tot un capital cultural i simbòlic. Generalment, aquest fet és considerat un avantatge, però no ha de ser fàcil trobar una veu i espai propis quan es conviu amb una persona del prestigi del teu pare. Voldria saber com has viscut aquesta herència i com t'ho has fet per sortir de l'ombra del teu pare, posar-te en valor i fer-te un nom, deixant de ser únicament un hereu.

**Albert Mestres:** Ho he explicat, en part, quan parlava de Brossa. Pel que fa al meu pare, penso que he tingut la sort de ser negat per a la música, tot i que m'agrada molt i que la integro a la meua tasca creativa. Però, com que no he estat mai dotat per a aquesta disciplina, no he tingut mai la temptació de dedicar-m'hi i això m'ha permès, penso, fer el meu propi camí. També he de dir que hi va haver una etapa de rebel·lió i no només contra el meu pare, sinó també contra el tipus de música que ell feia. Més tard, va venir una etapa de comprensió que em va fer adonar que segurament els nostres cervells estaven estructurats d'una manera bastant semblant pel que fa a l'acte de creació.

**Anna Corral:** Diries que aquesta herència t'ha fet sentir legítim per fer i pensar el teatre? T'ha conferit una seguretat d'entrada?

4. Pierre Bourdieu i Jean-Claude Passeron escriuen l'any 1964 *Les héritiers, les étudiants et la culture*. El terme *hereu* fa referència a una determinada classe, subclasse o grup social que hereta no tant un patrimoni o riqueses materials, sinó tot un capital cultural i simbòlic, la qual cosa els distingeix d'altres grups socials que no han pogut accedir a aquest capital cultural. Segons els autors, aquesta *herència* els ofereix a més una *legitimitat* de cara als altres, però també per a si mateixos.

**Albert Mestres:** D'entrada, no. De fet, em vaig sentir durant molts anys molt insegur en el teatre, fins al punt que vaig deixar pràcticament d'escriure entre els 20 i els 30 anys més o menys. No va ser fins que vaig entreveure una nova manera d'adreçar-me al teatre, que no fos ni a partir de Brossa, ni de Beckett, ni convencional, que vaig reprendre l'escriptura teatral. En aquell moment, no em sentia gaire identificat amb el meu pare.

**Anna Corral:** Més d'un cop, has afirmat ser un autodidacte. Què t'ha permès o en què t'ha ajudat aquesta autonomia i llibertat d'acció i quines han estat també les seves limitacions?

**Albert Mestres:** Bé, autodidacte és una manera de dir, perquè, és clar, he estudiat en una escola excel·lent i em vaig formar amb molts bons mestres. Però és cert que no he seguit una disciplina d'aprenentatge, per dir-ho d'alguna manera: no vaig anar a l'Institut del Teatre, no he assistit mai a un curs de la Sala Beckett, etcètera. Per tant, ha estat una formació autodidacta en aquest sentit. Les limitacions són evidents; a la pràctica, no m'he pogut crear una xarxa de complicitats que em permetés crear amb la llibertat amb què ho fa la majoria de gent.

**Anna Corral:** En una entrevista que et va fer el Pere Riera (2007), assenyales que «les institucions no solen venir-me a trobar». Em pregunto si no és aquest un peatge, diria gairebé inesquivable, quan salvaguardem la nostra autonomia i refutem aixoplugar-nos en el grup.

**Albert Mestres:** Clar, això sona molt purista, però la realitat és que en un país com el nostre on els paràmetres de finançament de la creació cultural no són objectius, encara que ho pretenguin, doncs necessites estar en un rusc o altre, com deia en Magí Sunyer, perquè et donin la mel. Jo ho interpreto així. La cosa bona és la llibertat creativa que et proporciona aquesta falta d'obligacions i correspondències.

**Anna Corral:** Centrem-nos ara en la teva obra dramàtica. Per abordar-la, prendrem en préstec, per la seva capacitat suggestiva i inspiradora, la concepció de l'obra d'art com a pla de composició de Gilles Deleuze i Félix Guattari (1991). Segons els autors, tota obra d'art conforma un pla de composició constituït de *carn*, de *casa* i d'*univers*. Abordem, en primer lloc, la *carn* a la teva dramaturgia, entesa, segons els autors, com l'essència extreta del cos viscut.

A la teva obra, la *carn* es compon d'unes temàtiques que reflecteixen una inquietud existencial: la vida i la mort; la violència i l'amor; l'individu i la col·lectivitat, i les dinàmiques de poder que se'n deriven, però també la joia i el gaudi... Ramon Simó, parlant de la teva dramaturgia, ho expressa d'aquesta manera: «Jugar i trobar en la sorpresa del joc, en la imprevisibilitat, alguna cosa que ens parli de la nostra humanitat petita. Complexa però petita. Amb aspiracions però petita» (2018). Són les inquietuds existencials les que et mouen a escriure teatre i les que prenen forma a les teves obres?

**Albert Mestres:** Sí, és clar. Un només pot partir de la seva pròpia experiència, però, com deia Nabokov, tots els poemes d'amor diuen t'estimo i això no interessa ningú més que la persona objecte d'aquell amor. En literatura, el que és essencial és el com fer-ho arribar. Ara bé, és cert que, a la meua obra, apareixen aquells temes que a mi m'han preocupat al llarg de la vida, sobretot perquè no els entenc; la violència, per exemple, no l'entenc, ni tan sols quan l'he pogut protagonitzar jo mateix. I aquestes qüestions són les que nodreixen la meua obra.

**Anna Corral:** Totes aquestes temàtiques, existencials, entrecreuades, que vinculen, sovint, la faceta íntima i la seva extensió política a la col·lectivitat, són tractades des d'un cert escepticisme, de qui s'ho mira tot a certa distància, però alhora des d'un cert materialisme i també hedonisme, des del gaudi i el plaer. Com retrobem a l'obra i a l'home d'Albert Mestres els corrents filosòfics de l'escepticisme, el materialisme o l'epicureisme?

**Albert Mestres:** El materialisme i l'epicureisme, sí, és clar, perquè quan un no creu en res extern, en cap transcendència, doncs no queda més remei que dir-se «aprofitem-ho mentre siguem aquí». Pel que fa a l'escepticisme, diria que l'exercici de pensar que no som el centre de res, ni el millor de res, et fa entrar en l'escepticisme, i, en primer lloc, respecte de nosaltres mateixos. De fet, l'exercici del dubte, del qüestionament, molt present a les meves obres, porta necessàriament a l'escepticisme, lluny del dogmatisme i el fanatisme.

**Anna Corral:** A les teves obres, trobem sovint un efecte de distanciament que ens ve donat principalment per mitjà de la ironia. Què és el que fa que t'hi sentis tan còmode en aquest registre i què et permet?

**Albert Mestres:** Crec que la ironia et permet parlar de moltes coses que formulades seriosament serien difícils d'abordar sense caure en el ridícul o provocar l'allunyament de l'espectador o el lector. La ironia és un recurs que funciona molt bé, entre d'altres coses, perquè permet enganyar el lector i el públic, en el sentit de dur-lo cap allà on tu vols, sense que se n'adoni gaire, fins que s'hi troba atrapat.

**Anna Corral:** La distància a les teves obres ens ve donada a més a través de la paròdia i per l'ús d'un humor més senzill: per exemple, l'aire burleta del personatge d'Albert Mestres a *Contes estigis*. Apollinaire, en el seu prefaci a *Les mamelles de Tirèsies*, afirma que no creu que «el teatre hagi de desesperar ningú» (1986: 20). Hi estàs d'acord?

**Albert Mestres:** Desesperar no, però, per a mi, el teatre és una eina per abordar i fer experimentar qüestions gruixudes. Faig coses que fan riure a l'espectador, però l'objectiu no és fer-lo riure, sinó sacsejar-lo.

**Anna Corral:** L'humor et permetria doncs examinar aquestes temàtiques candents de la mateixa manera com ho feia la ironia?

**Albert Mestres:** Sí, l'humor és una manera d'abordar situacions que normalment són serioses mitjançant la creació d'un contrast que és molt expressiu. Algunes situacions, per la seva crueltat, per la seva duresa, són inassolibles des d'un plantejament seriós, mentre que la ironia i l'humor ho permeten, encara que al capdavall les converteixen en més dures.

**Anna Corral:** Aquest distanciament i l'ús de les cançons a les teves obres ha dut alguns estudiosos a parlar de la influència de Brecht en el teu teatre. Però, a més, la teva dramaturgia ha estat també relacionada amb Maiakovski, Beckett, i fins i tot amb Artaud; perquè quan afirmes que, amb el teu teatre, busques «provocar l'emoció i alterar el flux vital quotidià» (MESTRES 2016) i sacsejar l'espectador «si cal amb violència» (RIERA 2007), no podem deixar de pensar en el dramaturg i teòric marsellès. D'altra banda, en diverses ocasions, has afirmat sentir-te deutor de Thomas Bernhard. Què diries que tens de tots aquests autors o quin és el diàleg que estableixes amb ells?

**Albert Mestres:** Pel que fa a Brecht i a Maiakovski, diria que m'hi acostó sobretot en la idea de la forma barroca, de l'espectacle allunyat de la convenció realista —tot i que Brecht utilitza molt sovint la con-

venció realista, però posant-hi unes distàncies que permeten al públic ser, en tot moment, conscient que està presenciant un espectacle. De Maiakovski, admiro la llibertat creativa; en les seves obres pot passar de tot i de qualsevol manera. A més a més, era un gran poeta. I, pel que fa a Thomas Bernhard, és el dramaturg que em va activar després de molt de temps de no haver escrit teatre. En certa manera, em va mostrar el camí per on jo podia anar, és a dir, a partir de la matèria textual com a eina d'expressivitat i el color dels personatges, com a cadena d'enllaços que permet fer avançar l'obra, en comptes de la psicologia dels personatges o l'argument com a suport de la trama.

**Anna Corral:** Hem dit que la *car*n a la teva obra és una paleta d'incomptables colors i matisos de l'existència humana i que fa ús de l'humor, la paròdia, la ironia... per mirar-t'ho tot a certa distància, amb humilitat, i defugint extrems, sentimentalismes o judicis fàcils. És un rebuig a donar respostes als conflictes que plantejes? Quin és el rol del dramaturg i del teatre? Donar respostes? Plantejar preguntes?

**Albert Mestres:** El que jo he intentat fer és posar el focus o la llum sobre aquelles coses que, com a societat, com a col·lectiu, no volem veure, perquè ens fan por, perquè ens incomoden, perquè no ens hi sentim identificats, etcètera. A menys que sigui un visionari, que no és el meu cas, el dramaturg no és ningú per renyar o adoctrinar la gent, però sí que és imprescindible la seva tasca, com la de tot artista, de posar en dubte i assenyalar qualsevol mena de dogma, atavisme o xacra social, com el xovinisme, el fanatisme o el xovinisme de gènere.

**Anna Corral:** Abordem ara la *casa*, aquell territori on el cos es desplega i en la qual «colors, postures i sons dibuixen una obra d'art total» (DELEUZE i GUATTARI 1991: 174).<sup>5</sup> Conceps el teatre com a metàfora poètica i amb aquesta fi t'hi adreces fent ús de tots els recursos al teu abast —poesia, música, ballet, mim, etcètera. Quins serien els «colors, postures i sons» de la teva obra? I com pren forma i s'estructura aquesta metàfora de què parles?

**Albert Mestres:** Pel que fa als colors, ho serien la ironia o, de vegades, l'humor directament..., però no sé gaire com contestar

5. «[...] couleurs, postures et sons, qui esquissent une œuvre d'art totale». (La traducció és meva.)

aquesta pregunta. Em podries aclarir què vols dir per «colors, postures i sons»?

**Anna Corral:** Sí, em refereixo a les matèries primeres amb les quals t'agrada treballar, els llenguatges...

**Albert Mestres:** El material base del qual parteixo són els discursos; és a dir, la forma discursiva com a detonant de tota la resta. No es tracta, per exemple, d'intentar reproduir una conversa, sinó de donar-li una forma discursiva que tingui un sentit en un context donat. Encara més enllà, el meu material base són els codis que s'encenen a escena, siguin de llengua, com els registres o els recursos poètics, o d'escena, els que tot espectador incorpora només pel fet de seure en una butaca de teatre.

**Anna Corral:** En el teu text «Poètica» (2016), afirmes que el «xoc de codis teatrals, no racionals, [...] fa surar la veritat teatral o poètica». Segons tu, on resideix la veracitat, o l'autenticitat, de l'obra d'art?

**Albert Mestres:** Per a mi, l'autenticitat d'una obra resideix en la seva capacitat per ser percebuda com a tal per l'audiència; és a dir, per la seva capacitat de colpir l'espectador d'alguna manera.

**Anna Corral:** I creus que ho aconsegueixes?

**Albert Mestres:** Jo diria que, en general, els espectadors que han assistit a representacions d'obres meves surten regirats o més commoguts del que voldrien i que, per tant, d'alguna manera, han percebut una realitat.

**Anna Corral:** El teu teatre combina el llenguatge literari i poètic amb un registre més comú amb l'ús, per exemple, de frases fetes i de cançons populars. Però, en conjunt, diria que el teu llenguatge es distingeix sobretot per la musicalitat. Voldria que comentessis dos procediments que retrobem de manera constant a la teva dramaturgia i que em semblen molt suggeridors. En primer lloc, el que jo anomeno els «encanteris d'Albert Mestres». Em refereixo a la repetició al llarg de l'obra d'una mateixa frase que funciona com un *leitmotiv*,<sup>6</sup> impregnant l'esperit de l'espectador i fent-li perceptibles les forces que travessen la peça. En segon lloc, en certs fragments o fins i tot en

6. A tall d'exemple: «Per què el verd s'ofega en el negre i el blanc no?» a *Un altre Wittgenstein, si us plau*, o *l'Holocaust*; o «És la vida la vida d'una ombra?» a *La bufà*.



obres senceres, el diàleg, en comptes de constituir-se en dues veus ben diferenciades, es configura com a una única frase musical que els dos interlocutors van embastant ara l'un, ara l'altre, jugant amb els sons i silencis, ritmes i tempos. Podries comentar-nos aquests artificis?

**Albert Mestres:** Quan tu proposes al públic un espectacle del qual no coneix el codi, li has de donar alguns elements pels quals transitar. Per tant, això que tu has anomenat «encanteris» és una manera d'acompanyar l'espectador, de donar-li la mà perquè no es perdi en un marasme de llengua —que, a més, no es construeix d'una manera lineal, sinó per agregació— i que així tingui alguns punts de reconeixement que li permetin anar avançant, de la qual cosa abans n'he dit «enllaços». Respecte al procediment dels diàlegs entrecreuat, es tracta d'un recurs que em permet materialitzar les situacions de comunicació i incomunicació que se solen produir en les converses; és a dir, on sovint no es diuen les coses que es pensen, es diuen les coses que no es pensen, no s'escolta a l'altre, etcètera, i aquest procés en moviment va teixint una mena de discurs únic en aquell diàleg.

**Anna Corral:** En moltes de les teves obres, advertim una preferència pel fragment i la història, si n'hi ha, no es construeix d'una manera cronològica en el temps, sinó en la seva verticalitat. Si prenem per exemple *Temps real*, la peça es constitueix, diríem, per afegits, repeticions i diferències. Si fem una analogia amb la música, podríem dir que *Temps real* parteix d'un motiu musical, d'un *leitmotiv*, que va creixent en gruix i densitat per la incorporació gradual d'altres veus instrumentals?

**Albert Mestres:** *Temps real* és un bon exemple de com sorgeix una idea. La idea inicial era explicar com la gent que pateix violència domèstica queda atrapada en el temps; és a dir, no viu el temps de manera lineal com tots nosaltres, sinó que està clavada just en el moment en què la va patir de manera reiterada. Evidentment, no tinc cap interès, com ho he assenyalat altres vegades, a explicar la història d'un maltractament. El que m'interessa és col·locar l'espectador en aquella situació i fer-li experimentar, en certa manera, la crueltat o brutalitat de la mateixa. D'altra banda, avui, en el simposi, s'ha fet també esment del recurs dels mites grecs a les meves obres. I l'ús del mite em permet justament de poder obviar la història lineal i cronològica, perquè la

gent ja la coneix. A partir d'aquí, vaig agafar una estructura en espiral on els actors diuen i repeteixen sempre les mateixes frases en una sèrie d'escenes tipus, però l'acció que es va desenvolupant és, com deies tu, un motiu que es va alimentant i engrandint fins a esdevenir grandiosos.

**Anna Corral:** L'obra es compon doncs d'unes instantànies fotogràfiques que es van acumulant una al damunt de l'altra conferint-li profunditat i densitat, la qual cosa permet a més que la peça es pugui muntar seguint un ordre diferent a criteri del director, el que tu anomenes «teatre modular». Hi ha una frase del filòsof francès Gilbert Simondon, que ha estat molt citada, i que resulta força il·lustrativa pel que fa al cas: «Modelar és modular de manera definitiva; modular és modelar de manera contínua i perpètuament variable» (1964: 47).<sup>7</sup> El teatre modular és una manera de contemplar la composició artística com una obra en procés?

**Albert Mestres:** Sí, jo crec que és molt arrogant pensar que l'acte creatiu acaba amb la finalització de l'escriptura d'una obra; sobretot en teatre, però fins i tot en qualsevol disciplina. Les novel·les, per exemple, que semblen obres ben tancades, han estat interpretades de diverses maneres segons les generacions i es converteixen així en novel·les diferents, en certa manera. En el cas del teatre, és encara més evident perquè ateny el text i la representació. El fet de crear una obra tancada representa no només circumscriure el text a un espai i un temps concrets, sinó que la posada en escena o espectacle que en resulta pot, probablement, no tenir cap sentit generacions més tard; i molts textos d'autors teatrals pretenen fixar la posada en escena tal com ells se l'han imaginat. El teatre modular o el text sense acotacions pretenen oferir-se com un treball de creació en procés, que ha de completar el lector o el director d'escena.

**Anna Corral:** La conformació harmònica o en vertical de les teves obres ve donada també per la representació de l'espai. Si a *Temps real* presenciàvem en escena la reproducció de la mateixa cuina per quadruplicat, la qual cosa permetia mostrar simultàniament petits motius del mateix tema succeint en temps diferents; a *Una història de*

7. «Mouler, c'est moduler d'une manière définitive; *moduler, c'est mouler* de manière continue et perpétuellement variable.» (La traducció és meva.)

*Catalunya*, per exemple, l'espai escènic, dividit en tres parts i dos nivells, ens dibuixa la nostra història amb fons de la Guerra Civil espanyola, dels anys del franquisme i, més tard, de la Transició. Centrat en la història d'una família, l'espai escènic diferencia tres espais: el proseni, on Ona, l'última descendent de la família, ens ofereix el seu testimoni; a l'esquerra, a nivell d'escenari, les representacions d'alguns fragments de la història familiar passada; i a la dreta, al fons i a un metre d'alçada aproximadament, les diverses execucions dels seus familiars en diferents temps de la història. Com arribes a idear aquests espais tan excèntrics i estimulants?

**Albert Mestres:** Avui aquí al simposi, s'ha dit que jo sempre he perseguit l'essencialització, crec que era en Francesc Foguet. Per a mi, per contestar la teva pregunta, l'essencialització és un espai buit. Ara bé, un espai buit no està mai buit i et permet jugar, per exemple, amb la diferència de nivells, que en teatre es diu verticalitat, i també amb la jerarquia de l'escenari; no és el mateix situar els personatges al proseni, que estar al mig o al fons. Aquest treball el vaig iniciar a *Dos de dos*, i després el vaig continuar explorant.

**Anna Corral:** Per cert, *Una història de Catalunya* no s'ha representat mai?

**Albert Mestres:** Vam fer-ne una lectura dramatitzada el dia de la presentació del llibre *Teatre nu*.

**Anna Corral:** D'altra banda, les entrades i sortides dels personatges a l'espai escènic exerceixen sovint una funció determinada. Penso, ara mateix, en *Un altre Wittgensteien, si us plau, o l'Holocaust*, en la qual sembla que aquestes donen una estructura a l'obra. Ens podries parlar d'aquestes entrades i sortides dels personatges a les teves obres?

**Albert Mestres:** El tema de les entrades i sortides forma part del que dèiem ara, d'allò que hi ha a l'espai sense que en siguem conscients. Estic convençut que tenim un codi interioritzat respecte de l'escenari que ve de molt lluny. En el teatre grec, la sortida per l'esquerra portava al port, i representa, per tant, l'obertura cap a l'espai lliure, l'espai obert; i la sortida cap a la dreta duia a l'àgora, la qual cosa suposa dirigir-se cap a l'interior i cap al centre. A partir d'aquí, si tu utilitzes un espai convencional, un espai que vol ser la il·lusió d'un altre espai, aleshores estàs generant un espai metafòric. Per exemple,

si poses en escena un menjador, això vol dir que implícitament hi ha també una cuina, una porta d'entrada, un passadís..., i, per tant, podem parlar d'una lògica interna de les entrades i les sortides. D'altra banda, aquesta lògica també es pot subvertir en escena, però, en qualsevol cas, no deixa de ser un element més del llenguatge teatral amb el qual podem jugar.

**Anna Corral:** I de vegades, fins i tot la pròpia estructura o macroestructura de l'obra és portadora de significat. Penso en *Dos de dos*. En el cartell de l'obra, crec recordar que hi sorties tu.

**Albert Mestres:** Sí, al cartell hi surto jo vestit de casteller, perquè l'estructura base de l'obra és una jornada castellera i alhora el tema era el xovinisme relacionat amb la identitat.

**Anna Corral:** El trencament de la convenció del temps i l'espai aristotèlics a les teves obres et permet d'incloure personatges ficticis al costat de personalitats de la vida política o cultural d'èpoques i zones geogràfiques molt diverses: persones comunes, herois i heroïnes de la mitologia clàssica, personatges històrics o personalitats de la cultura, músics, instruments musicals com a personatges muts als quals interpellen, ballarins i un llarg etcètera. D'entre els teus personatges, n'hi ha un, Panxa i la seva versió masculina, Panxo, que fan sovint de contrapunt bufonesc als herois de la tragèdia clàssica. Aquest contrapunt farsesc em faria pensar en els personatges de la *commedia dell'arte*, si no fos perquè, en un determinat moment, el personatge de Panxa/Panxo deriva en una mena d'esbirro enfuriat i venjatiu. Com neix aquest personatge i amb quin objectiu?

**Albert Mestres:** Bé, és un personatge que ve d'aquella cançoneta: «El Pinxo li diu al Panxo: vols que et punxi amb un punxó? I el Panxo li diu al Pinxo: Punxa'm, però a la panxa no!» Aquesta dita tan innocent conté en ella mateixa una quantitat de violència que penso que és inherent al que podríem anomenar «l'ànima del poble», o sigui, la nostra ànima col·lectiva. No obstant això, sovint es veu com una cosa folklòrica i innòcua, quan, de fet, pot atènyer uns graus de ferocitat considerables; per exemple, amb la ultradreta. Si, en algunes obres, vaig introduir aquest personatge, amb els seus trets i nom originals, és perquè d'aquesta manera el públic l'identifica ràpidament amb la dita popular. I aquest fet em permet instaurar aquell joc, que deies, de

portar-lo des d'una innocència alegre a l'altre extrem de la barbàrie, i així sorprendre l'espectador trencant les seves expectatives.

**Anna Corral:** Centrem-nos ara en el tercer element del pla de composició. Diria que la finestra que ens dona accés a l'*univers* en la teva obra dramàtica, és a dir, allò que projecta i expandeix la *carn* i la *casa* a l'*univers*, seria el recurs als mites clàssics. Tota la teva obra, des de *La bufà* (1993) fins a *Confinament* (2020) està travessada pel mite, inspirant-te, com afirma Francesc Foguet (2023), en el cicle homèric, en la tragèdia clàssica i en el cicle òrfic. Què et permet d'atènyer el mite? Fa el mite ressonar les inquietuds existencials de què hem parlat a la *carn*?

**Albert Mestres:** Els mites representen una forma de veure el món, però no ho fan de manera racional i, jo, considero que l'ésser humà és molt menys racional del que pensem. Per tant, la realitat mítica segurament s'adapta molt més a la configuració humana que una exposició empírica i racional, la qual no deixa de ser una mena de ficció. Així doncs, quan et serveixes del mite, estàs interpel·lant cada un dels espectadors, i no només a un sector, perquè t'adreces, de manera automàtica, a l'imaginari col·lectiu. I, a banda d'això, el mite permet, com he dit abans, estalviar-te d'explicar la història.

**Anna Corral:** Núria Santamaria, en un article de l'any 2007, sobre la presència dels mites clàssics, més aviat escassa, en la producció catalana de finals del segle xx i d'inicis del xxi, afirmava, entre altres coses, que el substrat clàssic «s'usa com a pretext per reflexionar sobre el mitjà artístic mateix» (200) i afegeix, citant Patricia Vasseur-Le-gangneux, que la «tragèdia grega, com a noció sublimada, ha esdevingut “un metateatre en relació amb el qual tota performance espectacular és percebuda i avaluada”» (218). L'ús del mite, i la tragèdia clàssica, t'ha permès de repensar novament el teatre? Seria el referent ineludible en la recerca d'un teatre total?

**Albert Mestres:** Jo crec que és de gran ajuda anar a l'inici de la tradició, trencant la perspectiva immediata que condiona molt, com a mínim, per recomençar de nou i intentar fer una cosa diferent.

**Anna Corral:** A més, la reescriptura del mite i de la tragèdia clàssica a la teva obra, adaptats i contextualitzats al nostre temps i context, experimenta una «desmitificació humorística» (SANTAMARIA 2007: 208)

i deriva en tragicomèdia. Què busques amb aquest rebaixament de l'heroi clàssic? En una obra centrada en la petitesa de l'existència humana, l'heroïtat es trobaria en un altre lloc menys excel·lent?

**Albert Mestres:** El que busco amb aquesta operació és la identificació de l'espectador d'avui amb el personatge. Però també m'interessa procedir a una desvaloració d'aquelles idees que hem rebut i que venen de molt lluny. Per exemple, presentar a Ulisses, que és un dels grans herois de la literatura universal, com a una mena de calçasses que no se'n surt, doncs ens fa immediatament entendre que o som tots herois, o no ho és ningú.

**Anna Corral:** Núria Santamaria afirma que aquesta desmitificació humorística posa en relleu «la força mixtificadora dels discursos —literaris, històrics, mítics» (2007: 209). En aquest rebaixament de l'heroi clàssic, hi ha també una advertència davant els discursos hegemònics vinguin d'on vinguin? Una invitació a pensar per un mateix, com apuntàvem a l'apartat de la *carn*?

**Albert Mestres:** Sí, crec que ja ho he contestat en part. Per la banda de la retòrica, passa el mateix. És a dir, intento evidenciar que els discursos no són naturals, que sempre són construccions que podem desmuntar fent veure, per exemple, la seva intencionalitat, que pot ser la maldat, o qualsevol altra propietat. Amb els meus alumnes de l'Institut del Teatre, començo sempre amb un exercici: els faig fer una dramaturgia a partir de l'entrada «prostitució» a l'enciclopèdia. El resultat de l'exercici és que s'adonen que aquell text teòricament objectiu, en el fons, conté unes idees i un discurs que pretenen dur-nos cap a la seva interpretació de l'assumpte.

**Anna Corral:** El mite i la tragèdia semblen un emplaçament pròxim per a abordar les qüestions polítiques. En el teu article «El teatre domesticat: teatre, poder i espai públic. Una reflexió» (2019), assenyales que el teatre de denúncia social o política «ens porta a l'auto-complaença» (322) i proposes «defugir el paternalisme social i polític, la mirada colonitzadora, des de la superioritat moral i ètica, i fixar-nos en nosaltres mateixos, en el mirall del nostre públic per denunciar-ne les hipocresies i els comportaments que les delaten, sempre que aspirem d'alguna manera a una societat millor» (326).

**Albert Mestres:** Em sembla que està molt clar. (*Rialles*)

**Anna Corral:** A les teves obres el treball sobre la forma, l'estètica, sembla sempre prioritari. Si intentem superar la màxima del Maig del 68 «tout est politique», la qual s'ha repetit a tort i a dret banalitzant-ne el sentit, quina relació, diries, que pot establir l'art amb la política? Estaries d'acord amb Alain Badiou quan afirma que «el teatre pertany al procediment de la veritat artística, molt diferent en essència del procediment polític» (BADIOU i TRUONG 2013: 81)?<sup>8</sup>

**Albert Mestres:** No podem oblidar que el teatre, com a activitat pública, sempre és política i es desenvolupa en un espai públic, des de sempre altament polititzat. Com explico en el mateix article que has citat abans, el teatre mai és aliè a la política, perquè necessita, d'una part, la col·laboració d'un grup humà i, de l'altra, un suport econòmic bastant considerable. És a dir, un pot escriure poemes a casa seva i no fa nosa a ningú, però si vols muntar una obra de teatre, necessites uns recursos, i aquests recursos, siguin públics o privats, contenen una ideologia. Per tant, per molt innocent que vulguem presentar un espectacle, sempre hi ha una petjada política, per dir-ho d'alguna manera. Una altra cosa és si podem canviar res des del teatre i, en això, crec que sempre podem posar el dit allà on no el posa ningú.

**Anna Corral:** A *Una història de Catalunya* i a *Dos de dos*, sembles haver aconseguit allò que formulaves com a desig a la curiosa entrevista que et va fer la Glòria Balanyà: «M'agradaria ser capaç de fer el que fa ell [Thomas Bernhard] amb la societat austríaca però amb la catalana» (2016); un autor, dius, «tan implacable no solament amb la societat a qui anava destinat, sinó també amb l'estament teatral que havia de representar-lo» (MESTRES 2019: 326).

**Albert Mestres:** Sí, és el que he intentat fer. Però també a *Njudra*, una obra que no s'ha representat mai, però de la qual s'han fet dues lectures dramatitzades. L'obra parla d'una noia nascuda aquí, però de pares musulmans, que té una crisi existencial i que s'abraça a l'islamisme com a taula de salvació. El que fa l'obra, però, no és intentar comprendre la noia, sinó intentar entendre què és el que nosaltres no estem fent bé. Per tant, l'obra va desmuntant i estripant els nostres

8. «Le théâtre appartient à la procédure de vérité artistique, distincte dans son essence même de la procédure politique.»

pressupòsits, i evidencia així el nostre pensament sobre aquesta gent. A les dues lectures que se'n van fer, ens vam adonar que els espectadors sortien confusos i pertorbats, perquè, d'alguna manera, els havíem remogut els fonaments del seu pensament. I és una obra senzilla, sense gaires parafernàlies ideològiques.

**Anna Corral:** La teva obra dramàtica destil·la compromís, un compromís i una seriositat que percebem al llarg de tota la teva trajectòria i que ateny l'art, i el teatre, en particular; l'home en el seu ser, estar i fer en el món; i a tu mateix, com a home i dramaturg. És Albert Mestres un home de vincles i compromisos? Podríem afirmar que el que sosté la *carn*, la *casa* i l'*univers* a la teva obra dramàtica és, a més d'una celebració de la vida i d'un gust pel joc, un profund sentiment de responsabilitat?

**Albert Mestres:** Bé, això que acabes de formular sona molt gros... (*Rialles*). Ara bé, avui al simposi, en Magí Sunyer, en la seva intervenció, m'ha descrit de fet una mica així. És una altra cosa que he heretat del meu pare. Ell va fer moltes coses que li han estat poc reconegudes; va dedicar molts esforços per impulsar i donar cohesió a la nostra cultura, a través de la Fundació Phonos, de la Fundació Miró, del Patronat de l'OBC, de la Fundació Brossa i altres institucions. A mi, les institucions em repelleixen, però també he tingut aquest impuls.

**Anna Corral:** Com definiries el teu compromís: reflexiu, corporal, emotiu...?

**Albert Mestres:** Sé que, des de fora, semblo una persona molt cerebral i molt distant, però la realitat és que jo em moc sobretot per intuïcions i emocions. Una de les coses que han marcat molt la meua trajectòria com a dramaturg i com a director és que només puc treballar amb persones amb qui senti afinitat, amb qui em senti còmode emocionalment. Si no, prefereixo no fer-ho.

**Anna Corral:** Ets autor, director escènic, traductor, editor de literatura i de música, i has estat promotor de gran nombre d'espectacles i activitats culturals molt diverses: per exemple, la coordinació de Veus Paralleles, festival de poesia, o el Cicle de Concerts 4x4 de música actual 07-08. Totes aquestes activitats relacionades sempre amb el món de la cultura, en quina mesura no són més que una altra materialització del teu concepte d'art com a un contínuum poètic sense separacions?



**Albert Mestres:** Jo no he entès mai el poeta que no té ni idea de música o un músic que no sap res de pintura. Crec que no es pot separar una cosa de l'altra i, per desgràcia, vivim en un món petit, com és el català, que té moltes mancances, perquè, o bé ha estat tot molt institucionalitzat, o bé completament abandonat. I a aquells que sentim que ens hem de comprometre i exercir la nostra responsabilitat, ens toca posar fil a l'agulla i fer coses. Des del punt de vista de la creació teatral, és evident que tots els llenguatges artístics hi conflueixen sense solució de continuïtat.

**Anna Corral:** Fa ben poc, l'any 2022, vas traduir l'emblemàtica obra d'Alfred Jarry, *Ubu roi*. La primera publicació, de l'any 1983 a Edicions del Mall, és una traducció del poeta Joan Oliver, una versió magnífica, però certament conservadora pel que fa a la llengua. En el teu cas, diríem que ets més agosarat i que no tems jugar-hi, trencant-la i recreant-la a l'estil més jarrinià: «Ji ti trinxi per mitjà del ganxo de merdra i el coltell de cares» (JARRY 2022: 70); «Doncs és ben fàcil, si m'atrapen mi'ls fiqui a la butxaca» (86). Quins gaudis i quines dificultats vas trobar fent aquesta traducció? Vas consultar la traducció de Pere Quart?

**Albert Mestres:** No, no la vaig consultar. Fa molts anys, vaig llegir l'obra de Jarry en francès i també una traducció castellana de l'editorial Bosch. I, en el moment de fer la traducció, no vaig voler llegir la versió de Joan Oliver per no deixar-me influir. Pel que fa a la traducció, haig de dir que vaig xalar, tot i haver hagut d'invertir una gran quantitat d'hores per aconseguir que el text pogués funcionar en posar-lo en escena; la qual cosa m'obligava a donar-li moltes voltes. I no és una traducció fàcil, perquè moltes vegades has d'inventar directament alguns termes o expressions. Però, amb tot, m'ho vaig passar molt bé.

**Anna Corral:** Si he titulat l'entrevista «Una dramaturgia de l'excepció», és justament en referència a Alfred Jarry, i, en particular, a la ciència que va inventar conjuntament amb els seus companys al Lycée de Rennes. Em refereixo a la *patafísica*: ciència de l'excepció, de la desviació, ciència de les solucions imaginàries, que Jarry desenvolupa a *Gestes i Opinions del Doctor Faustroll, Patafísic* (1898). El teu teatre té un segell propi i és únic per la seva inventiva, sortint tant dels cà-

nons més tradicionals, com també de les propostes avantguardistes del nostre temps, un teatre que fa camí tot sol, ignorant, en certa manera, les modes. És doncs Albert Mestres un *patafísic*?

**Albert Mestres:** La Cristina Schmutz, que és una teòrica del teatre i traductora de *Temps real* a l'alemany, un dia em va dir que jo era un autor postdramàtic. M'ho va dir amb simpatia, no com un insult (*Rialles*). Però jo no em sento identificat amb aquest terme, ja que penso que vaig justament en sentit oposat, encara que formalment s'hi pugui trobar alguna coincidència. Per tant, la meua forma de fer i de veure el teatre i l'art, en general, potser sí que es podria acostar més a la d'un *patafísic*.

## BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE (1986): Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirèsies*, traducció de Miquel Desclot, Barcelona: Institut del Teatre, Llibres del Mall.
- BADIOU i TRUONG (2013): Alain Badiou i Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, París: Flammarion.
- BALANYÀ (2016): Glòria Balanyà, «L'home rere la ploma. Entrevista a l'Albert Mestres», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/lhome-rere-la-ploma-entrevista-a-lalbert-mestres/>> [Consulta: 6 setembre 2023]
- BOURDIEU i PASSERON (1964): Pierre Bourdieu i Jean-Claude Passeron, *Les héritiers, les étudiants et la culture*, París: Éditions de Minuit.
- DELEUZE i GUATTARI (1991): Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, París: Éditions de Minuit.
- FOGUET (2023): Francesc Foguet, «Els cicles mítics del teatre d'Albert Mestres», *Estudis Romànics*, núm. 45, p. 27-43.
- JARRY (2022): Alfred Jarry, *Ubú rei*, traducció d'Albert Mestres, Barcelona: Angle Editorial.
- MESTRES (2016): Albert Mestres, «Poètica», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* [en línia], núm. 38. <<https://www.revistapausa.cat/poetica/>> [Consulta: 6 setembre 2023]
- MESTRES (2019): Albert Mestres, «El teatre domesticat: teatre, poder i espai públic. Una reflexió», dins: Isabel Marcillas i Biel Sansano (ed.), *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista*, València: Universitat de València, p. 315-327.

- MESTRES (2022): Albert Mestres, *Teatre nu 1990-2020*, Barcelona: RE&MA 12.
- MESTRES QUADRENY (1973-1978): Josep Maria Mestres Quadreny, *L'estro aleatorio*.  
<<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/mestres-quadreny-josep-maria/lestro-aleatorio>> [Consulta: 11 octubre 2023]
- MESTRES QUADRENY (1966): Josep Maria Mestres Quadreny, *Suite bufa*.  
<<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/mestres-quadreny-josep-maria/suite-bufa>> [Consulta: 11 octubre 2023]
- RIERA (2007): Pere Riera, «Albert Mestres (entrevistat per Pere Riera)», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 27 (juliol), p. 74-76.
- SANTAMARIA (2007): Núria Santamaria, «Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys», dins: Jordi Malé i Eulàlia Miralles (ed.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 199-219.
- SIMÓ (2018): Ramon Simó, «Albert director Mestres d'escena», *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, núm. 40.  
<<https://www.revistapausa.cat/albert-director-mestres-descena/>> [Consulta: 6 setembre 2023]
- SIMONDON (1964): Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, París: Presses Universitaires de France.



## EL TEATRE I JO<sup>1</sup>

ALBERT MESTRES

La primera relació performàtica, si el record no m'enganya, que vaig tenir amb el teatre va ser a l'adolescència, quan amb uns amics vam muntar a l'Escola Isabel de Villena i vam representar *Jacob o la submissió* de Ionesco. No recordo qui va dirigir el muntatge però sí que jo vaig fer la traducció del castellà, d'un número de *Primer Acto*, al català. Hi feia de Jacob, un personatge mut i quiet que només tirava ous al públic al final. Com que no podíem tirar ous a pares i mares i professors, els vaig tirar boles de paper de diari. És la primera i última vegada que he fet d'actor, encara que no que he estat a l'escenari.

A casa el teatre era natural. El meu pare era compositor i la meua mare ballarina i Joan Brossa, quan jo era petit, corria per casa.

Des de mitjans dels setanta era un apassionat del teatre. És un moment ara difícil d'explicar. Per sota de l'ombra llòbrega dels governs franquistes i la seva policia grisa hi havia una explosió de protesta i de llibertat, una obertura cap a Europa propiciada pel Maig del 68, un alliberament de costums i prejudicis gràcies a una cultura *hippy* que arrelava extraordinàriament a Catalunya.

Encara sota el franquisme en descomposició, el 1977, recordo haver anat a Mataró a veure *El duc meu meu* de Xesc Barceló, una alegoria antifranquista. En Xesc, mallorquí de casa bona, portava a Tarragona junt amb la seva parella, en Quel, el Cafè de la Geganta, una mena de cabaret subversiu on podies trobar la Maria Aurèlia Capmany i en Jaume Vidal Alcover o en Pep Anton Codina o l'Ocaña i per això ens hi va portar la mare. Hi vam anar unes quantes vegades, en cotxe des de Barcelona, i una nit ens vam quedar a dormir a casa la

1. Aquest text constitueix el capítol 8 d'un esborrany de memòries provisionalment intitulat *Arts i oficis*.

parella a un carrer de la Part Baixa. Vam dormir tots alineats a terra sobre uns matalassos en sacs de dormir. En Xesc i en Miquel ens van acollir a Cales coves a la seva cova i allà vaig escriure el primer poema.

Vaig conservar el contacte amb en Xesc. Va abandonar la literatura però es va convertir en un guionista imprescindible de TV3. Feia els caneossos de les sèries més importants dels anys noranta i dos mil. Era una persona cultivada i amb un deix aristocràtic i li agradava parlar amb mi. Com que era homosexual es va casar per tenir fills i adoptava nanos ja grandets amb situacions personals i familiars molt complicades. Vivia al carrer Girona i ens trobàvem pel barri. De tant en tant el visitava i ens posàvem al dia. Sostenia que la literatura catalana del que se n'ha dit la Decadència no es podia llegir. I ja llavors li vaig posar com a exemple de poesia perfectament llegible avui dia alguns poemes de Fontanella. Va morir discretament a l'estiu del 2022.

Una altra experiència singular va ser quan el 1974 vaig anar a veure *La lliçó* de Ionesco al Teatro Español, dirigida per Josep M. Gual, amb Ramon Teixidor i Núria Duran. Era una funció semiclandestina i els espectadors ocupàvem les dues primeres files del teatre, però va ser magnífica i vam sortir contents d'haver desafiat el règim, ja que la interpretació que fèiem de l'obra, com tot el que vèiem o llegíem o sentíem en aquella època, era una al·legoria del franquisme.

Era assidu del Teatre Lliure, que produïa espectacles d'una qualitat i un rigor mai vistos fins llavors. En aquella època devia veure tots els muntatges, però recordo especialment *Les tres germanes* el 1979, perquè era la primera vegada que veia un Txèkhov i perquè em va meravellar l'actriu Muntsa Alcañiz, que vaig dirigir molts anys més tard.

També en aquella època vaig veure un dels espectacles que m'han impactat més a la vida, al desaparegut Teatre Barcelona de la Rambla de Catalunya. Es tracta de *Flowers*, de Lindsay Kemp, un espectacle total que et deixava esclafat a la butaca. En canvi, un parell d'anys abans, m'havia deixat bastant indiferent l'espectacle del Living Theatre *Set meditacions sobre el sadomasoquisme polític*, que es va representar a La Paloma.

Em va impressionar *Accions* de La Fura dels Baus el 1984. Coneixia en Carlu Padriša. Ell era de Moià, com els primers membres de La Fura, i tenia l'ofici de paleta. Jo compartia pis llavors amb l'amic

Gabriel Cid i es coneixien de Moià. Em va sorprendre molt l'espectacle quan el vaig veure en un edifici mig en ruïnes a l'avinguda de les Drassanes. En Carles, quan van necessitar un escriptor per a l'espectacle *M.T.M.*, va pensar en mi i, tot i que no va funcionar, li ho agraeixo molt, perquè això ens va permetre retrobar-nos i continuar una amistat que amb alts i baixos ha continuat tota la vida i que en aquell moment va representar per a mi un revulsiu creatiu que, sens dubte, ha marcat la meua obra i la meua activitat artística.

El febrer del 1985, quan vaig aparcar els estudis de la universitat i me'n vaig anar a París, a part de passejar pel centre i llegir còmics a l'FNAC, el meu germà Xavier em portava els diumenges a veure combats de karate, que són molt espectaculars, i un dia em va portar al Théâtre du Soleil, als afores de París, a veure *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. Aquell espectacle llarguïssim, de set hores de duració, que havies de presenciar assegut en un banc sense respalller, t'absorbia i no et deixava anar. Em va impressionar molt.

A més a més, al Centre Pompidou vaig descobrir Pina Bausch. Hi havia una sala amb una pantalla gegant que projectava l'espectacle del 1978 *Café Müller* sense parar. També hi vaig descobrir Maguy Marin en un altre vídeo gegant. Era un solo on ella ballava nua tota coberta d'ous, que s'anaven trencant a mesura que es movia i ho empastifaven tot. Espectacular.

Si no recordo malament era el 1978 que vaig escriure l'obra en vers *Eusebi Orellana o el cavaller de la trista figura*. Era en resposta a l'impacte que m'havia produït la lectura del *Quixot* en l'edició de Martí de Riquer. En part vaig llegir el *Quixot* i vaig escriure l'obra a la casa de Valldoreix, on feia companyia a l'àvia durant aquell estiu en què els seus fills, dispersats per les vacances a Cadaqués o els exercicis espirituals, no podien estar amb ella. Francisco José de Orellana era l'avi de la meua àvia i em feia gràcia pensar que potser tenia alguna cosa a veure amb el Francisco de Orellana foll que va anar a conquerir Amèrica. Escrivia els matins al jardí de la casa i l'àvia, que corria per allà fent les seves cosetes, em feia el dinar. A la tarda baixava a Barcelona en tren i anava al cine. Un dia vaig anar a veure una pel·li porno al cine de l'Avinguda de la Llum.

De la mateixa època és l'obra en prosa *Cinc per a la mort i dos per a la caca*, escrita sota la influència del teatre dadaïsta, amb personatges com ara Antonin Artaud i la reina Maria Antonieta amb el cap tallat. També era d'aquests anys un *Rei Lear* en vers, en què una de les filles de Lear era Marlon Brando, i que vaig perdre a la muntanya del Tibidabo. Va ser una nit d'estiu que vaig decidir anar caminant fins a Sant Cugat per la Rabassada. Tot just deixades les últimes cases em vaig ajeure una estona a l'herba i em vaig deixar el macuto que portava amb l'obra a dins. Vaig seguir pujant i, per cert, no vaig veure cap fantasma a l'antic casino. Arribat a dalt, un gos i jo vam tenir un problema. En aquella època tenia una por insuperable als gossos. Allà a la carretera, de nit, camí de Sant Cugat, ens vam trobar sols el gos i jo cada u en una direcció. Ell devia tenir tanta por com jo i ens vam quedar els dos immòbils. Al final vam avançar un i altre fent cercle de manera que no ens vam aproximar ni un metre. Arribat a Sant Cugat, em vaig ajeure en una de les grans pedres que rodejaven el claustre del monestir i em vaig adormir. L'endemà em vaig despertar amb el dia, vaig esmorzar i vaig agafar el tren de tornada a Barcelona.

D'aquella època era també la *Peça per a cinc pianos i una dona*. Es tractava d'una peça de teatre musical en què a escena hi havia cinc pianos amb els seus pianistes tocant cada u d'una manera diferent, amb els peus, el nas, les mans, les cordes, fins que apareixia una cantant. A l'obra s'enfrontaven amb violència els uns amb els altres. Acabava quan la cantant els deixava plantats. També en aquesta època vaig escriure una acció musical que era una burla de les de Brossa i el meu pare en què un violoncellista començava a tocar i acabava follant amb el violoncel.

L'Agustí Ballester, el gran pintor informalista que havia tingut connexions amb el teatre i que tenia l'estudi, on vaig anar unes quantes vegades, a les Rambles número 100, llegia les meves obres i m'animava a continuar.

Aquí vaig fer una frenada. Aquells anys escrivia molt poc, tampoc poesia ni narrativa. Durant un temps em vaig dedicar a fer una mena d'exercicis d'estil, com una conversa en un bar; una *Lucrecia* a qui li agradava tant ser penetrada per Tarquini que moria en clavar-se la seva espasa al sexe, o un diàleg entre Mart, Venus i Hefest, titulat *El*



*desengany*, que després vaig convertir en conte. Una experiència curiosa va ser l'escriptura de *Les tragèdies infantils*, un conjunt d'escenes que tenien com a protagonista una noia, la Marga, i que escrivia sota la influència del cinema de la Nouvelle Vague. Totes eren fruit d'algun somni que havia tingut i això es va convertir en una dinàmica. Quan somiava ja sabia quins somnis faria servir per a *Les tragèdies infantils* i quins no. El resultat era molt suggeridor, ja que les escenes tenien el caràcter alhora inversemblant i real dels somnis i, encara que les tragèdies, cada una amb un parell o tres d'escenes, eren curtes i no tenien res a veure entre elles, hi havia una forta coherència interna. Recordo que algunes vaig escriure-les amb la mà esquerra perquè tenia la dreta enguixada. Això en situa la redacció el 1980 o 1981. Anys més tard, quan disposava d'un ordinador per fer-ho, vaig editar tot aquest material en un volum enquadrnat que es titulava *Grumolls de teatre*. Encara anys més tard, el vaig deixar a la Núria Santamaria, que volia fer un assaig sobre el meu teatre que al final no va fer. Crec que me'l va tornar però ha desaparegut. No s'ha perdut res.

Després d'això vaig abandonar el teatre uns quants anys. No veia per on sortir-ne. Davant del teatre radicalment visual només era possible escriure teatre radicalment textual. Brossa em marcava en negatiu. El seu teatre era rupturista i ric en molts sentits però tenia un regust antic que m'enganyava. No podia ser un model, en tot cas, un antimodel. El model era Beckett, però m'omplia d'impotència. Jo hagués fet el teatre que feia Beckett, però ja estava fet, ja ho havia fet ell. No em quedava res. Recordo un irlandès que escrivia teatre en anglès i em donava consells. Era l'amant de l'Angelina, l'amiga de la mare. Coneixia personalment Beckett, n'era un adorador i escrivia teatre beckettian. Per a mi això no tenia sentit. El consell que em va donar i que he retingut era que no parlés mai d'una obra abans d'haver-la escrit, com si per explicar-se s'hagués d'esbravar i perdre l'essència. Lliga molt amb l'esoterisme que llavors s'associava a la figura de Beckett.

D'aquesta època és la meua primera posada en escena, encara que va quedar en estat de projecte. Es tractava de *Vladimir Maiakovski. Una tragèdia*, de Maiakovski. El teatre havia de ser el menjador de casa. Jo, al centre, faria de Maiakovski i la resta de personatges serien

o bé ombres o bé ninots mecànics. L'espectacle seria quasi a les fosques, jugant amb les ombres i les seves projeccions i només la cara de Maiakovski il·luminada. L'obstacle insalvable era la meua incapacitat per aprendre'm tot aquell text de memòria, i aquí es va quedar.

Devia ser cap al 1991 quan la meua germana Núria em va encarregar un text. Ella tenia la petita companyia de marionetes Zootrop amb l'Esther Cabacés. Primer havien fet el 1989 un espectacle amb marionetes convencionals que es deia *Esquetxos*. Després en van crear un altre amb una marioneta molt particular de guant que movien entre les dues i que agafava una vida màgica. Es deia *En Groc* i amb aquest espectacle van girar per tot Espanya i França i fins i tot havien anat al Pakistan. Tots dos espectacles eren muts. Ara volien fer un nou espectacle i havien decidit fer el pas de saltar al text. Volien adaptar un conte dels germans Grimm, *Els tres pèls del diable*, i volien posar-hi contingut ecologista.

Vaig escriure *Per un dimoni de pèl*. Vaig intentar que el text fos molt viu i el diàleg conduís l'acció, introduint-hi fins i tot un rap, però vaig cometre un error de principiant, que va ser posar-n'hi massa. La Núria i l'Esther van haver d'aprendre's un munt de text que els complicava tant la creació com l'execució de l'espectacle, que es va estrenar el 1993. Una de les virtuts de l'espectacle és que jugava amb la falsa perspectiva, amb un titella de tres mides que representaven tres distàncies. Molts anys més tard, el 2008, vaig copiar el recurs al muntatge de *L'hivern plora gebre damunt el gerani*, d'Agustí Bartra. Això sí, va ser la primera vegada que vaig cobrar com a autor per un encàrrec.

Així em vaig posar a escriure per a elles els *Contes estigis* a partir de diverses peces literàries de diferents èpoques i latituds però la Núria i l'Esther van considerar que els venia massa gros pel que representava de construcció de titelles i producció. I tenien tota la raó. Més tard vaig introduir-hi les cançons i les escenes frontissa amb el Barquer i l'Albert Mestres i hi vaig afegir el diàleg de Llucià i el cant de Leopardi per fer-ne un espectacle complet de caire cabaretesc. L'obra va trigar molt a publicar-se i a estrenar-se.

Havia conegut en Germano Bozzelli a casa d'uns clients de la llibreria Àbac, on jo treballava a hores perdudes, que vivien al mateix

carrer Santaló. L'Hèctor Duarte i la Montse Navarro eren una parella jove, moderna i amb moltes idees i projectes emprenedors. Durant una època a mitjan anys vuitanta amb en Gabriel Cid, l'amic amb qui compartia pis llavors, hi vam tenir una relació bastant estreta, sobretot ell. Recordo alguns sopars i una nit de cap d'any a casa d'ells. La Montse no solament em va tallar els cabells unes quantes vegades sinó que em va ensenyar a fer-m'ho jo mateix.

En Germano era amic d'ells. Era un jove milanès que odiava els italians i per això havia vingut a Barcelona, fugint també de la seva mare, una autèntica *mamma* a la italiana. Havia començat la carrera d'arquitectura, havia fet de guia turístic pel nord d'Àfrica i havia fet coses de cinema i fotografia. Aviat ens vam començar a veure nosaltres dos sols. Compartíem moltes coses, l'afició al cinema, a la música contemporània, al còmic, però també la manera de veure la vida. Treballava dissenyant exposicions i amb la companyia Zotal Teatre, i després es va incorporar a Danat Dansa com a regidor, on va conèixer en José Menchero. Ens vàiem sovint, a l'estudi on jo vivia de la plaça Molina, davant una ampolla de vi, o al seu pis del carrer Valldonzella, davant d'uns nyoquis, i xerràvem de tot.

Vam perdre una mica el contacte i quan ens vam retrobar a mitjan anys noranta en Germano passava un moment difícil. De cop i volta tot s'havia girat. No tenia feina, ni a les galeries ni amb Danat Dansa. Estava sol.

Tot i que jo no podia solucionar-li res vam quedar unes quantes vegades i el convidava a dinar o a sopar o al teatre. Un dia em va portar a casa l'actor paraguaià Mario Martenss, una mena de divo de varietats que volia que jo escrivís una obra per a ell sobre la Gala de Dalí. Ell faria de Gala, és clar. En Germano intentava a la desesperada aconseguir-ne alguna cosa. No hi vaig tornar més.

Va ser en aquesta època que amb en Germano vam projectar sense èxit fer dels *Contes estigis* una mena d'espectacle *non-stop* amb la incorporació d'artistes plàstics i cuiners. La idea era recollir la proposta modular del text treballant amb diferents equips d'actors que anirien combinant les escenes i les cançons sense parar i unir-ho amb realitzacions plàstiques i gastronòmiques de diferents artistes i cuiners. No cal dir que la idea, ambiciosa fora mida, no va prosperar.

La seva situació va canviar radicalment quan va entrar a treballar de regidor al Centre Dramàtic del Teatre Romea i després al Teatre Nacional de Catalunya però sempre m'ha conservat l'agraïment pel suport que va trobar en mi en els pitjors moments.

Hem col·laborat moltes vegades, sempre que s'ha donat l'oportunitat, a la *Llet del paradís*, al *Dramàtic*, al *1714*, al *Ritsos*, a l'*Aquilles*, a les *Veus Paralleles*.

Però el text va trobar el seu moment quan, havent estrenat ja *Dramàtic* i *Vides de tants*, Ricard Salvat em va cridar a la seu de l'Associació d'Experimentació Teatral i em va dir que volia muntar un text meu. En Salvat estava vinculat a la meua vida. A la seva Escola Adrià Gual hi havien fet cursos la meua mare i el meu pare i hi treballaven la Carme Serrallonga, una dona extraordinària i directora de l'Escola Isabel de Villena, i, per exemple, la Carme Sansa. Recordo haver vist un muntatge de *La pell de brau* al pati de l'Escola Isabel de Villena, a l'edifici de la Bonanova, quan tenia més o menys onze anys. El 1973 vaig veure a les instal·lacions del FAD al carrer Brusi, on s'allotjava l'Escola Adrià Gual, un assaig general de *La mandràgora* de Maquiavel, amb en Pep Munné, que rondava per casa. No gaire després, el meu germà Xavier hi va interpretar segurament el seu primer paper, en un muntatge en castellà d'en Sanchis Sinisterra de peces curtes de Bertolt Brecht en què representava un adolescent de les Joventuts Hitlerianes que denuncia els seus pares. Quan feia poc que havia publicat *La bufà*, en Salvat es va posar en contacte amb mi i em va dedicar un petit dossier amb dos textos i una entrevista a la revista de la seva Associació d'Experimentació Teatral. Vaig estar algunes vegades a casa seva, a la Travessera de les Corts. Em considerava un dels «seus».

Li vaig proposar els *Contes* i *La partida*, que havia enllestit feia poc. Em va tornar a convocar a la seu de l'Associació un dia de primers d'estiu i em va presentar el que seria el director. Estàvem asseguts a taula i va aparèixer un noi pèl-roig jovenet i rialler que encara no havia acabat l'Institut del Teatre, era l'Iban Beltran. Vaig comprendre de seguida que ens entendríem. Em van dir que havien optat pels *Contes* perquè a l'Iban *La partida* li feia respecte.

L'Iban va aprofitar per fer-ne el treball de final de carrera de l'Institut del Teatre, que es presentava al juliol del 2004, i vaig assistir a

alguns assatjos, però estava molt ocupat amb l'òpera del 1714. No vaig entendre gaire la manera d'assajar però no m'hi vaig capficar. Un cop feta la presentació acadèmica, al setembre s'havien de reprendre els assatjos per convertir un taller de l'Institut en un espectacle.

L'obra havia d'estrenar-se al desembre del 2004 però al setembre em van trucar que l'Iban havia patit un accident en moto per culpa d'un autobús i estava a l'hospital. El vaig anar a veure. Estava enguixat de dalt a baix, com els accidentats dels acudits de tebeo. No sabíem gaire què dir-nos però la trobada va ser emocionant i aquí va néixer l'amistat. Anys més tard, parlant d'aquell dia, l'Iban em va dir:

—En aquests moments és quan te n'adones de qui són els amics de debò.

Quan va sortir de l'hospital, es van reprendre els assatjos a la Nau Ivanow i l'obra es va estrenar el dia previst. En aquells assatjos vaig conèixer unes quantes persones. Eren tots estudiants de l'Institut o acabaven de graduar-se. Hi havia l'Emma Gómez, en Guillem Motos, en Josuè Guasch, en Xavier Serrano, l'Elies Barberà i l'Aina Calpe, que s'anaven repartint els papers. L'escenografia, molt senzilla, a base de palets, era de l'Ignasi Llorens i en Sebastià Brosa.

L'Emma era una grandíssima actriu però no sé què li va passar més tard, va tenir problemes psicològics o emocionals i va desaparèixer del mapa. L'última vegada que la vaig veure va ser cap al 2010 a la mateixa Nau Ivanow en una posada en escena d'*Animal negre tristesa* d'Anja Hilling que hi van fer la Christina Schmutz i en Fritwhin Wagner-Lippok. Amb l'Elies i l'Aina em va lligar més endavant l'amistat.

En Guillem Motos també és un excel·lent actor i l'he anat veient als escenaris. En Xavier Serrano, ara fix al programa *Polònia*, feia de Barquer a l'obra.

L'Iban era molt desorganitzat assajant. Confiava en la seva intuïció i se'n sortia perquè els actors feien molta pinya. Però no va aconseguir, per exemple, treure el millor de l'Aina. Se centrava més en la interpretació exagerada de l'Emma. L'Aina passava quasi invisible. Recordo un dia en un assaig a la Nau Ivanow que l'Iban li va dir que havia de moure una titella però no li va dir com. No és que jo en sabés gaire però m'hi vaig acostar, la vaig agafar a part i li vaig donar algunes

idees. La llum escènica d'aquella noia m'atreia i al cap de poc la vaig agafar per fer *Hivern* de Jordi Rossinyol.

El dia abans de l'estrena a la Sala Muntaner, on compartíem sala amb la Rosa Novell, vaig preguntar a l'Iban per les llums.

—Encara no hi he pensat —em va dir.

Ens vam asseure en un bar i vam fer un esquema de llums sobre un tovalló de paper. Els escenògrafs no s'hi volien posar i de totes maneres estàvem condicionats per les llums de la Rosa Novell, però els tècnics de la sala ens van donar un cop de mà. Malgrat els pocs mitjans, amb enginy i voluntat va quedar un espectacle fresc, atrevit i diferent, que en Francesc Massip, llavors crític de teatre, va elogiar molt.

El dia de l'estrena a la Sala Muntaner vam fer un sopar al davant amb la companyia i els membres de l'Associació d'Experimentació Teatral: en Salvat, en Joan Maria Gual, l'Enric Ciurans i no recordo qui més. Suposo que en Salvat em volia «fitxar» per a la seva associació, però no m'hi sentia còmode. Només vaig trobar a faltar la suavitat i intel·ligència de la seva filla Núria. Ell va morir al cap de cinc anys.

Amb l'Iban hem col·laborat altres vegades. Ell formava part del col·lectiu AREAtangent, una plataforma de creació per a autors i directors joves, a la qual pertanyien també la Raquel Tomàs i la Cristina Alonso. Van inventar les càpsules teatrals, que duraven entre deu i vint minuts i es podien veure per un euro. La meva relació amb AREAtangent va ser bastant intensa i em van nomenar com una mena de padrí. També amb la Raquel Tomàs hem fet algunes coses.

La Cristina és potser la productora amb qui millor m'he entès i gràcies a ella he pogut tirar endavant algunes iniciatives, com els concerts 4x4 o la posada en escena de *La disputa de l'ase* d'Anselm Turmeda i *Peus descalços sota la lluna d'agost* d'en Joan Cavallé. La nostra complicitat i connivència va ser molt gran fins que ella va decidir tenir una criatura.

El 2007 l'Iban em va demanar que li fes d'ajudant de direcció d'un projecte com a mínim curiós. Es tractava de posar en escena *Dido i Enees* de Henry Purcell, amb el títol *Roses de gos*. El text era de l'Albert Roig i l'adaptació musical jazzisitzant, d'en Francesc Capella, amb un combinat d'intèrprets i el Cor de Vila-seca. Era una produc-

ció molt curiosa, iniciada per un amic de l'Iban de Vila-seca que va resultar ser el marit de la Begonya, la professora de primària de l'Escola Isabel de Villena. Hi vaig retrobar també el company d'escola Josep Maria Vidal i Barraquer i en Francesc Capella, amb qui havíem fet junts solfeig i teoria de petits, a casa nostra i casa els nostres veïns de replà Alsina. Dos dies abans de l'estrena vaig haver de deixar plantada la producció perquè vaig ser pare. Crec que és l'única obra en què he col·laborat, a part del *Cercabrossa* del 2021, quan estava confinat perquè tenia la covid-19, que no he vist estrenada.

L'Iban va fer també l'ajudantia de direcció de *Nix tu, Simona*. Amb l'Iban sempre ens ho hem passat molt bé i ens hem entès. Amb els anys hem deixat de convergir però conservem l'amistat.

Ja he dit que a principis dels anys vuitanta en Carlus Padrissa venia a casa cada dia a fer el bany i la cuina de l'estudi del carrer Alfons X, tocant a la plaça Molina. En Carlus era alegre i xerraire i m'explicava moltes coses, com per exemple que estava aprenent a passar la corda fluixa i a tocar la flauta i que feien cercaviles amb el seu grup de Moia. Entre altres coses vaig aprendre a pastar ciment, encara que ja ho he oblidat. A canvi jo li llegia poemes i textos meus. Més tard van venir els primers espectacles de La Fura dels Baus i jo n'era admirador.

Suposo que per això va pensar en mi quan el 1993 es van proposar fer el primer espectacle que incorporés text. Acabaven de dirigir la cerimònia inaugural dels Jocs Olímpics amb gran èxit i volien aprofitar l'empenta. Malgrat que *M.T.M.* és al meu entendre un dels millors espectacles que he vist de La Fura dels Baus o almenys de la segona etapa del grup, la nostra col·laboració no va ser satisfactòria en el sentit que ni ells van aconseguir de mi el que volien ni a mi em va interessar com a escriptor el que em demanaven. A més, allà vaig conèixer en Ramon Simó, llavors un jove director que a l'espectacle feia la direcció d'actors. Després de *Per un dimoni de pèl*, era la meva segona feina professional com a dramaturg, i no pas mal pagada.

De totes maneres treballar amb La Fura dels Baus va ser una experiència impagable. Veure'ls treballar com una màquina de creació era impressionant. Eren un conjunt d'individualitats molt marcades que se sabien els límits entre ells. També eren conscients que els faltava pòsit cultural i que eren relativament poc fèrtils creativament, so-

bretot pel que fa a la concreció de les coses. Per això la seva tècnica de treball consistia a rodejar-se de talents creatius i xuclar-ne la imaginació. Amb mi no va funcionar perquè no me'ls vaig creure, no van aconseguir engrescar-me. El missatge que pretenien transmetre era interessant però es plantejava d'una manera maniquea i demagògica, almenys a mi m'ho semblava.

Una altra cosa que em feia enrere era la forta masculinitat que segregaven sobretot quan estaven junts. Tot l'equip de producció eren dones i tot el de creació homes. Feia pudor de testosterona. Però no puc negar que tots em van acollir i em van acceptar com un més des del principi; el Miki, que havia vist uns anys abans actuant al Born, en Hansel, en Pep, en Jürgen, que, juntament amb en Carlus, va participar en la presentació d'*Ales de cera* a l'Institut d'Estudis Catalans el 1998, i en menor mesura, l'Àlex i en Pera.

Estàvem en plena guerra de Iugoslàvia i les imatges que ens arribaven cada dia eren terribles. Vaig proposar-los aprofitar el seu enorme potencial per fer un espectacle més concret i més compromès. D'aquí va néixer la idea de *1714* però no els vaig seduir. Després he vist que de tot el que fos comprometre's en fugien com d'aigua bullent.

En tot cas l'espectacle *M.T.M.*, a més de presentar-se a Barcelona en un pavelló de la Fira, va ser convidat a la capitalitat cultural europea de Lisboa, de manera que això ens va donar a mi i a l'Eulàlia l'oportunitat de viatjar a Lisboa, ciutat que ella ja coneixia, i passar-hi un parell o tres de dies.

Crec que va ser poc abans d'anar a Lisboa quan vam assistir des de la terrassa del local de la Fura, a l'Hospitalet de Llobregat, a l'incendi del Liceu, una immensa columna de fum que es veia allà lluny. En Pera Tantinyà ho veia com un bon auguri per al teatre contemporani. A la meva cunyada Esther se li va cremar un violoncel.

L'amistat a principis dels anys noranta amb en Carlus va ser com un revulsiu. Fins llavors la meva filosofia de la vida havia estat no fer res, no forçar mai res, deixar lliscar les coses. Als quinze anys m'havia sentit plenament identificat amb la novel·la *Ritmo lento* de Carmen Martín Gaité. Com que no tenia ambicions ni materials ni socials, tota la meva ambició es concentrava a l'interior i no necessitava res, i menys ara que havia trobat el que més m'importava, una persona amb



qui compartir-ho i estimar. Em dedicava doncs a deixar-me i contemplar la vida.

Vaig començar a fer coses amb en Carlus. Vaig pujar sol o algunes vegades amb l'Eulàlia a Sant Pere Pescador. Anàvem a la platja, passejàvem, parlàvem amb en Carlus i la Mireia, la seva companya. Un dia que hi anava sol i em vaig aturar a Vilassar a comprar vi a L'Espinaler vaig ensopegar amb un ferro anant amb espadenyes i se'm va posar un peu com un meló.

En Prim Fullà, excel·lent gravador, tenia al costat de la platja una mena de petit complex d'habitatges que s'havia anat construint ell mateix. Era com un petit poblat entre africà i àrab, on els caquis i les figues que queien a terra donaven aquella dolçor de cosa podrida que s'avenia a l'aire decadent de tot plegat. No sé com el va conèixer en Carlus però ell i la Mireia hi pujaven sovint a passar-hi dies i organitzaven activitats que s'acompanyaven d'un sopar que calia pagar. Hi vaig participar amb alguna lectura de poemes. Vam comprar un parell de gravats a en Quim Fullà que tenim penjats a casa o a Caldes. Compartir tot això amb en Carlus em va tocar algun botó intern que em va activar i des de llavors encara no he parat.

Quan vaig començar a fer teatre ens vam allunyar, sense perdre però l'amistat. El dia abans de l'estrena del *1714* a Peralada l'Eulàlia i jo vam sopar a Vilabertran a casa seva amb l'Enric Pujol i la Sandra Genís, de Figueres. Amb l'Enric ens coneixíem de les reunions de la redacció de la revista *El Contemporani* i de seguida vam sintonitzar. La Sandra la vam conèixer aquell dia i seguim sent amics tots quatre. El cas és que l'Enric em va ensenyar uns dibuixos que havia fet sobre l'Apocalipsi bíblic entès com a renovació del món i em va dir:

—D'això se'n podria fer una òpera.

Cap al 2010 vaig ensenyar els dibuixos a en Carlus, que no parava de fer òperes, però cap de nova creació. Es va engrescar però tenia encàrrecs a no sé quants anys vista. Vam posar fil a l'agulla poc abans del 2015 i vam anar a Sevilla, on tenia una reunió amb magnats americans per a una estrena de Wagner a Huston. Em va presentar en Pedro Halffter, el compositor que ell havia pensat per a l'òpera. No era el que jo hagués triat però em semblava bé perquè estava ben situat. Llavors era director de la Simfònica de Sevilla.

Els anys següents vam avançar molt, sobretot en el llibret i en algunes parts de la música, però també en la posada en escena. Havíem quedat que compartiríem tant dramaturgia com direcció. L'1 d'octubre del 2017 va paraitzar completament el projecte i de fet des de llavors no he sabut res més d'en Carlus, excepte un dia que ens vam trobar a la Biblioteca de Catalunya quan jo feia la tesi i ell buscava *El català de la Manxa* de Santiago Rusiñol.

A principis dels noranta vaig fer una lectura teatral reveladora. Es tractava de *Minetti. Un retrat de l'artista vell* de Thomas Bernhard, en una edició de l'Institut del Teatre del 1988. Aquella lectura em va encendre una llum. Així doncs, hi havia una sortida. El teatre que sorgeix del discurs, el personatge que se sosté per la forma del discurs, aquí sí que hi havia camp per córrer, si es defugia el psicologisme i es partia del convencionalisme d'un Maiakovski o un Brecht.

El Teatre Malic va ser a l'època, junt amb la Sala Beckett, una sala alternativa pionera. Estava al carrer de Fusina número 3, davant del Born, i era una sala minúscula al soterrani d'un local que havia obert la companyia de titelles La Fanfarra per als seus espectacles. La Fanfarra, un grup de marionetes històric, eren la Mariona Masgrau, en Toni Rumbau i l'Eugenio de Castro, que ara porta el miniteatre La Puntual de la plaça de l'Allada Vermell. La Núria, la meva germana titellaire, hi ha treballat unes quantes vegades. A dalt hi havia l'oficina i, baixant una escala, s'anava a la sala. L'escenari era un espai d'uns cinc metres quadrats entre quatre columnes i el públic es podia situar com es volgués, assegut en uns bancs de fusta més propis, en efecte, d'un espectacle infantil.

Crec que la meva mare va conèixer en Toni Rumbau a través de la Núria però no n'estic segur. El cas és que en Toni, molt amant de l'òpera, havia obert el teatre a altres tipus d'espectacle i s'havia tret de la màniga el Festival d'Òpera de Butxaca, i, a través de la mare, em va fer un encàrrec d'òpera.

Em va proposar que escrivís un llibret i busqués un compositor. El festival s'ocuparia de la producció. Encara que de bona fe i voluntarista, l'encàrrec era una enganyifa, perquè després no hi va haver diners ni per a la creació ni per a la producció. La lectura de Bernhard m'havia fet entrar ganes de tornar a escriure teatre i m'hi vaig engrescar. La idea era fer una òpera sobre la masculinitat contemporània a

partir del mite d'Ulisses i la traducció de l'*Odissea* de Carles Riba, un dels meus pilars literaris a l'època. Era *La bufa*. El text, però, superava el concepte d'òpera tancada perquè partia de la base que el text no és l'esquelet d'un espectacle, sinó un més dels materials amb què aquest es construeix, de manera que havia de ser un cop concebut l'espectacle que es determinés quines parts del text eren apropiades i en quin ordre s'havien de col·locar. Les cançons ajudaven a recalcar el concepte modular, ja assajat als *Contes estigis*.

La idea inicial, una vella idea, era una conversa d'Ulisses amb la seva polla, que és el que és l'escena «A l'illa d'Eea» i que havia d'acabar amb la bronca de Circe, però quan em vaig posar escriure van anar sorgint les altres escenes que refermaven la masculinitat d'Ulisses i la seva crisi. La polla d'Ulisses és el pal de la seva barca.

Vaig demanar al meu pare el nom d'algun compositor que pogués combregar estèticament amb el projecte i em va suggerir el d'en Jordi Rossinyol, un compositor amb qui ens vam entendre de seguida molt bé.

Acabada la meva escriptura, ens vam adonar amb en Rossinyol que el text era excessiu i podia donar com a resultat una òpera de dues o tres hores, que havien de ser inaguantables en un espai com el del Malic, de manera que vam treballar sobre un material més reduït, amb l'escena central del text, la primera que vaig escriure, «A l'illa d'Eea», un parell de cançons i un parell de fragments de les escenes «L'infern» i «A casa», i vam titular l'espectacle, que es va estrenar a la tardor del 1995, *La petita bufa*. Des del punt de vista musical, en Jordi va proposar una mena de recitatiu molt entenedor, excepte per a les cançons, que tenien més desenvolupament melòdic, dins d'una estètica contemporània i gens enyoradissa d'òperes passades.

Un dia vaig trobar en una festa al carrer Parlament, no recordo a casa de qui, l'Andreu Carandell i vaig preguntar-li si volia fer la posada en escena, ja que intuïtivament pensava que ens podíem entendre. Va acceptar i va involucrar-hi l'actriu Mònica Marcos i el director Diego Murciano, a més dels artistes Nico Nubiola, que va fer l'escultura d'un pal, i Lali Canosa, dos coneguts de l'Isabel de Villena. D'altra banda, vam aconseguir la col·laboració del baix Josep Pieres, amb el paper d'Ulisses, la soprano Montserrat Solà, amb el de la Veu de la consciència i Anticlea, i la mezzosoprano, Marisa Martins, amb el de

Circe. La interpretació musical era a càrrec del grup que llavors dirigia en Jordi, Vol ad Libitum, especialitzat en música contemporània.

L'any següent vaig editar a l'editorial Proa la novel·la *Ales de cera* i, encuriosits pel meu currículum, l'Oriol Izquierdo, director literari, i en Carles Capdevila, cap de comunicació, van acceptar publicar *La bufa* a la col·lecció «L'Óssa Major», on va aparèixer el 1998.

He col·laborat artísticament altres vegades amb en Jordi Rossinyol i l'amistat ha perdurat a través dels anys, feta extensiva a l'Eulàlia i l'Ana, la seva companya, i només s'ha vist interrompuda per la pandèmia. La música d'en Jordi potser no és la més adequada per fer un espectacle àgil i impactant però té moltes altres virtuts inigualables, com la sensibilitat, l'exploració tímbrica i l'univers sonor.

Amb l'Andreu Carandell, germà de la meva amiga des de la infantesa Zinka, ens hem anat veient i trobant al llarg dels anys. Últimament hem coincidit durant cinc anys cada estiu a la Universitat Catalana d'Estiu.

La Mònica va desaparèixer quan va deixar de ser parella de l'Andreu.

Amb la Marisa ens hem vist i ens hem escrit alguna vegada però els nostres camins s'han allunyat. Ara, pel que sé, és mare i viu a Lleida.

A en Josep Pieres el vaig retrobar durant alguns anys molt més tard a l'Institut del Teatre.

Un dia en Jordi em va dir que volia provar una altra fórmula, una mena de concert representat, una combinació de música i teatre. N'havia parlat amb en Toni Rumbau i com que hi havia cant li havia dit que sí i li havia promès unes miques de diners. En Jordi acabava de llegir les *Ciutats invisibles* d'Italo Calvino i d'alguna manera volia recrear aquella atmosfera.

La part musical eren un conjunt de *lieder* francesos. Com a esquelet de l'obra vaig agafar una traducció rítmica que havia fet feia anys de *Khublai Kan* de S. T. Coleridge i la vaig combinar amb uns quants poemes descriptius xinesos, que vaig poder manipular com vaig voler perquè eren trets d'una antologia feta a la Xina comunista amb traducció no t'hi fixis. Vaig decidir que seria una cantafaula.

Vaig proposar a en Germano si en volia assumir la direcció escènica. La seva proposta havia de ser molt interessant. Em va presentar en José Menchero, amb qui he mantingut des de llavors relació pro-

fessional i d'amistat tota la vida. Cada nit, en directe, en José escriuria a mà el poema de Coleridge que la veu en off d'en Carles Sales recitaria, mentre que l'Arnau Vilardebò, a l'escenari, diria els poemes xinesos, això combinat amb el cant i les peces instrumentals. La part musical l'assumien Vol ad Libitum i la Marisa Martins. El conjunt era molt dens i magnètic, tota una experiència. Es va estrenar al Teatre Malic al novembre del 1996.

A través d'en Lluís Maria Xirinacs, l'Eulàlia coneixia en Jaume Chalamanch, un home amb potent personalitat. La seva filla, la Mireia, recitava poemes a les reunions i les activitats del grup. L'Eulàlia me'n va parlar i em va explicar que li havia dit que jo feia teatre. Ella tenia un projecte i me'n volia parlar.

Això devia ser cap a l'any 2000. Llavors havia llogat com a estudi una gran habitació al pis que la meva amiga Carolina Soler compartia amb en Raül a la Gran Via 534, en un tercer sense ascensor que equivalia a un quart. I la Mireia, que tot just havia acabat l'Institut del Teatre, compartia un pis unes cases més enllà cap a plaça Universitat. Vam quedar un dia, doncs. La Mireia em va explicar el seu projecte. De fet, va necessitar uns quants dies perquè jo entengués el que volia fer però aquell dia vam quedar que jo m'ocuparia del text. Es tractava de posar en escena totes les seves idees sobre teatre, art i salut, en part herència del ioga del seu pare.

Va ser el primer cop que vaig assistir a un procés de creació des de zero. La Mireia havia constituït una companyia amb gent de sensibilitats i formacions diverses: en Xavi Saiz, la Isabel Moros, la Inma Buñuales, la Maria Cintora i l'Ivan Tàpia. La metodologia consistia a fer improvisacions a partir de temes i paràmetres que proposava la Mireia en què els actors havien de fer d'ells mateixos. La Mireia dirigia les improvisacions i jo observava. Després ens reuníem ella i jo i discutíem el material que es generava. A continuació jo escrivia i fixava els textos que havien de dir els actors. Però alguna cosa em frenava. No sé ben bé què era. Del que vaig gaudir més del procés va ser assajar en el que havien estat antigues plantes de la fàbrica de Can Seixanta, no recordo si al carrer de les Carretes o Riereta.

L'escenografia era del seu germà Marc Chalamanch, arquitecte. Freda, racional, demostrava que una cosa és ser arquitecte i una ben

altra, escenògraf. La il·luminació era d'en Xavi Valls, un gran il·luminador, però la Mireia va cometre l'error de novella de voler posar-hi tots els focus de la sala. Finalment, *Opsis* es va estrenar el novembre del 2001 a l'Artenbrut. No sé si era un gran espectacle, però en tot cas estava fet amb tota la passió i era el primer d'una companyia naixent. No es mereixia ser destrossat com va fer la crítica d'en Pablo Ley.

Després de participar en la redacció del llibre del pare *Pensar i fer música* el 1998, em vaig adonar de la importància de la seva obra i de l'oblit en què havia caigut.

Per començar, d'una banda, em semblava increïble que una peça teatral clàssica dels anys seixanta com la *Suite bufa* no s'hagués tornat a representar des dels anys setanta, quan ho va fer el grup polonès Ensemble MW-2 el 1973 i Carles Santos a les Setmanes Catalanes de Berlín el 1978.

De l'altra, tenia moltes ganes d'enfrontar-me d'alguna manera amb el teatre de Brossa. Però la *Suite bufa* té un format que no permet, sense allargar-la innecessàriament, encaixar-la en una funció normal. Just en aquella època corregia i editava per a l'Associació d'Experimentació Teatral d'en Salvat la tesi doctoral de l'Eduard Planas sobre el teatre de Brossa, i això em va donar la idea de muntar la *Suite bufa* en el marc de la *Satana*, una altra acció musical del pare i Brossa, aquesta no estrenada mai.

Vaig aprofitar la connexió i la compenetració que tenia en aquell moment amb la Mireia per tirar endavant el projecte en una codirecció en què ella assumia sobretot el treball amb els actors. L'Oriol Pérez, llavors encara al Festival de Música de Torroella, es va comprometre a coproduir l'espectacle. La Mireia, per la seva banda, tenia contacte amb en Borja Sitjà, director del Festival Grec. En Borja Sitjà tenia simpatia per la Mireia i va acceptar també la coproducció.

Vam aprofitar l'OOFF Companyia de la Mireia, amb la Inma Buñuales i en Xavi Sais, però hi vam voler afegir dos actors d'edat, com en Josep M. Domènech i la Dora Santacreu, que s'havia fet molt amiga amb la Mireia arran de compartir l'escenari a *Dramàtic*. A més a més, hi vam incorporar el pianista Jean-Pierre Dupuy, que havia vist als concerts del Festival de Música Contemporània al Nick Havanna i amb qui em lligaria més tard una curiosa amistat, un contrast radical,

amb el seu posat refinat i aristocràtic, respecte a Carles Santos, el primer intèrpret del personatge del Pianista; la Titon Frauca, la cantant que llavors es dedicava més a la música contemporània, que amb el seu aire de matrona anava molt bé al personatge de la Cantant, i la Sònia Callizo, una ballarina de clàssic que no recordo d'on va sortir però que encaixava poc amb el personatge. Completava el conjunt la Mireia Beril, una noia encantadora, també ballarina, d'una sensibilitat molt especial, que es va fer amiga d'en Dupuy. L'últim cop que la vaig veure poc després de l'estrena estava embarassada. No devia tenir gaire més de vint anys.

Va ser el primer d'una llarga sèrie de treballs en comú amb en José Menchero, a qui havia conegut a *La llet del paradís*, que va idear el terra vermell Brossa i el teló de teatret. També vaig conèixer en aquesta producció, precisament com a productora, la Marijó Riba, amb qui mantinc relació d'amistat des de llavors.

L'espectacle es va estrenar dins el Festival Grec a l'aire lliure al Convent de Sant Agustí al juny del 2002. S'havia de fer tres dies però un dia va ploure i només en vam fer dues funcions. I després una a l'agost a Torroella de Montgrí dins el Festival de Música. Musicalment l'espectacle funcionava molt bé, supervisat pel meu pare i servit per l'Andrés Levin en la part electrònica, tots dos gaudint com uns nens. Teatralment penso que també, tot i que no vaig quedar satisfet del procés de treball. La manera de plantejar els assatjos m'incomodava perquè veia que moltes coses quedaven sense concretar però era conscient que en aquell moment jo no disposava d'eines per anar més enllà i vaig deixar aquesta part tota a la Mireia.

El 2014 el MACBA, per celebrar els vuitanta-cinc anys del meu pare, em va proposar tornar a muntar la *Suite bufa* al museu. Vaig pensar que era el moment de fer-ho respectant al màxim la proposta dels dos artistes, ja que l'espai, el *ball* del museu, s'acostava més a una sala de concerts, que és on se situa l'acció, que cap dels teatres on havia estat. La part musical em va venir imposada, ja que de fet era una proposta d'ells. El pianista era en Salvador Monzó i la cantant l'Ingrid Ustrell. Com a actors estaven molt verds però tenien la poca destresa escènica aquesta pròpia dels músics que tan bé anava als personatges. Aquesta vegada vaig voler cobrir-me les espatlles amb la ballarina.

Vaig demanar a la Lipi Hernández, amb qui havia col·laborat feia poc, que assumís la coreografia de la peça i em proporcionés una ballarina. Ella em va proposar l'Eulàlia Bergadà, i l'Eulàlia és una de les millors troballes que he fet a la vida. Llavors tot just acabava l'Institut. L'escenografia d'en José Menchero, és clar, l'únic capaç de convertir aquell tros de galeria en una cosa similar a un teatre que representés una sala de concerts, i el vestuari de la Raquel Bonillo completaven la fitxa artística. Hi vaig afegir tres alumnes meus de l'Institut, en Jordi Pota, en Jordi Font i en Ferran Echeagaray, els dos últims més endavant membres indispensables de La Decimonònica. La representació única el 3 de març va ser un èxit de gent i va funcionar de manera fantàstica.

La cordada particular amb la Mireia va començar amb *Opsis* i va seguir amb *Dramàtic*, *Sata-Suite bufana*, *Salt al buit* i *1714. Homeatge a Sarajevo*, i es va mantenir durant les setze edicions de les Veus Paralleles.

Un tercer intent de col·laboració creativa amb la Mireia va ser *Salt al buit*, a l'edició del 2003 del Festival de Sitges. La creació partia de l'obra *Salt al buit* d'Ives Klein, com a metàfora de la creació artística i al mateix temps volia parlar de la malaltia, ja que per a la Mireia el teatre sempre ha estat un mètode terapèutic de curació espiritual. Per fer-ho va situar la Dora Santacreu, que llavors tenia setanta-tres anys, al centre de l'espectacle. No tinc documentació sobre aquest espectacle, però pel que recordo hi participaven també l'Inma Buñuales, en Xavi Saiz, l'Ivan Tàpia i la Laia de Mendoza.

La metodologia era la mateixa que a *Opsis* però no va quallar, no sé si per la falta d'implicació dels actors, que en aquest tipus de treball són creadors. Aquest cop la meua participació es va limitar a la redacció dels textos a partir de les improvisacions i em vaig desmarcar del pla conceptual, que no compartia del tot.

La Mireia és una persona d'una bellesa singular, heretada en bona part del seu pare. No he sabut mai separar això que en diuen la bellesa interior de la bellesa exterior. Per a mi una irradia l'altra, tant en homes com en dones.

A finals dels anys noranta, la Dora Santacreu, amiga de la mare i mare dels meus amics d'infantesa Joan Ramon, Agnès, Carles i Raül,



que sabia que escrivia teatre, em va demanar que escrivís un text per a ella i la llavors companya del seu fill Carles, la Muntsa Alcañiz, per qui jo tenia una admiració que encara sento, després d'haver tingut el privilegi de dirigir-la a *L'hivern plora gebre damunt el gerani* d'Agustí Bartra (2008) i d'haver-la tingut de companya a l'Institut del Teatre. Em feia molta il·lusió escriure per a elles i, com que llavors la Dora tenia setanta anys i la Muntsa estava per la quarantena, el tema de les edats era molt suggestiu. Feia temps que tenia la idea d'escriure un *Prometeu encadenat*, un monòleg d'una persona gran al final de la seva vida transitant pel seu cervell, encadenada als seus pensaments i els records que l'han marcat. Però un duo no m'encaixava amb la idea que tenia d'un personatge circulant pel seu propi cervell. Vaig convertir aquest Prometeu en Prometea i vaig repartir el monòleg en les tres edats, adolescència, maduresa i vellesa, interpretades per tres actrius. Vaig proposar a la Dora que fossin tres actrius en comptes de dues i incloure la Mònica Marco, amb qui havíem col·laborat a *La petita bufà* (1995), al projecte. Vaig escriure *Dramàtic* doncs pensant en aquestes tres actrius. Escriure un projecte tan abstracte com aquest amb cares concretes va ser molt estimulant tot i que no va influir en el resultat final. Vaig acabar l'obra l'últim dia del mil·lenni, el 31 de desembre del 1999. Ho sé perquè em va fer gràcia i ho vaig apuntar al manuscrit. És per tant, probablement, l'última obra de teatre en català escrita al segle xx i al segon mil·lenni.

Quan ja la tenia escrita i n'havíem fet una lectura a casa la Dora amb les tres actrius, a qui l'obra excitava, va sorgir el problema de sempre, la direcció i la producció, ja que llavors la meua ignorància del món teatral era absoluta i jo era un perfecte desconegut.

Feia anys que coneixia en Francesc Castells, de quan li feia la correcció, acarada amb l'original anglès, de les obres de Shakespeare traduïdes per Segarra i publicades per l'Institut del Teatre, a principis dels anys vuitanta. D'altra banda, en Salvat em va demanar textos per publicar a la seva revista *Assaig de Teatre* (al número 18, 19, 20 del 1999). Vam fer una mica de dossier amb una conversa amb en Francesc Castells, un text de l'Andreu Carandell i els *Contes estigis* i la *Peça cua per a l'«Informe per a una acadèmia» de Franz Kafka*. La relació amb en Francesc Castells es va convertir en amistat, de manera

que en un dinar li vaig comentar que havia escrit un text per a la Dora i la Muntsa i havíem de pensar un director. Em va demanar l'obra i, després de llegir-la, em va demanar permís per passar-la al seu germà, en Joan Castells, llavors no solament un director de prestigi sinó col·laborador habitual del TNC dirigit per en Domènec Reixach. Vam quedar amb en Joan Castells per dinar un dia perquè abans de prendre una decisió volia fer-me unes quantes preguntes sobre el text. Després em va confessar que quan havia llegit el text havia pensat: «Això ho ha escrit un boig o un geni.»

Resolt el tema de direcció, calia solucionar el de la producció. En Castells estava disposat a no cobrar per la direcció i va donar a llegir el text a l'Hermann Bonnín, que llavors dirigia l'Espai Brossa. La reacció d'en Bonnín va ser similar a la d'en Castells. Es va endur l'obra a Menorca i no es podia creure el que estava llegint. Va acceptar de seguida assumir la producció i l'exhibició de l'obra.

A l'últim moment la Mònica Marco va haver de deixar el projecte no recordo per quin compromís i la Muntsa Alcañiz va acceptar un paper al Teatre Lliure, que necessitava fer per reconciliar-se amb els seus orígens. Vaig proposar a en Castells dues actrius especials, una era la Mireia Chalamanch i l'altra la Carme Sansa, que havia estat mestra de primària meva.

Recordo haver-la vist com a actriu per primer cop diria a *La cuina* d'Arnold Wesker a finals dels setanta al Paral·lel. L'havia vist més recentment el 1995 a l'excel·lent muntatge de *La cabeza del dragón* de Valle-Inclán dels germans Flores al Teatre Joventut de l'Hospitalet. És sens dubte una gran actriu. El 1998 en Germano com a ajudant de direcció em va convidar a veure al mateix Teatre Joventut *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán, dirigida per Enric Flores i amb l'Enric Majó i en Manuel Dueso, a més de la Carme, una obra esperpèntica divertidíssima. Em vaig quedar a fer una cervesa amb en Germano i va sortir la Carme. D'entrada per a ella va ser un xoc. Jo tenia llavors trenta-vuit anys però no ens havíem vist des de quan en tenia set o vuit. Vam estar xerrant una bona estona i vam intercanviar contactes. A en Castells li va agradar la idea i vaig trucar a la Carme.

Per a les cançons vaig proposar a en Castells en Jordi Rossinyol. En Castells va acceptar i en Jordi també, tot i que ara penso que, mal-

grat ser precioses i excel·lentment interpretades en gravació per l'Àngels Busquets, potser en aquesta obra hi hauria convingut un estil més popular. En Germano va fer d'ajudant de direcció.

L'obra es va estrenar a l'Espai Brossa al gener del 2002. L'única condició que em va posar en Joan va ser que assistís a tots els assatjos. Va ser una sort. Primer perquè va ser en aquell mateix moment que vaig patir una desgràcia familiar i els assatjos em van ajudar a afrontar aquell període dolorós, ja que durant aquests la concentració em feia oblidar de tot. Com a director sempre m'ha passat que els assatjos són com una mena de teràpia en què et buides de tot. Després perquè durant els assatjos com a dramaturg testimoni vaig aprendre els rudiments de la direcció escènica, que vaig aplicar per primer cop seriosament a *Do'm* de l'Enric Casasses, tot i que la imaginació escènica, al meu veure l'únic que ha d'aportar el director d'escena, ja la portava a dins. Entre les tres i en Castells, amb la col·laboració musical d'en Jordi Rossinyol i l'escenografia d'en Paco Azorín, van aconseguir fer un espectacle magnètic que interpel·lava el públic, que sortia de la funció sotragat, sobretot els homes. En Jaume Chalamanch em va dir: «Vols dir que tots els homes som així!» És evident que se sentia alludit.

El text es va publicar per primer cop al volum *Dramàtic i altres peces* d'Edicions 62 (2002). El mateix any vaig conèixer, en una estada amb beca al Collège des Traducteurs Littéraires d'Arle per a la traducció d'*El càlcul* de Jeannine Worms, la llavors traductora del català al francès i avui reconeguda escriptora Cathy Ytak. Es va entusiasmar amb *Dramàtic* i en vam fer a quatre mans una traducció al francès que no s'ha publicat però que es pot consultar a la web Catalandrama.

Aquesta va ser la primera baula de la meva cordada amb en Joan Castells, que es va prolongar en *Vides de tants* i *Dos de dos*, encara que l'entesa i l'amistat encara són del tot vius.

Aquesta obra seguia explorant el camí que havia obert amb *La bufà*. Es tractava que l'escena sorgís de la paraula mateixa, que el llenguatge, les veus, creessin el món i la ficció escènica. Com que la peça passa al cervell del personatge s'havien d'entrellaçar els diferents nivells de l'activitat mental, des de l'inconscient fins a l'acte volitiu. Recordo que a l'hora d'escriure-la, vaig fer unes quantes columnes, segons els temes, segons el punt de la ment des d'on es deien i segons el personat-

ge. Després vaig imaginar un recorregut per l'espai, que concebia buit, i dramàtic per a cada un dels personatges. I a continuació, seguint aquests dos recorreguts, del llit a la finestra, de la finestra a la porta, de la porta al llit, el maltractament del pare, el maltractament del marit i el maltractament del fill, anava agafant de les diferents columnes el material verbal que hi havia creat i «omplia» l'obra. A més a més, vaig escriure les cançons que remetien al món esquilià de Prometeu.

Mentre començàvem a treballar en *Dramàtic* em va arribar un encàrrec a través d'en Joan Castells. La Núria Inglada, que més tard seria ajudant de direcció de *Vides de tants*, treballava el 2001 en l'espectacle *Èxode*, pioner respecte a la condició del refugiat, estructurat damunt textos de diferents dramaturgs (Carles Batlle, Belén Bouso, Juli Disla, Minna Harjuniemi, Lisa O'Reilly i Victoria Szpunberg, a més de jo). L'espectacle, produït per Teatre de l'Essència, es va estrenar a Vilanova i la Geltrú al desembre d'aquell mateix any. Funcionava prou bé tot i que segurament li faltava ritme i els textos eren desiguals. L'estructura de teatre vuitcentista del Teatre Principal de Vilanova, d'on era la Núria, no hi ajudava. L'interpretaven Joxel Berasategi, Àngels Capell, Óscar Jarque, Aune Kallinen, Bert Palmen, Anna Sabaté i Annabel Totusaus. L'Annabel Totusaus la vaig retrobar molts anys després com a actriu de la Queralt Riera. Curiosament, l'Aune Kallinen era la persona que, amb quinze anys més a sobre, em va rebre a l'Acadèmia de Teatre de Hèlsinki quan vaig anar-hi el 2016 a fer un taller de dramaturgia actoral. El text, un dels productes de la meva obsessió per la guerra dels Balcans, gràcies a la seva abstracció funciona perfectament de manera autònoma. Ho vaig poder comprovar quan el vaig llegir a València el mateix any en una trobada d'escriptors organitzada per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

El 2004 la Cathy Ytak em va demanar un text per publicar a la revista àcrata *Anartistes* i li vaig enviar aquesta peça, que va traduir ella i va aparèixer al número 5 amb el títol *Sorts tes cornes, petit escargot*.

El 1998 estava escrivint una sèrie de contes encadenats que es va publicar dins el volum *Vides de tants* (2000) amb el títol «La vida quotidiana», on pretenia explorar l'oralitat i les narracions interposades, a partir de la lectura de la *Psicopatologia de la vida quotidiana* de

Sigmund Freud. De fet, les meves narracions es basen directament en casos exposats per l'illustre psiquiatre. Agafava un cas dels que Freud descriu i el traslladava a l'època actual i la nostra societat, afegint-hi un toc de comicitat.

Per aquesta època la Mònica Marcos, l'Àngels Largo i l'Ivan Benet havien fet a l'Institut del Teatre un taller dirigit per en Joan Castells a partir de *Sota el bosc lacti* de Dylan Thomas, una peça radiofònica, on exploraven les veus en escena. Volien continuar la mateixa línia d'investigació i em van demanar un text. Vaig pensar en l'adaptació d'alguns dels contes de «La vida quotidiana» però als actors els van començar a sortir projectes i la cosa va quedar a l'aire. Per això, un cop estrenat *Dramàtic*, vaig proposar a en Joan Castells, que m'havia parlat amb passió d'aquesta línia de treball sobre les veus, de posar en escena els contes. La idea el va engrescar molt i en va parlar amb la Magda Puyo.

La Magda, que llavors dirigia el Festival Internacional de Teatre de Sitges i que l'any anterior havia programat una lectura dramatitzada de *La partida o Còctel de gambes*, va accedir a fer-ne una coproducció. Com que el 2003 jo ja tenia empresa, vaig assumir la producció. En Castells i en Paco Azorín també coproduïen, és a dir, no cobrarien, a menys que hi hagués beneficis.

En Castells va dramatitzar els contes i jo vaig fer la dramaturgia general i hi vaig introduir canvis.

Mentrestant m'havia enredat en la producció d'*El càlcul* de Jeanine Worms. Després d'una època de distanciament amb el meu germà Xavier li vaig proposar, per trencar el gel, fer alguna cosa junts. En Xavier de seguida s'hi va engrescar.

Ell havia col·laborat al muntatge del seu amic Óscar Sisto de *Le calcul* de Jeannine Worms. L'Óscar era actor i tenia una escola amb un teatre a París. A més, era professor de l'OT francesa. Ell i la Jeanine eren d'origen argentí i tots tres es coneixien. L'Óscar va muntar aquest monòleg però en Xavier li va fer d'ull extern, de manera que se sabia el muntatge i el text de memòria. En Xavier no havia fet mai un monòleg ni havia fet teatre de text fins llavors. Em va proposar portar el muntatge a Barcelona. Jo faria la traducció i l'Óscar dirigiria i ho muntaríem amb quatre duros.

El 2001 vam anar amb l'Eulàlia a París a treballar la traducció, de la qual ja tenia una primera versió. Era la segona vegada que hi anàvem junts. En Xavier i la Véro acabaven de tenir l'Albel i, tot i que ens van convidar a casa seva, vam preferir agafar un hotel. Vam triar l'Hôtel le Relais Saint Charles, un hotel petit i molt agradable a prop de la torre Eiffel i el Musée Rodin.

En Pere Puig de La Planeta ens va acollir a Girona. Ens pagava tres nits d'hotel per poder muntar i assajar i una funció a La Planeta, amb cinc-cents euros de caixet. Jo havia demanat subvenció i amb tot plegat fèiem. A més havia convençut en Toni Casares de fer un parell de setmanes a la Beckett.

Vam passar tres dies molt agradables a l'Hotel Ultonia de Girona. Amb en Xavier havíem comprat una taula i una cadira amb rodes de despatx (encara la tinc) i ho havíem deixat a la casa de Caldes de Malavella, llavors encara per reformar. L'espectacle no necessitava res més. Funcionava molt bé, a part de la qualitat de l'actor, gràcies a les llums i la banda sonora que havia concebut l'Óscar. Ells dos, és clar, ja havien assajat a París. Vam anar a recollir l'Óscar a l'aeroport de Perpinyà i, com que l'Óscar sortia a la tele i era conegut, el policia de la frontera, que estava fent un control, el va reconèixer i ens va deixar passar sense problemes. A l'estrena a La Planeta hi van venir la família de la Véro, l'Eulàlia i la mare, que no se'n perdia ni una.

Immediatament després, a finals de maig, ens vam instal·lar a la Beckett. Havia conegut en Toni Casares arran d'un simposi de dramaturgia organitzat per l'Obrador de la Sala Beckett. Recordo que érem al bar de la cantonada i em va dir:

—Així tu ets l'Albert Mestres, el nou dramaturg. Tenia ganes de conèixe't.

Era cosí de la Maria Casares, amiga de la infantesa i la joventut, i d'alguna manera, des de llavors, ens hem entès i no ens hem entès.

Encara el coneixia poc i el dia abans de l'estrena em va cridar al seu despatx de la Beckett del carrer Alegre de Dalt. Em va dir que estava molt espantat, que no es venien entrades i que potser algun dia hauríem de suspendre, que previngués en Xavier. Li vaig dir que no ho faria just el dia abans de l'estrena i que si s'havia de suspendre ja ens ho trobaríem. No va ser cap èxit però tampoc vam haver de suspendre cap dia.

Estic molt orgullós del cartell que vaig dissenyar per a *El càlcul*.

A partir de l'adaptació d'en Castells de *La vida quotidiana*, doncs, vaig fer la dramaturgia, fent els enllaços, pensant un principi i un final i situant-ho tot en un sopar entre quatre persones. Però el conte número V, «Oblit», resultava massa enrevessat i no em convenia teatralment. Ja el projecte molt avançat, estava jo a Girona per a l'estrena d'*El càlcul* quan durant unes hores perdudes vaig anar a la biblioteca de Girona i vaig estar remenant *Romeu i Julieta*. Així vaig tenir la idea d'introduir-hi una parella d'actors rememorant versos de la tragèdia, cosa que afegia ironia metateatral a l'obra.

L'obra es va estrenar el juny del 2003 al Teatre Prado de Sitges i va fer temporada al Nou Tantarantana al juny i juliol, amb tant d'èxit que ens vam poder permetre des de la producció fer quinze dies més a la Sala Beckett al novembre del mateix any. A Sitges la van estrenar en Francesc Albiol, la Gemma Brió, en Juan Carlos Martel i la Fina Rius, i al Nou Tantarantana era el mateix repartiment, però en Salva Artesero va substituir l'Albiol a la Beckett. L'espectacle tenia un ritme trepidant i hi ajudava en gran manera una senzilla i alhora complexa escenografia d'en Paco Azorín. És l'única vegada que he guanyat diners com a empresari fent teatre.

L'obra es va publicar a la col·lecció «En Cartell» el 2003.

En Joan Castells va pensar el repartiment. En Francesc Albiol és un magnífic actor còmic que desbordava simpatia tot i que gastava un certs fums. Era molt propositiu i molt actiu als assatjos. Quan vam fer la reposició a la Beckett estava compromès i el va substituir en Salva Artesero. Amb en Salva hem mantingut el contacte a través de la seva companyia Cos de Lletra. La Gemma Brió és molt bona actriu però no va triar el camí fàcil. Havia actuat molt de temps en una sèrie de televisió i li començava a costar trobar feina. Té molt de caràcter i una intel·ligència escènica brutal. L'havia conegut l'any anterior a la lectura dramatitzada de *La partida o Còctel de gambes* que en Joan Castells havia dirigit al Festival de Sitges. La Fina Rius era també una actriu extraordinària i rica, una persona simpàtica i sociable. Es va torçar el peu durant la funció de Sitges i vam haver de suspendre la de l'endemà, i els tècnics del festival se n'enfotien de mi perquè la companyia es deia La Patacada i l'altre espectacle en què participava, *Salt*

*al buit*. Recordo que vam acompanyar la Fina a urgències i que ella anava amb la Teresa Vilardell, amb qui he coincidit molt més endavant a l'Institut del Teatre. Aquella nit la Teresa em va fer tot de preguntes curioses sobre l'obra i la psicoanàlisi.

En Juan Carlos Martel és un cas a part. En aquella època vam fer una bona amistat. Era un noi a qui els pares havien obligat a estudiar a ESADE i que al final ho havia penjat tot per entrar a l'Institut del Teatre. Més endavant va intentar fer de director d'escena fins que va acabar de mà dreta d'en Lluís Pasqual al Teatre Lliure, del qual va assumir la direcció provisional quan aquest va marxar per cames, i definitiva, des que va guanyar el concurs. Com a mà dreta d'en Pasqual sempre havia estat atent amb mi, tot i que cap de les propostes que vaig fer al Lliure va tenir ni tan sols la més mínima resposta (com tampoc al TNC).

La Berta Riera, que va fer el vestuari, era una noia tímida i discreta, filla de l'Ignasi Riera, que va veure l'obra i en va fer un article elogiós. Feia d'ajudant de direcció la Núria Inglada, que tenia molta complicitat amb en Castells.

Els assatjos de *Vides de tants* van ser com la meva universitat pel que fa a aprenentatge de posada en escena. Era molt complicada tal com estava plantejada, una mena de mecanisme de rellotgeria que havia de lliscar a la perfecció ja que els actors saltaven d'un personatge a l'altre i a l'altre i a l'altre sense transicions, en tres segons. Hi vaig aprendre el mètode del martell, que després m'ha estat útil, sobretot a la *Farsa*. Consisteix a crear, mitjançant tocs de martell, una rutina al cervell de l'actor que li permet passar d'un personatge a l'altre de manera mecànica en tres temps: desconexió + neutre + connexió.

En Toni Casares havia concebut un cicle d'autoria catalana que es titulava «Passa a Barcelona» per contrarestar les crítiques que es feien als autors de l'escola Beckett que no situaven les seves obres ni en el temps ni en l'espai. Arran de la reposició a la Beckett de *Vides de tants* dins aquest cicle, vaig proposar a en Toni encarregar una obra a l'Enric Casasses, fer-ne coproducció i dirigir-la jo. Li va semblar bé. Un dia que amb l'Enric vam coincidir en una exposició, no recordo de qui en una galeria, vam fer junts la visita i, a la sortida, li vaig dir: «Si jo la dirigís, escriuries una obra de teatre?» Em va dir que sí. Li vaig



posar dues condicions. Una era obligada, l'obra havia de passar a Barcelona. L'altra també, per pressupost: havia de tenir quatre personatges com a màxim.

L'Eulàlia em va dir:

—Per què et fiques en el que no és el teu camp? Per què no fas el que saps fer?

Ja m'ho havia dit quan vaig emprendre la traducció de Marcial, però com aquella altra vegada no li vaig fer cas. No tenia ni idea de com ho faria. No havia estat en cap escola ni curset ni res que s'hi assembla, però sempre havia desitjat exercir aquest art i havia tingut idees. Confia en les eines que m'havia proporcionat en Joan Castell durant els assatjos de *Dramàtic* i *Vides de tants*.

Durant l'estiu l'Enric escrivia el text al seu pis del carrer Viladomat i, com que tenia paletes a casa, va començar a poblar l'obra de personatges. Quan me la va donar els personatges eren: la Campanera i l'Esmolat, els quatre Joans, l'Alfa i l'Omega i el director. O sigui, nou.

Vaig proposar a en José Menchero fer l'escenografia i va ser el primer treball que vam fer junts com a director i escenògraf. En José és un artista de cap a peus i un amic però és sobretot una bona persona. Hem compartit moltes hores fent viatges cap aquí i cap allà i parlant de tot, de teatre, d'art, de música, de la nostra vida privada, de Lleó i el seu poblet, Prioro, a tocar d'Astúries. Em sé de memòria el seu servei militar i la seva estada a París i ell es deu saber de memòria algunes parts de la meua vida.

El primer obstacle de *Do'm* va ser el repartiment. Havia agafat la Inma Buñuales, de la companyia de la Mireia, com a ajudant de direcció, perquè era aplicada, efectiva i tenia mà esquerra en el tracte amb les persones, a part que m'hi sentia còmode, i ella em va ajudar. Per a la parella protagonista vaig recuperar la Gemma Brió de *Vides de tants* i vaig pensar en l'Ivan Benet, que coneixia a través de l'Andreu Carandell. Per als quatre Joans i l'Alfa i l'Omega, tal com imaginava jo l'espectacle, necessitava actors més de teatre físic i de gest. Algú, potser en Toni Casares, em va recomanar en Víctor Àlvaro i li vaig fer cas, i, després de la bona experiència amb el meu germà Xavier, vaig tenir clar que l'incorporava. El moment més dur va ser quan vaig fer un càsting entre la Vanessa Torres i la Laia de Mendoza. No recordo qui

era que ja tenia pensat per al tercer Joan i havia de triar entre elles per al quart però al final me les vaig quedar a les dues. Havien de ser actrius perquè havia decidit que Alfa i Omega serien éssers femenins.

La Laia la coneixia de la companyia de la Mireia. Tenia bona tècnica física i, sobretot, dominava una mica el trapezi. La meva història amb la Vanessa és llarga i curiosa.

Feia un temps tenia mala consciència perquè encara no havia vist l'espectacle *Turruquena* de l'Andreu Carandell, on combinava magistralment titelles i ell, ballant flamenc a l'escena. Vaig saber que el feia en un local del Prat de Llobregat. Em vaig espolsar la mandra, vaig agafar el cotxe i vaig anar-hi. Era una mena de nau a prop dels tinglados de l'aeroport. Abans de l'espectacle de l'Andreu va sortir una noia molt jove, prima i d'un aspecte androgin mig angelical. Es va asseure al prosceni, amb les cames penjant a l'aire i va interpretar el monòleg d'una adolescent que estava a punt de suïcidar-se. El text no valia gran cosa i la interpretació era ingènua però a mi em va impressionar.

Al cap d'un temps vaig quedar un dia amb en Carlus Padrissa per dinar i em va dir que passés a buscar-lo per un plató del Poble Nou on estaven assajant una òpera. Quan ens vam trobar em va preguntar si no em feia res que ens acompanyessin dues noies que feien de *covers* de les cantants als assatjos. Mentre dinàvem en una terrassa a la platja em vaig fixar que una de les dues noies era la del suïcidi del Prat. Li vaig preguntar si era ella, i ella mig es va posar contenta que la recordés i mig es va morir de vergonya que algú l'hagués vist. Em va explicar que aviat farien amb la companyia del Teatre Kaddish *El gos geomètric* d'Agustí Bartra.

Era el 2002 i vaig anar-la a veure a l'Espai Brossa. Qui m'hauria de dir que al cap d'uns anys dirigiria jo un Bartra. L'espectacle em va agradar molt i ella encara més. Per això vaig pensar en ella per al *Do'm*.

La Vanessa és un ésser especial. És una persona que es fa estimar. Té una part molt espiritual que domina tot el que fa. Sempre m'he sentit còmode amb les persones espirituals de naixement.

El contrast entre la Laia i la Vanessa era una de les coses més brillants del càsting. Primer feien de Joans, com en Xavier i en Víctor, i després, a mitja obra, al so de la sardana «Baixant de la Font del Gat»

d'Enric Morera, es convertien a través d'un striptease en Alfa i Omega, vestides de vedets de cabaret. Vaig demanar a l'Enric que fongués les rèpliques dels seus Joans amb les dels altres dos.

Em faltava el director. Com que no tenia intenció de passar-me tres setmanes a les funcions de la Beckett vaig decidir que faríem una projecció i que em gravaria com a director. En Menchero em va proporcionar la persona adequada, la Marta Hincapié, una noia colombiana que he vist que ha esdevingut documentalista de renom. Amb ella vam rodar l'escena en què el director interactua amb els actors, l'escena en què la Campanera se'n va al vàter, i el tràveling des de Vallvidrera fins a la plaça Catalunya que anava acompanyat del preludi de *Tristany i Isolda* de Wagner. Aquesta va ser una experiència insòlita. Vam llogar un Jaguar descapotable i el conduïa un amic de la Marta. Vam instal·lar la càmera al seient de darrere i vam rodar tota la baixada per la carretera de les Aigües en un tràveling pla seqüència de vint minuts. A la Via Augusta un policia ens va dir que es necessitava permís per rodar a Barcelona però ens el vam treure de sobre no recordo amb quina excusa. A la plaça Catalunya vaig baixar del cotxe i em vaig dirigir a la càmera per dir les últimes paraules de l'obra com a personatge director.

Vaig treballar tot l'estiu en la posada en escena i vaig demanar a en Menchero que em fes un trasto que es pogués moure i transformés l'espai. Ell va pensar una mena de vaixell triangular, que en un angle tenia el projector i a l'altra cara una pantalla. La pantalla podia ser de retroprojecció i transparentar i al mateix temps de projecció. L'artefacte va servir per fer de taula de la cuina per a la Campanera i l'Esmolat, de transparència on es veia el galliner d'on sortien els Joans, de projecció del director, de giratori per a l'striptease de transformació d'Alfa i Omega, de trapezi i de nau on navegaven la Campanera i l'Esmolat al so del preludi de *Tristany i Isolda* de Wagner per tornar a un espai quotidià inicial, i tot, mogut pels actors, de manera màgica.

Recordo els assatjos a l'antic Obrador de la Sala Beckett, amb l'Inma preparant els escalfaments, dels quals en Víctor i en Xavier se'n fotien, en Menchero amb els seus *hierrines* de tona i mitja, l'Abel, el fill d'en Xavier, remenant les eines, la Véro, assessorant les coreografies. De tant en tant els havia de cridar l'atenció i dir-los que ja eren

adults i que jo no pensava dir-los com s'havien de comportar. La Gemma Brió em va dir que tenia orxata a les venes. El que sí que havia de vigilar era l'Enric, que, quan venia a algun assaig, després tenia tendència a dir als actors com ho havien de fer. El primer dia els vaig dir que treballaríem amb molta llibertat i que les coses passarien per la cara. Una actriu em deia al cap d'uns dies que no acabava d'entendre aquell tros. Jo li deia: «Doncs espavila't perquè jo tampoc.» Una altra em preguntava com havia de passar d'un estat a un altre i jo li deia: «M'és igual, sempre que facis el que et demano.» La Gemma era molt tècnica i ho feia tot a la perfecció sense embolicar-se. L'Ivan semblava gaudir del procés en què descobria coses noves. El va sorprendre la incorporació del micro a les escenes en què l'Esmolat i la Campanera feien d'Enric Casasses, ja que ell estava treballant al Lliure amb l'Àlex Rigola, que introduïa micros als seus espectacles com a gran modernitat. En Víctor i en Xavier, més bregats, feien la seva i s'ho passaven pipa, ja que els vaig donar màniga ampla.

Per variar, en Toni Casares em va avisar que potser s'hauria de suspendre algun dia i no es va atrevir a programar l'obra més de tres setmanes, però l'última setmana no es trobaven entrades a la venda. No hi va haver cap interès per part de la sala de fer girar l'espectacle i allà es va quedar. Al cap de molts anys he trobat persones que encara recordaven amb fervor aquest espectacle, com en Jordi Basora, professor de l'Institut del Teatre, o la Maria Callís Cabrera, poeta.

El 1989 en Xavier Capdet, cunyat meu, va interpretar a la sala de disseccions de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya a Barcelona el monòleg, traduït per en Feliu Formosa, de l'*Informe per a una acadèmia* de Franz Kafka, dirigit per en Boris Ruiz. A la sala oval de l'amfiteatre anatòmic en Capdet ens va oferir una interpretació simiesca sensacional enfilant-se per les grades i corrent amunt i avall a quatre grapes. Al cap d'un parell d'anys va reprendre el text acostant-se ara a una versió més gassmaniana a la sala Artenbrut de Gràcia. Tant en una versió com en l'altra el text se'm feia curt i per això vaig pensar afegir-hi una cua.

El text el vaig escriure a Baldomar, a casa en Joaquim Rubió, també cunyat meu, on havia anat a fer una estada d'uns dies a finals de la primavera, com acostumava a fer en aquella època. Ell treballava de

veterinari a les granges de Lleida i durant la setmana hi vivia sol, i a mi m'agradava molt passar-hi uns dies cap a la primavera, quan els camps daurats s'omplen de roselles i se senten les primeres llagostes.

En aquella època en Xavier Capdet feia classes de català i em va ensenyar una redacció que havia fet i de la qual se sentia prou orgullós. Inescrupolosament la vaig fer servir per a l'escriptura del meu text. És el motiu aquell de Canyelles i el pou Morici.

La reacció d'en Xavier quan va llegir el text va ser dir-me amb tota franquesa que no es veia amb cor de muntar el text ja que li tocava massa la fibra íntima, per la seva relació en aquell moment una mica obsessiva amb el personatge de Kafka, tot i que més endavant ha fet tota mena de papers que no tenen res a veure amb el mico kafià.

En Francesc Castells em va parlar en un dinar d'un actor que estava entusiasmat amb la idea de muntar l'*Informe* seguit de la meua, en Quimet Pla. Coneixent com he conegut després en Quimet, entenc això de l'entusiasme, el qual vaig poder constatar en un altre dinar amb en Castells i l'actor. Ho tenia tot dat i beneït, per desgràcia, i massa endut per l'entusiasme. Li vaig proposar que dirigís la posada en escena el mateix Castells, que s'hi sentia predisposat, però en Quimet ja ho tenia tot pensat i volia que ho fes la Marta Mombland, una noia jove que acabava d'arribar de Londres. Abans que res jo volia fer traduir l'obra de Kafka de nou perquè hi havia alguns aspectes de la traducció de Formosa que no em convenien. Però no sé alemany i per això la cunyada d'en Quimet, la Viqui Solina, que va morir al cap d'un temps, en va fer una traducció literal, que em vaig sentir amb més llibertat, amb ella al costat, de portar al meu molí.

L'obra s'havia d'estrenar al Teatre de Ponent (avui Llevant Teatre) de Granollers, i després exhibir-se dues o tres setmanes a l'Espai Brossa de Barcelona. Dues setmanes abans de l'estrena, em va trucar l'Hermann Bonnín preocupat per com anaven les coses. Vaig parlar amb en Quimet i en efecte no s'havien entès amb la noia. Feia sis mesos que hi treballaven, la pròtesi facial ja estava a punt, tot estava a punt, però la posada en escena no avançava i ella i en Quimet havien partit peres. Em vaig arremangar i en aquells quinze dies vam fer la feina que no s'havia fet en aquells mesos i vam poder estrenar tot i que l'espectacle fos encara una mica tendre.

Per sort, havien treballat a fons el text del discurs kafkià, encara que tal com el tenien quedava pla i monòton. La part de la cua estava tota per fer. És evident que a la Marta no li interessava. Allà al Teatre de Ponent, on assajàvem, vaig marcar a en Quimet uns punts a l'espai i vaig fer evolucionar l'espai de forma polida junt amb el text, identificant els punts amb els moments del text, un espai que es destrossava a la cua, on en Quimet acabava enfilat a la taula fent de mico.

La manca d'entesa entre la Marta i en Quimet era total. O no s'havien parlat o no s'havien escoltat. El problema era doble. La Marta, que ja havia dirigit la peça de Kafka a Londres, no volia repetir el que ja havia fet i pensava en una posada en escena estilitzada a l'extrem, amb el personatge immòbil tota l'estona amb una mà sobre un angle de la taula. Mentrestant en Quimet, que és un pallasso nat, pensava en un mico físic a l'extrem, fins al punt que es va fer construir unes pròtesis dentals per tenir boca de mico. En teoria ella hi posava les idees però ell hi posava els diners. Fins que un dia es van adonar que no pensaven en el mateix, quan en Frederic Roda, després d'un assaig al Teatre de Ponent, li va dir a en Quimet:

—Quimet, això no va ni amb rodes.

En Quimet es va quedar amb el cul a l'aire, sense director ni diners de la seva butxaca. Penso que la Marta hagués quedat la mar de bé fent el que volia en Quimet, que hi posava els calés, cobrar i no signar la posada en escena si no li venia de gust.

Amb en Quimet tenim una gran amistat, ja que ell em segueix agraint com si li hagués salvat la vida quan el vaig treure del pou on havia quedat. En Quimet és un actor com una catedral però tendeix a fer servir un petit repertori de recursos que sap que el beneficien. La seva parella, la Núria, és un personatge extraordinari, mig música, mig actriu, mig tècnica. El fill Oriol ha xuclat tot el saber del seu pare i l'ha superat en reconeixement. La filla, la Diana, també ha seguit els seus passos. Tots quatre han vingut fins i tot a dinar a casa nostra a Caldes de Malavella quan els seus nens eren petits amb la seva camioneta i la Diana viu ara en una comunitat de dones artistes de Caldes. L'amistat amb en Quimet ha anat arrelant al llarg de les col·laboracions que hem fet, amb els seus dinars i sopars i viatgets. A més de *La peça cua*, són l'*Helena*, l'*Aquilles* i la *Farsa*. Una vegada em va dema-

nar que escrivís un text a partir de les cartes de dos expolítics italians on analitzaven les causes del fracàs de l'eurocomunisme. No vaig saber com posar-m'hi. Quan assajàvem l'*Aquilles* tenia lumbàlgia però no va faltar ni un dia. Quan assajàvem *Farsa*, va patir una infecció d'orina i només va faltar quan estava a urgències. Més tard li van detectar un càncer i l'ha superat després de dos anys de lluita. D'aquí va néixer el fantàstic espectacle familiar *Travy*, que encara cueja.

L'obra es va estrenar finalment al maig del 2004 al Teatre de Ponent i al cap d'un parell de setmanes va fer temporada a l'Espai Brossa amb el títol *Discurs per a una acadèmia de Franz Kafka amb cua d'Albert Mestres*. Tot i que encara hi havia molta feina a fer, funcionava. Un crític es va irritar amb la referència a la crítica que hi ha a l'obra. Es devia donar per alludit. El text de la *Peça cua* s'havia publicat per primer cop a la revista *Assaig de Teatre* i la traducció de la Viqui Solina va aparèixer a la col·lecció «Off Cartell» el 2017.

El 1993, quan col·laborava amb La Fura dels Baus, estàvem vivint l'horror de la guerra dels Balcans i necessitava d'alguna manera processar el que ens arribava. També em semblava que calia pair-ho col·lectivament. Vaig pensar que seria potentíssim si s'invertís tota l'energia que eren capaços de generar els de La Fura en un espectacle amb sòlid fonament. Vaig proposar-los fer un espectacle en format d'òpera sobre la guerra on es confonguessin actors i espectadors, com feien ells, un espectacle que d'alguna manera fes viure la guerra a l'espectador. Aquest va ser el punt de partida, i la connexió entre el setge de Sarajevo, llavors present, i el de Barcelona el 1714, tan bestial com aquell, per més que llunyà en el temps, perquè l'horror de la guerra és intemporal. Però no em van fer gaire cas perquè llavors ja havien entrat en la fase del possibilisme, és a dir, els encàrrecs multimilionaris que els permetessin mantenir en funcionament la maquinària de producció que havien engegat i defugien la mínima sentor de compromís polític o social, cosa que els ha donat sempre molt bon resultat perquè els ha permès presentar-se com a iconoclastes, fins que l'Àlex Ollé a Madrid va demanar perdó el 2018 a la inauguració del Teatro Real perquè Alfons Flores i Lluç Castells lluien llaços grocs a les salutacions. Vergonyós.

Per recollir el caos i les facetes contradictòries de la guerra vaig proposar-me fer escenes independents de formats i tons diferents o

fins i tot contraris. L'escriptura es va prolongar en el temps durant uns deu anys i vaig recórrer a textos d'Èsquil, Mahmud Darwix, Jean-Jacques Rousseau, Cesare Beccaria, el Ruzante, William Shakespeare, Sylvia Plath i el *Faust* de Goethe per a l'escena final.

A l'estiu del 2000 vam actuar amb en Joan Izquierdo al Festival de Peralada al Claustre del Carme amb el concert-recital *El rastre d'Orfeu*. Així és com vaig conèixer en Luis Polanco, que va morir misteriosament a casa seva el 2006. Llavors vaig aconseguir convèncer en Polanco del projecte de crear una òpera amb diferents compositors a partir del meu text. Segons ell, va ser el seu fill, a qui va donar-lo per fer-ne una lectura, qui el va convèncer. Havia de ser una coproducció complexa.

El 2001 en vam fer una lectura dramatitzada amb en Ramon Simó i la Mireia Chalamanch a l'Hotel Romàntic dins el Sitges Festival Internacional, que llavors dirigia la Magda Puyo, parella d'en Ramon, que portava l'arxiu d'autors al TNC i devia proposar la lectura a la Magda, que llavors jo no coneixia.

Vaig pensar per a la lectura en persones que volia implicar en el projecte de *1714*, que llavors estava fermament decidit a tirar endavant. Amb en Ramon tenia un diàleg obert i sempre ens hem entès molt bé sobre teatre, literatura i cultura en general. Amb la Mireia estàvem en plena època de col·laboració. La lectura va ser molt divertida. Ens vam repartir els personatges i anàvem canviant de faristols quan canviàvem de personatges, fent volar els papers un cop llegits. Després del *1714*, amb en Ramon no hem tornat a col·laborar directament però hem mantingut el contacte i l'entesa al llarg dels anys. Sé que és un bon lector de la meua poesia i novel·la.

L'Oriol Pérez i Treviño, sabedor del meu projecte, em va fer conèixer en un concert de percussió a Púbol el percussionista, compositor i director Josep Vicent. El concert incloïa Xennakis, pel qual compartim l'admiració. En Josep es va engrescar en el projecte malgrat les seves dimensions. A partir d'aquí van començar dos anys d'intensa col·laboració creativa, bé a Altea, a casa seva, bé a Barcelona, retocant el text, travant una dramaturgia i pensant la música per a cada escena i cada enllaç.

Una de les idees base del projecte i que va seduir en Josep era que el problema de l'òpera contemporània, avorrida i feixuga, era que el com-



positor es convertia en dramaturg i director d'escena perquè a través de la música no donava marge a la posada en escena. El que jo proposava era un espectacle dúctil i variat sense renunciar a l'ambició artística. En comptes d'un compositor que ho controlava tot proposava un text molt contemporani, amb molts colors diferents, que havia de ser controlat des de la posada en escena. Les escenes eren tan diferents que no hi hauria un sol compositor sinó un compositor per a cada escena.

En Josep, que llavors vivia a Amsterdam perquè era director de l'Amsterdam Percussion Group, un dels més reconeguts d'Europa, i és d'Altea, va triar compositors del seu entorn que li mereixien confiança. Eren dels voltants d'Alacant o València en Joan Enric Canet, que va fer una minisimfonia a l'estil Xostàkovitx sense text, en Ximo Cano, que es va encarregar de les dues imaginàries, i en Ramon Ramos, que va compondre l'escena de les Fúries i es va engrescar tant que li vam haver de retallar la música. Company seu a Amsterdam era el compositor Rafael Reina, nascut a la Guinea Equatorial i educat a Madrid, el menys convencional, ja que estudia les músiques no occidentals, i que va escriure una de les missions. Al meu pare, que vam incorporar, li vam reservar l'obertura, l'escena de la bomba, una de les missions i el final. Jo volia un altre tipus de música per a l'escena del camp de concentració i en Josep va pensar en en Carles Dénia de Gandia, cantaor de flamenc però també, amb gran qualitat, de cançons de sega valencianes. En Josep es va reservar els enllaços entre escenes i l'escena del camp després de la batalla.

Amb en Josep vaig perdre de seguida el contacte. Després d'una relació molt intensa durant dos anys encara ens vam veure algunes vegades. Però ell picava alt. L'obsessionava la difusió, arribar al gran públic. És cert que tenia un gust i una intuïció artístiques fora de sèrie però el dominava l'ambició. Aviat va ser un director de renom. Tanmateix encara vaig aconseguir arrossegar-lo a la gravació de *L'estro aleatorio*, en un moment que ell col·laborava amb l'OCB. No sé què va cobrar però sense ell no s'hauria pogut fer. Veig per internet que ha continuat la seva brillant carrera. Li agrairé sempre l'entusiasme i l'empenta que van fer possible 1714.

De la resta només he seguit veient en Ximo Cano, que és un excel·lent compositor, malgrat la seva humilitat, i que truco cada vegada

que baixo a Alacant per algun congrés per fer un soparet. Li ha sortit un fill poeta. Tenim una relació molt cordial i m'agraeix molt el projecte *Escala de blaus*, dins el marc dels concerts 4x4. En Dénia és una excel·lent persona i li va saber molt de greu que en Josep no li reconegués la seva part de compositor.

Com a actors vaig proposar a en Ramon en Xavier, el meu germà, i la Mireia Chalamanch, amb qui s'havien conegut a la lectura. Ell va voler comptar amb en Manel Barceló. La selecció va ser encertada i en Xavier i en Manel feien una bona parella còmica.

Arran de *Sata-Suite bufa-na* del 2002, coproduït entre el Festival Grec de Barcelona i el Festival de Torroella de Montgrí, havia conegut Borja Sitjà, director del Grec. Vaig aconseguir fer-lo entrar en el projecte de l'òpera i llavors va començar un període desesperant d'estira-i-arronses entre en Sitjà, la propietat de Peralada, amb un Polanco que semblava no tenir ni veu ni vot, i la Immaculada Tomàs, la directora de l'Institut Valencià de la Música (que va morir el 2015), que van fer avançar la producció a empentes i rodolons. Semblava una mena de combat de gallets en què ningú volia posar-hi més calés que els altres. A sobre des de la producció em menjaven el cervell perquè no m'hi embarqués, que hi perdria bous i esquelles. El mateix 2002 amb l'Eulàlia havíem obert l'empresa i certament era qui corria més riscos. La Marijó Ribas, que s'ocupava de la producció artística, era més tranquil·la.

Feliçment es va fer realitat el somni i l'òpera es va estrenar amb un pressupost de sis-cents mil euros, amb la part musical al cent per cent, gràcies al Cor de València de cent veus, l'orquestra simfònica Pablo Sarasate, l'excel·lència de l'Amsterdam Percussion Group i una sonorització que en Josep va preveure des del primer moment, però amb la part escènica molt reduïda pel pressupost, de manera que allò que havia estat l'impuls inicial, el potencial escènic de la idea, va quedar a mig camí, malgrat els esforços d'en Ramon Simó. Vam fer-ne una funció a Peralada i dues al Teatre Grec de Barcelona.

Una de les coses de què vaig gaudir entre el 2002 i el 2004, amb l'estrena de l'òpera, van ser els viatges amb diferents elements de la producció, com la Marijó, en Ramon i els actors. A Altea hi vaig anar unes quantes vegades. El primer cop en Josep em va voler portar a un

restaurant car però recordo millor una paella que vam menjar en un restaurant del poble davant del mar en un dia d'hivern. No recordo si dormia en un hotel o a casa en Josep. Va ser l'època més intensa de creació. En Josep trucava a en Ximo i el feia venir. Li explicava el que volia i tots dos s'hi engrescaven. Amb en Ramon vam viatjar a Pamplona i el gerent de l'orquestra Pablo Sarasate, Florentín Briones, ens va portar a sopar a un *asador*. També recordo un viatge a Madrid on amb en Josep vam fer un tiberi estil madrileny no recordo amb qui, potser el mateix Florentín Briones.

On vaig viatjar unes quantes vegades va ser a València. Recordo un hotel a la plaça de l'Ajuntament i un restaurantet de tota la vida al carrer de la Sang.

Els primers assatjos amb els actors, en Xavier, en Manel i la Mireia es van fer a la Sala Beckett però després vam anar tots a València a assajar amb el cor. L'únic cantant solista era en Pau Bordas, la resta de papers cantats els feien els solistes del cor. Jo hi havia hagut d'anar amb la Marijó uns mesos abans a enfrontar-me amb el cor. Es veu que alguns membres del cor s'havien escandalitzat a la lectura del text. A la sala d'assaig estaven tots davant meu i els directius darrere meu. Semblava la boca del llop. Vaig haver de convèncer-los que la cruesa del text era necessària per traslladar la cruesa de les situacions que s'hi recreaven. D'aquesta manera no caldria fer-les explícites escènica-ment. També el dia de l'estrena a Peralada la senyora Mateu es va escandalitzar i el pobre Polanco va rebre una gran bronca.

El text, redactat aproximadament entre el 1993 i el 2000, va ser publicat el 2004 amb el títol propi *1714. Homenatge a Sarajevo* per l'editorial Arola en la col·lecció de teatre llavors dirigida per Joan Cavallé. Deu anys més tard, el 2014, va aparèixer en disc l'excel·lent gravació que en vam poder realitzar gràcies al fet que tot estava sonoritzat, al número 17 de la revista *440. Clàssica & Jazz*.

M'havia agafat el desig de conèixer totes les tecles del procés teatral i vaig proposar a l'Andreu Carandell produir-li *A-dicció*, una obra que havia guanyat, junt amb la meva *Partida*, una beca de creació del TNC. Amb l'Eulàlia ens hi vam posar i vam demanar una subvenció. El problema era que l'obra tenia molts personatges. No sé d'on havia tret els actors però l'Andreu tenia un bon repartiment.

Alguns han fet camí, com la Montse Triola, la Farah Hamed, en Hans Richter i l'Armand Villèn. Altres no han acabat de trobar un lloc, com l'Oriol Aubets Turbito, en Xavi Carreras, la Maria Luchetti, la Sandra Moncusí, la Mar Monton i en Joan Raja. La Queralt Riera és un cas a part.

L'experiència no va ser feliç. El primer dia que ens vam reunir a la Sala Beckett, segons un acord amb en Toni Casares que l'obra s'estrenaria a la Beckett després d'una preestrena al Magatzem de Tarragona, vam explicar molt bé la diferència entre el salari brut i el salari net i tothom va estar-hi d'acord. El procés d'assatjos va ser difícil. El text era bo però era massa llarg i poc equilibrat. El 2005 vam fer una mini-residència tècnica al Magatzem, que tampoc no va ser satisfactòria, i les funcions a la Beckett, que van anar prou bé. L'últim dia a l'hora de liquidar comptes hi va haver una bronca amb els actors. La majoria no acceptava el que es liquidava tot i que era el que s'havia explicat el primer dia. L'Andreu va dir que assumia la responsabilitat i que ja s'entendria amb els actors.

L'única que es va quedar al marge i que va dir que estava d'acord amb tot va ser la Queralt Riera. Llavors no la coneixia de res però n'hi vaig estar profundament agraït perquè és molt desagradable que t'emboquis en un projecte sense treure'n cap profit i que et tractin d'exploador. Al cap d'uns anys, no sé amb quin motiu, vam quedar amb la Queralt per fer un cafè a la llibreria Laie. Em va confessar que era una admiradora meva. Que havia quedat impressionada a la lectura de *La bufa* i que feia poc s'havia comprat la meva novel·la *La pau perpètua* i li havia agradat molt. Sempre diu que si jo escrivís en anglès seria un escriptor de reconeixement internacional. Com que cada vegada ens teníem més confiança i veia que ella tenia ganes de fer coses, li vaig proposar fer una coproducció amb l'escola per a l'*Helena* de Ritsos. Ella hi posaria l'espai d'assaig i faria d'ajudant de direcció. Després, quan la Dolors Llorens va deixar la Institució de les Lletres Catalanes i la Sofia Fonseca va tenir una criatura a les Veus Paralleles les va substituir ella. Encara va fer d'ajudant de producció a l'*Aquilles*. Llavors es va matricular a l'escola Eòlia i va graduar-se en direcció. La Queralt és una de les dones més extraordinàries que he conegut mai. Ha sigut capaç de no aturar-se mai i aconseguir el que volia, per difícil

que fos, i això sempre amb una mentalitat lliure i oberta com poques altres.

Cap a la mateixa època em vaig embolicar amb el tema dels concerts i els CDs. El 2003 havia començat a publicar la sèrie de CDs del meu pare. No és que la música del pare s'hagués oblidat, sinó que el panorama de la música contemporània a Catalunya era desolador. Després dels cicles del Nick Havanna i els intents de festival de música contemporània, havia quedat el desert, en forma de paupèrrims concerts endogàmics organitzats per l'Associació de Compositors de Catalunya. Vaig proposar a en Toni Casares organitzar un cicle de música contemporània. Es tractava de donar visibilitat a la música i als compositors entre un públic aliè als cercles especialitzats i minoritaris. La idea era fer un concert monogràfic d'un compositor en format teatral i al mateix temps la publicació d'un CD també monogràfic. Era complicat perquè s'havien de demanar dues subvencions diferents però el Consell de les Arts, recentment creat, hi estava predisposat, a través de l'Institut Català de les Iniciatives Culturals.

El 2005, de manera experimental, vaig programar a la Sala Beckett dos concerts, un del pare, de qui acabava de publicar els primers volums de la integral de piano interpretats per en Jean-Pierre Dupuy, i un d'en Jordi Rossinyol, amb qui m'havia sentit molt de gust fent *La bufa*. Vaig demanar a en Jordi que em proporcionés la música per fer un CD i vaig publicar *Lapsus*, amb obres seves de cambra. Com que volia esmolar les meves eines de direcció i atès el caràcter experimental del minicicle, per no complicar les coses, vaig assumir jo mateix la direcció escènica dels dos concerts.

Amb en Dupuy ens havíem conegut arran de la *Sata-Suite bufa-na* però després de dues estades a Son Bielí de Mallorca per gravar discos amb l'Antoni Caimari ens coneixíem bastant millor. Em va semblar natural proposar a la Mireia Chalamanch que assumís la part actoral. Vaig escriure i dirigir *La troca*, un petit espectacle de caire brossià on reprenia alguns dels meus intents juvenils de teatre musical, bastit a partir d'un diàleg entre el pianista en bata d'estar per casa, que interpretava música del pare, i una dona que fa mitja, metàfora de la relació sexual institucionalitzada i sotmesa a la rutina. L'espectacle

va tenir una segona vida el 2006 a Perpinyà dins el Festival Aujourd'hui Musiques, on vam passar un parell de dies fantàstics.

L'altre concert espectacle era el d'en Jordi Rossinyol, un grapat de peces de cambra que va titular *Hivern*, interpretat pel conjunt Vol ad Libitum, que ell dirigia. En aquest cas vaig plantejar un espectacle totalment diferent, sense text ni paraules. Vaig pensar en l'Aina Calpe, la noieta mallorquina que havia fet els *Contes estigis* i que em va semblar que tenia una presència escènica poderosa. Vaig fer una mena de coreografia amb quatre objectes, els músics i la llum. Acoblada a la música en va fer un espectacle, malgrat la senzillesa, dens i magnètic, del qual vaig quedar molt content.

Satisfet dels resultats, sobretot des del punt de vista artístic, i conscient de la innovació que representava, vaig proposar als membres d'AREATangent, l'Iban, la Cristina i la Raquel, compartir el projecte i donar-hi més envergadura. A partir d'ara el cicle, que es diria 4x4, seria de quatre concerts a l'any a la Sala Beckett, sempre acompanyats de l'edició d'un CD monogràfic i ara també de seminaris i debats sobre cada compositor a l'ESMUC, a través de l'Eduard Resina. Com ja feia temps que feia a les Veus Paralleles, els paràmetres de selecció serien rígids: a cada cicle hi havia d'haver quatre generacions, com a mínim una compositora i com a mínim un compositor de València o Balears. Els dirigiríem escènicaament l'Iban, la Raquel i jo i un director convidat.

El 2006 vam fer *Gàbies*, de l'Antoni Caimari, que va dirigir i interpretar la ballarina Véronique Teindas, la meva cunyada, que va voler conèixer en Caimari i vam anar a passar uns dies a Son Bielí, *Zas*, de la Mercè Capdevila, que va dirigir l'Eva Hibernia, llavors col·lega meva del T6, i *Temps brisé*, de l'Hèctor Parra, que va dirigir l'Iban Beltran. Vaig dirigir *Jardí*, d'en David Padrós. Aquest per al disc va voler publicar una sèrie d'obres simfòniques de les quals tenia excel·lents gravacions, però per al concert va triar algunes obres de cambra. Com que jo sabia que ell era molt amant dels haikus, vaig construir una mena de jardí de haikus de Matsuo Basho que es combinaven amb la música. Pensava que es necessitava algú amb sensibilitat poètica per fer-ho i ho vaig demanar a l'Elies Barberà. Penso que va quedar un espectacle delicat i deliciós per a qui fos capaç de gaudir dels haikus

de Basho, la música d'en Padrós i l'art de ben dir de l'Elies. En Padrós va morir el 2016.

La proposta del 2007 oferia *Alea arborea*, de l'Anna Bofill, dirigida per la Glòria Balañà i interpretada per en Dupuy, *El món d'Ulisses*, d'en Manel Ribera, dirigida per l'Iban Beltran, i *Escenes del bosc*, d'en Ramon Humet, dirigida per la Raquel Tomàs. Vaig demanar a en Ximo Cano, amb qui mantenien l'amistat des de l'òpera *1714*, que escrivís la música per al concert i per al disc. Ell va acceptar i va demanar al seu amic Joan Borja que escrivís el text. Vaig anar a Altea i a la Nucia a parlar amb ells. També vam anar una vegada amb l'Eulàlia a Altea i hi vam passar una nit. Després en Ximo va venir a Barcelona a gravar el disc a Phonos, que s'havia compromès amb el projecte. No podia ser d'altra manera, vaig demanar a l'Elies Barberà que en fos l'actor. De nou penso que va quedar un espectacle compacte i ple de colors entre música, text i actor.

El 2005 vaig escriure *Farsa*. Considero *Farsa* una de les obres més rodones pel que fa als meus propòsits i els resultats, però va haver d'esperar més de deu anys a estrenar-se. Tanmateix aquell any en vam fer una lectura a AREAtangent, el local del col·lectiu al carrer Aurora amb què en aquell moment tenia molta complicitat. M'havia de servir per veure si el text funcionava. Vaig fer còmplices meus de la lectura en Quimet Pla, amb qui acabàvem de passar l'aventura del *Discurs per a una acadèmia de Franz Kafka amb cua d'Albert Mestres*, que va llegir la part de Joan Pròleg, la mateixa que interpretaria al cap d'onze anys, i l'Aina Calpe, que veia perfectament per al paper de Gènia. Jo vaig fer la part de l'Actor. No sé què en va poder arribar al públic, bastant nombros, però per a mi l'experiència va ser del tot satisfactòria.

Uns anys abans havia conegut la gent d'Esparreguera a través d'en Joan Castells, quan hi vam assajar i preestrenar, a la sala petita de la Passió, *Vides de tants*, especialment la Carme Paltor, una altra persona amb qui em lliga l'amistat més sincera per la seva generositat sense fi. La Carme forma part d'una companyia de teatre, Tramateatre, i tenen una sala al garatge de casa seva, a la carretera de Barcelona, el Teatret. Hi vam fer *El càlcul* amb el meu germà Xavier i el *Discurs* amb en Quimet i vam entrar en relació estreta amb el cicle 4x4, no recordo ben bé per què, potser a través d'AREAtan-

gent. El 2006 la Carme em va proposar que dirigís una obra amb Tramateatre, en què ella volia actuar. Feia un any havia fet una estada amb l'Eulàlia a Annaghmakerrig, a Irlanda, amb una beca de traducció. Havia triat per pagar-me aquestes vacances l'obra de J. M. Synge *A l'ombra de la fondalada*. Li vaig proposar fer aquesta obra i li va semblar perfecte.

L'experiència va ser curiosa però molt gratificant. Els actors amateurs coneixen les seves limitacions i en comptes d'intentar acostar-se al que proposa el director el que fan és portar-ho als seus recursos, de manera que el director ha de conformar-se amb una aproximació a allò que havia imaginat. Després, assajar és molt complicat, perquè tothom té coses a fer i quadrar horaris és molt difícil. Fer assatjos de només un parell d'hores en què sempre faltava un actor o altre era molt frustrant. Però al mateix temps, com que ho fan per gust, hi estan totalment abocats i hi posen tot l'amor.

En Menchero va fer una excel·lent escenografia per recrear la cambra de Dan Burke. Va folrar literalment el Teatre de fusta i va fer una llar de foc que semblava real. El soroll de pluja constant i una il·luminació a base d'espelmes amb un petit reforç de base acabaven de crear l'atmosfera. La il·luminació a base d'espelmes és molt interessant perquè significa que els actors, amb els seus desplaçaments, en aquest cas sobretot la Carme, que feia el personatge de Nora, fan el paper del tècnic. Els actors eren en Josep Puig, que no parava d'explicar acudits i fer graciets, la Carme, que hi posava tota la fe, l'Isaac Serrano, llavors la jove promesa d'Esparreguera, i en Ramon Carbó, un home seriós i obediènt que va morir al cap d'un temps.

Encara aquell 2006 vaig dirigir la lectura dramatitzada d'una obra d'en Manuel Molins al Teatre de Ponent de Granollers dins el cicle L'Alternativa dels Setanta. En Francesc Foguet m'havia parlat molt d'en Molins i ens havíem conegut aquell mateix any a Alacant al Simposi Internacional dedicat a ell. Per això em vaig oferir per dirigir aquesta lectura dramatitzada. En Manolo és un autor diferent a la majoria grisa dels que escriuen teatre en català i m'interessava acostar-m'hi. A més a més, l'obra de la lectura dramatitzada, *El ball dels llenguados*, tenia certs paral·lelismes amb la meua *Partida*, escrita uns anys abans, ja que eren tres parelles que sopaven i parlaven tres llen-



gües, català, castellà i anglès. Però aquí s'acabaven els paral·lelismes. A l'obra d'en Molins les tres parelles fan tres sopars independents, tot i que s'acaben fonent. Per fer-ho ben fet, doncs, necessitava dues actrius castellanoparlants, un actor i una actriu catalanoparlants i dos actors angloparlants. Com a castellanoparlants, vaig agafar l'Inma Buñuales i la Inés Díaz, que no recordo d'on va sortir, probablement de l'Inma. Com a catalanoparlants, l'Elies Barberà i la Vanessa Torres. I com a angloparlants, en Richard Leggott i en Ludovic Tattevin, que tampoc recordo d'on van sortir. Vam fer una *mise en place* amb tres taules en línia i la veritat és que ens ho vam passar pipa.

La primera idea de *Temps real* va ser, com la *Peça cua*, durant una de les meves breus estades a Baldomar a casa en Joaquim Rubió. M'havia dut l'*Orestíada* d'Èsquil en la traducció de Riba per rellegrir-la. Devia ser la primavera del 2005 i un dia vaig pujar muntanya amunt i vaig seure a l'herba. Allà, davant el daurat del camp de blat i el vermell de les roselles, sota un sol i un cel aclaparadors, amb el bronzir de les bestioles, vaig pensar que aquesta trilogia clàssica donava material per fer-ne una potent obra contemporània. M'evocava Tarrantino.

Llavors em trobava immers en el que en deia el cicle de la violència, un seguit d'obres que intentaven expressar la perplexitat davant la violència (*1714. Homenatge a Sarajevo, La pau perpètua, Odola*). Els personatges de la trilogia esquiliana em semblaven víctimes d'una espiral de violència sense solució, atrapats en una circularitat, com ho estan les persones que pateixen o han patit violència de gènere o domèstica. En el fons era la mateixa circularitat de *Dramàtic*, l'únic que allà era verbal i ara volia que fos «visual», és a dir, volia traslladar l'espiral del fons a la forma i volia invertir els poders, passar el poder del text a les acotacions.

Les rotacions a l'escenari havien de visualitzar aquesta circularitat en espiral, el temps real per als personatges, mentre que el personatge que el travessa, compartint temps amb el públic, havia de vincular el públic amb el que passa a l'escenari. Per «muntar» el text, vaig dibuixar un quadrat dividit en quatre quadrants en una llibreta i vaig agafar clips de diferents colors representant cada un dels personatges per tenir sempre controlat on eren.

Una altra qüestió fonamental era l'estil de les acotacions. Com que havien de ser asèptiques per expressar millor la violència, calia que fossin molt poderoses a l'hora d'evocar imatges al lector o possible director.

Per enllestir el text vaig demanar una beca de creació d'un mes a la Fundació Bogliasco de Gènova, que em van concedir. Vam passar un novembre fantàstic amb l'Eulàlia en un dels xalets de la fundació. En aquella habitació de la punta del xalet que donava a ponent i tenia grans finestres a tres costats vaig acabar d'escriure l'obra mentre l'Eulàlia llegia ajaguda al llit o voltava per la casa.

A les vetllades, després de sopar a la mansió gran amb la resta de becats de la Fundació, explicava l'obra i en llegia fragments en una barreja d'italià i anglès i veia l'impacte i l'interès que produïa. Avançava ràpidament en el projecte i, coneixedor ja del pa que s'hi dona al món de la producció teatral, pensava que aquell text quedaria en un calaix, quan em van trucar del TNC que havia estat seleccionat per a la nova etapa del T6 amb Sergi Belbel com a director de la institució. Quan vaig tornar de Gènova, portava l'obra acabada.

No em semblava just que m'haguessin triat a mi per al T6, un autor amb certa trajectòria de quaranta-cinc anys, ja que pensava que el T6 havia de ser una plataforma per a nous autors, si no joves, i així ho vaig manifestar a en Belbel un dia que em va convidar a dinar: «Jo no hauria d'estar al T6, m'hauries de programar a la Sala Petita», si pensava que la meua obra valia la pena. Però evidentment estava disposat a aprofitar l'ocasió.

En teoria el grup del T6 havia d'acompanyar la creació dels textos, amb lectures i debats, però a la primera reunió en Sergi Belbel ens va dir que si algú tenia una obra enllestida seria benvinguda per poder començar a posar fil a l'agulla en el tema de producció, que al TNC s'ha de preparar amb molta antelació. A la següent reunió vam llegir el meu text i va fascinar a tothom, especialment el mateix Belbel.

Va demanar-nos que penséssim en directors joves, però jo necessitava algú que fos capaç de donar a l'espectacle tota la potencialitat del text i vaig proposar la Magda Puyo. Amb la Magda ens coneixíem poc però ens aveníem molt. Ella havia programat *Vides de tants* i les

lectures dramatitzades de *1714* i *La partida* al Festival Internacional de Teatre de Sitges.

L'estrena va ser el 2007 i la Magda va fer una excel·lent posada en escena elèctrica que impactava terriblement l'espectador. Potser, preocupada per la complexíssima coordinació de l'acció central, va deixar una mica abandonat l'actor que camina i canta, que en aquest cas no ho feia a través de l'escenari, sinó vorejant-lo, i potser es va preocupar massa per comprimir l'obra perquè no decaigués, però com que el resultat era excel·lent no tenia res a dir-hi. On es va equivocar potser va ser en l'elecció de la persona que havia de posar música a les cançons, que no se'n va acabar de sortir.

Tot i que vaig assistir a alguns assatjos, no vaig poder seguir-los com acostumava a fer quan es muntava una obra meva perquè també jo en tenia. Conservo molt bon record de tots els actors, en Nao Albet Roig, en Pedro Gutiérrez, en Jordi Martínez, el meu germà Xavier, la Meritxell Santamaria i la Teresa Urroz, però només he mantingut relació posterior amb en Xavier, és clar, i amb la Teresa Urroz. La Teresa és una actriu enorme, entregada com n'hi ha poques. L'últim contacte que vam tenir va ser arran de la proposta que em va fer la Queralt Riera de dirigir el seu monòleg *Dona*. Vam fer un te un dia en una cafeteria tots tres i aquí es va quedar la cosa. Amb en Pep Duran, a qui en aquell moment amb prou feines vaig conèixer, hem coincidit diverses vegades a la Comuna de Grau de tercer de l'Institut del Teatre, entre altres la del 2017, que va quedar avortada el 20 de setembre quan la Guàrdia Civil va començar a detenir membres del govern, i ens hem entès tant que ha estat un autèntic plaer. En Joan Alavedra, que en va fer l'espai sonor, és col·lega de l'Institut del Teatre i hem col·laborat algunes vegades amb entesa absoluta.

L'obra es va publicar el mateix 2007 a la col·lecció «T6» de Proa junt amb un text de l'Àngels Aymar.

Entre les persones que van veure l'obra hi havia la investigadora, manàger i altres coses Irène Sadowska, que havia conegut recentment a Alacant en un congrés sobre teatre i que va morir el 2018. Es va entusiasmar i va fer tots els esforços possibles perquè fos traduïda al francès i publicada. La va traduir, també fascinat pel text, en David Ferré. En David va demanar una beca de traducció i va venir a Barce-

lona durant un mes o dos, però va preferir no mantenir tracte amb mi. Només un cop ens vam veure per fer una cervesa. Ell estava acostumat a traduir més aviat del castellà però es va manifestar fascinat per la meva peça.

La traducció va aparèixer el 2008 a la desapareguda editorial Éditions de l'Amandier. A l'octubre del mateix any se'n va fer una lectura dramatitzada als teatres de l'Atalante i Rond Point de París, on vaig assistir convidat per l'Institut Cervantes, tot això manegat per la Irène Sadowska. Vaig passar tres dies fantàstics a París, a l'excel·lent Hotel Alexander del barri de l'Étoile, pagat pel Cervantes, els de la ñ al logo. Hi havia també en Manolo Molins, amb qui ja tenia amistat, i l'actor i dramaturg gallec Gustavo Pernas, que em va reconèixer que havia estat un error l'allunyament provocat per Fraga del gallec respecte al portuguès. Gustavo Pernas em va regalar un llibre amb obres seves en gallec. Va morir el 2018.

De resultes de tot això vaig rebre un parell de trucades de directors interessats en el text però no es van materialitzar en res.

Un parell d'anys més tard, per una iniciativa de l'Obrador de la Sala Beckett i Theater der Zeit de Berlín, es va fer una antologia de textos teatrals catalans en alemany que es va titular *Neue Theatersücke aus Katalonien*. Van triar el meu text *Temps real* entre altres i vaig tenir la sort que el va traduir la Christina Schmutz. També vaig tenir el privilegi que els editors alemanys triessin el meu text per aparèixer reproduït al número de la revista *Theater der Zeit*, 12 (2010). En aquest cas no vaig rebre cap trucada. Amb la Christina ens vam veure unes quantes vegades i ens vam adonar que compartíem punts de vista. N'ha quedat una relació amistosa.

El 2017 l'Institut del Teatre de Barcelona i l'editorial mexicana Paso de Gato van arribar a un acord per publicar una antologia de teatre català contemporani en dos volums, titulada *Dramatúrgia catalana contemporánea*. Vaig ser seleccionat i vaig proposar com a traductora la dramaturga Ruth Vilar, amb qui havíem parlat més d'una vegada de traduir obres meves al castellà. Vaig fer-li unes quantes propostes i ella va triar *Temps real*.

Un parell d'anys abans de l'estrena de *Temps real* en Toni Rumbau ens va tornar a entabanar a en Jordi Rossinyol i a mi. Havia tancat

el Teatre Malic i havia posat una oficina amb en Dietrich Grosse del Festival d'Òpera de Butxaca a casa la seva àvia a les Rambles. Ens va reunir un dia i ens va proposar que escrivíssim una nova òpera. Tenia un acord amb l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural i estava molt engrescat. Nosaltres li vam dir que d'acord però només en el cas que es donessin les condicions de producció necessàries, i jo vaig fer explícit que no volia participar en la producció. Ja ens coneixíem i una cosa és fer-te un encàrrec i una altra que t'hagis de treure les castanyes del foc. Ens va dir que ja ho trobaríem. De moment el que havíem de fer era sol·licitar un ajut a l'Entitat i posar-nos a crear. És cert, vam sol·licitar l'ajut i ens el van donar. Fins aquí tot bé.

*Odola* és la meva Antígona. Volia donar-hi un gir. Feia temps que volia fer una obra sobre com la democràcia pot esdevenir una tirania. Pot semblar premonitori del que després ha passat a Catalunya però la veritat és que llavors ja passava al País Basc, on el conflicte armat era el pretext per a la tirania. Per això vaig substituir Creont pel Senat, ànima de la democràcia, mentre que Antígona, tradicionalment símbol de la lluita contra la tirania, representa l'atavisme, l'irracional, l'«estómac», res més lluny del racionalisme i la democràcia. I per això l'obra es titula *Odola*, «sang» en basc, i comença amb una versió del poema «La casa del meu pare» de Gabriel Aresti cantada per un Edip vell i cec. Per acabar de reblar el clau vaig introduir un personatge mut, en Panxo, símbol del «poble», un personatge de trets farsescs cruel i arbitrari.

Des del punt de vista escènic, volia continuar l'exploració de l'òpera entesa com a espectacle total, sense el control sobre el material musical que tenia Richard Wagner, és clar. Per això en Jordi era ideal per a la part musical i vaig proposar la part escenogràfica a en José Menchero, amb qui ens entenem a la perfecció.

Volíem treballar el cor tant des del punt de vista musical com escènic, com a massa sonora i espacial, amb el valor que té d'encarnació en escena del públic, del sentir i el pensar generals. Per la meua banda, volia treballar la integració dels músics a escena, que a *1714. Món de guerres* no va poder ser, excepte superficialment els percussionistes, en interacció amb els altres intèrprets escènics, i vaig incorporar un personatge sortit de *1714*, en Panxo, que aquest cop havia de ser mut.

En Panxo, personatge sense text, junt amb dos dels instrumentistes, proporciona un contrapunt còmic a la duresa tràgica de la resta dels integrants escènics, però és ell qui acaba proporcionant el clímax de duresa tràgica, quan mata Antígona i envia a l'exili un Èdip sol i cec. També volia explorar l'essencialització de l'espai, estructurat simplement amb l'orientació de les entrades i les sortides, com en el teatre clàssic antic, amb una entrada simbolitzant «cap dins» i una altra simbolitzant «cap enfora». Ja feia un temps que havia començat a explorar la dramaturgia de les entrades i les sortides, especialment a *Farsa* i *B/N*.

Vaig decidir que en aquest cas dirigiria jo l'espectacle. Només volia un actor, que havia de ser en Víctor Àlvaro. En Jordi va trobar el seu equip de músics i cantants. El primer obstacle va ser trobar un cor que acceptés involucrar-s'hi. Perquè aquí va començar el problema. El Festival no tenia diners per a la producció.

Un factor econòmicament important era el cor, que havia de ser ja format i amb experiència teatral. En una reunió al balneari Prats de Caldes de Malavella el director del Cor de Teatre es va comprometre amb el projecte però després se'n va desdir. Al final en Jordi i jo ens vam haver de menjar el cor i *Odola* es va estrenar el 2007 en una mena de versió de concert mig teatralitzada. Amb aquest regust amarg va acabar el meu espectacle total.

L'actor era, ja ho he dit, en Víctor Àlvaro. Havíem fet amistat al *Do'm* i en aquella època vaig estar a punt d'embolicar-me a obrir un teatre amb ell. Tenia ganes de treballar amb en Víctor però just en aquell moment vaig ser pare i vaig haver de desistir. Els cantants eren la mezzosoprano Montserrat Bertral, una bellíssima persona, i el baix Xavier Ribera. Els músics, el violinista Joan Morera, la violoncellista Elisabeta Renzi, la percussionista Pilar Subirà i la pianista Sílvia Vidal.

L'obra va sortir publicada a «En Cartell» el mateix 2007 ja que formava part del cicle de teatre català contemporani de la Sala Beckett «10 obres/10 autors».

Feia temps que tenia ganes de dirigir una obra d'en Molins. Em semblava una injustícia que no s'estrenés res seu a Barcelona, a part d'una posada en escena poc reeixida d'en Frederic Roda al Teatre Regina dels *Viatgers de l'Absenta* el 2006. Em va enviar una sèrie d'obres i vaig escollir *Sabates de taló alt*, una obra sobre el món del teatre que

tenia un aire antiquat i modern alhora. Seria la segona vegada que m'enfrontaria a una obra més o menys convencional, si comptem *A l'ombra de la fondalada*. En Manolo em va proporcionar un soci valencià, en Vicent Marrades. No m'hi vaig poder entendre mai. Encara no sé si era un fantasma o no, però en Manolo des del principi em va avisar que no sabia fins a quin punt hi podia comptar. Fardava de tot, d'ell mateix, de València, del seu teatre. Tot eren sempre restaurants i tecs. El vaig conèixer prenent una espectacular paella a la platja de la Malva-rosa a València. Em va passejar per la ciutat, em va refregar per la cara el Palau de la Música (i jo li vaig recordar els problemes amb les inundacions) i em va ensenyar el seu teatre, al barri de Patraix. Vam quedar que faríem una coproducció. Ell hi posaria l'escenografia i jo demanaria una subvenció. En Frederic Roda, amic d'en Manolo, em va oferir el teatre i fer la producció executiva. Aquesta última va ser una mala idea ja que va ser un desastre.

De seguida, quan vaig llegir l'obra, vaig pensar en la Carme Sansa per al paper de la Nati. La Carme té un aire més distingit, penso, que el personatge de la Nati, una vedet de varietats en decadència, però és capaç de fer qualsevol paper i omplir-lo de veritat. Però dirigir una mestra teva de primària sobre l'escenari no és cosa fàcil.

També tenia claríssim que el paper de la Sònia, una noia acabada de sortir de l'escola de teatre, havia de ser per a l'Aina Calpe. Després d'haver-hi treballat a *Hivern*, on vaig intuir que era una actriu extraordinària, tenia moltes ganes de dirigir-la.

L'escenògraf que va proposar en Marrades era en Luis Crespo i ens vam entendre la mar de bé, i el vestuari era de la seva xicota Paula Serna. En Luis era, curiosament, com en Menchero, un escenògraf que treballava molt al món de la dansa, i he vist que ha guanyat un munt de premis. Recordo una nit, a Sant Vicent de Raspeig, durant un dels simposis d'en Biel Sansano a la Universitat d'Alacant, en Luis, la Paula i jo menjant patates braves en una terrassa i treballant en l'escenografia i el vestuari.

Vam començar el procés d'assatjos a la tardor del 2007 al local d'Àre-atangent, on un dia ens va venir a veure en Manolo. Dirigir una mestra teva de primària no és fàcil. Sovint la Carme em discutia les decisions però jo no li replicava mai. És una dona amb molt de caràcter. Jo deia «fes

això», i ella contestava «millor això». Llavors jo li deia «d'acord, demà provarem el que tu dius, però ara fem el que jo dic». L'endemà ja tenia integrat el que havíem provat i s'oblidava de la seva idea.

Quan vam tenir l'escenografia anàvem a assajar a Granollers i va ser quan vam descobrir que la producció executiva voluntariosa no funciona. Tinc molt bon record dels viatges en tren tots tres d'anada i tornada parlant de l'obra i de moltes coses més. Vam estrenar-la el març del 2008 a Granollers, després a Palma i després vam fer temporada al Nou Tantarantana, on va anar prou bé. A València, al teatret d'en Marrades, no hi vam anar mai.

Com que *Temps real* requeria un nombre elevat d'actors per al que havia de ser una producció del T6, per compensar vaig prometre a Belbel que la següent obra només tindria dos actors i vaig complir.

Belbel, que és molt juganer, ens feia fer (i feia) exercicis d'estil com si fóssim en un curs d'escriptura teatral, i en un d'aquests vaig escriure el diàleg «La sopa», que va ser el germen de *Dos de dos*, amb què també volia donar rèplica a la seva obra *Forasters*, estrenada feia un parell de temporades. Em vaig inspirar en la curiosa tragèdia d'Eurípides, que més aviat n'hauríem de dir comèdia dramàtica, *Helena*, per crear una mena d'Helena i Menelau d'estar per casa carregats de prejudicis i ja decrepits.

Finalment, volia plantejar sense paternalisme un tema molt candent a la nostra societat com és la presència massiva del foraster, tractat normalment amb un paternalisme carregat de bones intencions però resultats perversos pel menyspreu a aquell que es vol defensar que encobreixen. L'obra està farcida de temes identitaris, com els castells que obsessionen en Manelic, i d'inversions identitàries als números de varietats intercalats entre les escenes. De fet l'obra té l'estructura d'una jornada castellera i es clou amb una sardana dels protagonistes amb el paquistanès que s'acaben de cruspir i que el públic s'ha trobat a l'inici trencant les entrades.

L'obra, que ja sabia que s'estrenaria a l'Espai Brossa del carrer Allada-Vermell, conté homenatges explícits a Brossa però en realitat no és gens brossiana tot i recollir, com la poesia escènica brossiana, la base del sainet, metamorfosat en escenes de format molt variat, fins i tot en vers.



Daltra banda, volia continuar amb l'exploració semiòtica de l'espai i volia treballar amb un espai vertical dislocat, com en un quadre cubista, on es veu més d'una cara del mateix espai. Aquesta articulació de l'espai es va demostrar ser una troballa.

Tot plegat amanit amb unes quantes frases extretes de *La decadència dels ídols. Com filosofar a cops de martell* de F. Nietzsche que, en aquest nou context, esdevenen absurdes.

En Belbel insistia en la proposta de directors joves, però jo, amb la complicitat de l'Hermann Bonnín, ja que havia triat la seva sala per al meu projecte, vaig preguntar a en Joan Castells, que entén molt bé el meu teatre, si volia fer-ho i em va dir immediatament que sí.

Aquesta vegada, embolicat en altres projectes teatrals propis, no vaig poder seguir el procés d'assatjos amb la mateixa assiduitat d'altres cops, però el resultat va ser un espectacle delirant que es va estrenar el 26 de juny del 2008 a l'Espai Brossa, on els espectadors es morien de riure, gràcies a la feina excel·lent de la Teresa Urroz i en Jaume Bernet, l'escenografia d'en José Menchero, els fantàstics motoristes de la meva germana Núria, el vestuari brillant de la Mariel Soria, la il·luminació d'en Quico Planas, la música d'en Joan Alavedra i la direcció de Joan Castells, a més del Manolo movent fills des de fora i el paquistanès que l'Hermann va trobar pel barri.

L'obra es va publicar el mateix 2008 a la col·lecció «T6» de Proa junt amb un text de Jordi Silva.

Un dia vaig quedar amb l'Hermann Bonnín amb un plec de propostes sota el braç allà a Allada-Vermell, a l'Espai Brossa, al bar del davant, entre les quals *El ventríloc*, de Brossa, que encara no he aconseguit muntar i que penso que és una de les millors obres seves per la manera com fa servir els codis teatrals. Estàvem en molt bona relació. A més d'haver estrenat *Dramàtic* a l'Espai Brossa, havia triat la sala per a la meva segona obra del T6. En Bonnín m'apreciava i m'escoltava, però també em prenia una mica el pèl. Amb l'arracada a l'orella i la clepsa pelada, amb aquells aires refinats de dolent de pel·lícula, la mirada intel·ligent dels seus ulls blaus era viva i burleta. Quedàvem al bar Joanet de la plaça de Sant Agustí Vell, on es prenia un got de llet, o a l'oficina del carrer Serra Xic. Per cap d'any havíem anat amb l'Eulàlia a una de les seves festes de portes obertes al seu gran pis del pas-

seig de Sant Joan. Jo li proposava una coproducció, un espectacle sobre Mallarmé o una dramaturgia amb peces curtes de Vallmitjana. I ell em deia, sí, d'acord, tindrà el cinquanta per cent del taquillaatge. Vaig desistir, però de tant en tant ell em cridava a veure què li proposava, ja a La Seca.

Aquell dia deu anys abans em va dir:

—El 2008 serà el centenari de l'Agustí Bartra. Per què no busques alguna cosa que es pugui fer i mirem com?

Em va semblar bona idea. Coneixia malament el teatre de Bartra. Havia llegit *La noia del gira-sol* i m'havia semblat poc interessant per portar a escena. També *El tren de cristall* però requeria una producció que no estava al nostre abast (com més tard vaig proposar al TNC, sense resposta). Vaig llegir la resta del seu teatre i *L'hivern plora grebre damunt el gerani* em va semblar tot un repte. A en Bonnín li va agradar la proposta i en Hausson va fer els seus números perquè demanant jo subvenció tinguéssim un pressupost acceptable.

He parlat amb detall d'aquesta obra en un article. És una obra sorprenent i difícil d'encaixar en cap tendència concreta, encara que els homenatges a Joyce i a Beckett hi són ben explícits. En tot cas a mi el que em va sorprendre mentre treballava l'obra és la precisió escènica que implicaven les acotacions, que requerien un coneixement de l'escenari que se suposa que Bartra no tenia.

L'acotació inicial de l'obra, que és en temps real, diu que tot passa en una plaça d'una gran ciutat. A la plaça hi ha un arbre i un banc en primer pla i un bar i una estructura d'autopista al fons, i hi ha de passar una moto. A més a més, el bar ha de ser practicable perquè en un moment donat en Blai se n'hi va. Com encabir tot això en un espai de quatre metres per quatre sense recórrer a la projecció? Vaig proposar a en Menchero una falsa perspectiva, una perspectiva d'aquelles renaixentistes que forcen la proporció i convergeixen al centre de l'espai. La proposta d'en Menchero va ser magnífica. Un escenari inclinat i en falsa perspectiva. Al fons, petit, el bar, i a l'esquerra un ciclorama amb un llum que movia una persona des de darrere per fer les llums dels cotxes. La perspectiva feia que cada franja tingués una proporció diferent. Al prosceni un peu gegant de fanal feia l'efecte de zoom. Quan en Blai s'hi situava en un moment de l'obra semblava ampliat. Els

actors s'haurien de moure en una franja d'un metre, on hi havia un arbre i una part del banc que fugava cap al fons. Per a la moto es necessitarien dos titelles. Un quan passa a prop dels actors i un altre quan passa lluny. També caldrien dos titelles o més aviat ninots per quan en Blai se'n va al bar.

El tema dels titelles el vaig encarregar a la Núria, la meva germana, que va fer una feina excel·lent i es va passar totes les funcions amagada sota l'escenari. Tenia moltes ganes de dirigir la Muntsa Alcañiz, que en aquell moment era parella d'en Carles Lucena i que aviat seria companya meva a l'Institut sense saber-ho cap dels dos, i li vaig proposar el paper de la Lena. Em va dir que sí de seguida. En Xavier, el meu germà, estava molt interessat en aquella època en el treball del text i li vaig proposar el paper d'en Blai. Tots dos van ser una bona elecció. Llavors teníem el pacte amb els d'AREAtangent que ens donaríem feina els uns als altres i la Raquel Tomàs va fer d'ajudant de direcció amb absoluta competència. Havia retrobat l'Emma Gómez i em va fer la veu en off.

Assajàvem en un local d'assaig que tenia la sala en un pis del carrer Méndez Núñez. Hi havia molta sintonia entre tot l'equip i ens ho passàvem pipa. La Muntsa és molt mètodica i marcava al paper amb retoladors de colors diferents les meves indicacions. La va sorprendre molt agradablement el meu mètode de muntatge. A la majoria d'actors els sorprèn i agraeixen aquest mètode. Durant la primera setmana d'assaig fem sobre l'espai el dibuix dels moviments i desplaçaments que porto prèviament esbossats en un *storyboard* rudimentari. Això allibera els actors del neguit de preocupar-se pel pròxim moviment i els permet tenir una idea global del muntatge. Així podem treballar còmodament sobre el que els pertoca i ells se senten convidats a aportar creativament moltes més propostes. Aquest cop a qui havia de vigilar era a l'Hermann Bonnín, que des de l'autoritat dels seus anys i la seva enorme experiència interferia en els actors dient-los el que havien de fer i que després jo havia de desfer. El muntatge, impressionant, es va estrenar el 10 d'octubre del 2008 amb la presència d'en Roger Bartra, el fill de l'autor, una eminència de l'antropologia mexicana. Vaig aprofitar per preguntar-li si sabia si el seu pare havia tingut cap tipus de relació amb el món del teatre a Mèxic o a Nova York i em va

dir que no. Queda doncs per resoldre d'on havia tret Bartra la tècnica teatral que demostren les seves acotacions.

Amb la Muntsa no hem col·laborat més, si no és en una assignatura comuna de Grau de primer de l'Institut del Teatre, però hem continuat sent amics i entenenent-nos molt bé en qüestions de teatre. A l'Emma Gómez i la Raquel Tomàs els he perdut la pista.

Un dia em va trucar l'Eduard Mòlner, que llavors dirigia la programació de La Cuina, antiga sala teatral de l'Institut del Teatre i ja llavors de la Bonnemaison, i em va explicar que volia fer un cicle d'obres de petit format i em va proposar escriure'n una. Feia temps que em rondava pel cap fer un Àiax, el que és enfollit per l'enveja d'Ulisses i mata un ramat d'ovelles pensant que són els seus companys de guerra, explorar la fina línia entre racionalitat i bogeria que ja havia fressat anys abans a *Ales de cera*, amb una connexió contemporània. Wittgenstein, el filòsof del segle xx que més m'ha interpellat, tenia una mena de personalitat bipolar, de manera que segons en quin moment de la vida l'agafaves era una persona totalment diferent i semblava tocar tots els extrems: el racionalisme de la lògica formal, el misticisme ètic i el desequilibri mental. Però per fer un Wittgenstein necessitava un actor que fos molt bo i que hi entengués de filosofia. Vaig trucar a l'Elies Barberà. Abans d'entrar a l'Institut del Teatre i de ser mestre de secundària a Vall-de-roures havia estudiat filosofia. Vaig trucar també a l'Aleix Puig, que coneixia a través de l'Iban Beltran, i que ja col·laborava amb l'Elies amb el seu quartet de cordes, i vaig trucar al meu pare, que després vam anar a veure amb l'Aleix, per preguntar-li si em faria una partitura per a quartet de corda. Tothom em va dir que sí i em vaig posar a escriure. Vaig agafar el *Quadern marró* de Wittgenstein sobre els colors, una biografia sobre ell i un llibre sobre la Viena de l'època i amb això vaig elaborar el material. És l'últim dia de la vida del filòsof i rep la visita d'ell mateix quan era jove. El monòleg és un diàleg entre els dos Wittgensteins. Cada cop que veu venir les ombres surt d'escena amb una metralladora i fa una matança al campus. Mentrestant, un quartet de corda es va introduint a l'escenari. Primer el violoncel sol, després el violoncel i el violí, després el trio amb la viola i al final el quartet al complet. Quan el filòsof surt i sentim els trets de metra-

lladora i els crits dels moribunds, els membres del quartet parlen entre ells com si estiguessin en un assaig. Al final acaben rodejant Ludwig/Àiax, deixant-lo sense aire per respirar i se suïcida. La Raquel Tomàs em va fer el so i l'Elvira Brunat, amb qui llavors col·laborava a *La disputa de l'ase*, l'espai escènic. Els assatjos amb l'Elies en un despatx de la Bonnemaison van ser un procés absorbent i enormement creatiu i gratificant. Es va estrenar a La Cuina al juliol del 2009 i es va fer un parell de dimarts a la Sala Beckett a l'abril del 2010. La Vicky Alsina i en Jaume Pòrtulas la van venir a veure a la Beckett i a la sortida em van dir:

—Fascinant però molt dura.

Just el que volia. Amb el quartet de corda a escena em vaig treure la frustració d'*Odola*. Llàstima que no va tenir més vida.

Vaig conèixer en Marc Egea un dia que vaig anar a veure un espectacle de poesia de l'Albert Roig a l'antic frontó de les Rambles amb en Marc i una molt jove Sílvia Bel acabada de tornar de Madrid. Coneixia l'Albert d'haver-li fet l'edició del llibre *Construcció del poema*. A la sortida vam fer una cervesa en una terrassa de les Rambles amb l'Albert, la Sílvia, en Marc i la Bibiana Puigdefàbregas.

Un dia em va trucar la Pilar Subirà. És una música valenta, independent i compromesa amb la música contemporània. La feina a la ràdio li ha permès fer sempre el que ha volgut. Ara regenta la cereria del carrer Llibreteria que ha heretat dels seus pares, un negoci bastant sucós amb el turisme en auge. Té un estudi espectacular. Va comprar una casa al passatge Carsí, a prop de casa meua, i es va fer l'habitatge a dalt i l'estudi al soterrani, que va il·luminar obrint la paret del pati. Em va dir que ella i en Marc em volien fer una proposta i vam quedar un dia a casa seva.

Tenien un grup de música antiga i en Marc volia muntar *La disputa de l'ase*. Vam fer una reunió amb tot el grup, en el qual hi havia l'Andreu Brunat, germà de l'Elvira Brunat, tots dos de Caldes de Montbui. Vaig acceptar el repte. La música l'havia d'escriure un membre del grup, en Peter Skuce, però no sé per quins motius interns es va retirar del projecte i en Marc va dir que es veia capacitat de fer-ho ell. La Pilar desconfiava d'aquesta capacitat i també es va retirar del projecte. Cal dir que, des del meu punt de vista, el treball d'en Marc va ser

excel·lent. En Marc és un músic molt dúctil, amb visió teatral, que entén el que necessites com a director.

La Cristina Alonso va acceptar fer-me de productora. De seguida vam tenir sintonia i comprensió. Em meravellava la seva capacitat per vetllar per la qualitat artística del projecte, per les persones que hi participaven i alhora pel rigor econòmic. Quasi no necessitàvem ni parlar-nos.

Com que l'any anterior havien donat el premi a un projecte de l'Iban Beltran a partir d'un sainet, la Cristina em va proposar presentar el nostre a la Fira Mediterrània i el vam guanyar. Per la meua banda vaig posar-me a buscar algun coproductor mallorquí, ja que Turmeda n'era. Resulta que el nou govern d'esquerra havia posat al capdavant del Teatre Principal de Palma en Joan Arrom. Era un home molt cultivat, admirador de *La disputa de l'ase*, que de seguida es va sentir captivat pel projecte. En Joan era, però, sobretot una bona persona i va fer confiança en mi. Ens enteníem bé però li faltava la barra que caracteritza els polítics d'ofici. Va venir a Barcelona per assistir a una lectura del text, que em sembla recordar que vam fer a l'Institut o potser a Areatangent.

A en Joan li van agradar molt el text i la dramàtúrgia però es va espantar. Em va preguntar:

—Però això quant durarà?

—Una hora i mitja —vaig contestar, i va posar cara escèptica. Però és el que finalment va durar.

Havia fet jo la dramàtúrgia, combinant els versos amb les proses de la discussió, però vaig encomanar a la Laia Noguera, amb qui feia un parell d'anys que havíem anat a la Cabília durant les Veus Paralleles i que em semblava que tenia un tremp poètic adequat, les cançons que, cantades pels animals, havien de separar els diferents arguments.

No sé com s'ho va manegar la Cristina però els assatjos van ser a la tardor del 2009 a la Fabra i Coats, encara per rehabilitar i amb un fred que pelava perquè les finestres estaven trencades. Em feia gràcia perquè un any abans jo havia fet el treball de final de carrera sobre la Fabra i Coats i havia visitat aquell espai enorme, desolat, abandonat amb les coses tal com havien quedat i papers, cartons i teles per terra. Ara l'ajuntament li havia fet una neteja i havia destinat alguns espais segurs a la creació.

Com que era una coproducció amb el Teatre Principal de Palma, jo havia volgut destacar el pes mallorquí i, ja que no podia canviar els músics, vaig agafar com a actors en Rodo Gener per fer de frare i l'Aina Calpe per a tots els animals i alguns papers de les narracions. En Rodo, que és un excel·lent actor i molt divertit als assatjos, me'l va proposar en Joan Arrom. L'Aina, és clar, ja la tenia al cap des del principi. A més a més, també a proposta de l'Arrom, vaig agafar en Joan Fullana, llavors estudiant de l'Institut del Teatre, com a ajudant de direcció. En Joan va demostrar ser una ajuda inestimable, fins i tot en els suggeriments i propostes que feia als números de cant, a més de molt útil en la mallorquinització del text amb una llengua viva i fresca. En Joan era d'altra banda molt divertit i tots quatre ens fèiem uns tips de riure. El recordo imitant la Paula per crear les coreografies.

La cantant, la Paula Nogueira, que cantava les cançons de la Laia, excepte una que cantava l'Aina, va resultar ser, en contra del que jo m'esperava d'una cantant de música medieval, atrevida, divertida i plena de gràcia movent-se. Amb en Joan Fullana, llavors, li vam muntar uns números de cabaret que ella executava amb tota la sal.

Havia encarregat a l'Elvira Brunat, llavors encara alumna de l'Institut i que havia conegut com a tècnica a l'Espai Brossa, l'escenografia. Acabàvem de col·laborar a *Un altre Wittgenstein, si us plau o l'Holocaust* i era una manera de simplificar les coses i donar-li una oportunitat. Li vaig demanar una escenografia diàfana i que permetés joc escènic i ella es va empecar un espectacular escaquer, alçat a l'última fila i el lateral, que complia perfectament el que jo necessitava. No vam tenir l'escenografia fins als assatjos finals a Esparreguera, ja que era complicada de muntar i delicada, de fines làmines de fusta, però l'Elvira ens en va muntar a la Fabra i Coats una reproducció exacta amb caixes, palets i fustes.

La primera setmana, com faig sempre, vam fer el dibuix sencer de tota l'obra. En Joan Fullana allucinava.

—Hòstia —va dir—, no havia vist mai muntar una obra tant de pressa.

Després van venir els assatjos d'interpretació i alguns amb músics. El grup inicial s'havia dissolt i només en quedaven en Marc, que tocava la viola de roda i la trompeta, l'Andreu, que tocava la flauta dolça,

i la Paula. En Marc hi havia afegit el percussionista Mauricio Molina, especialitzat en música medieval, i el saxofonista Tom Chant, un autèntic fenomen procedent del món del free jazz.

El vestuari el va fer, a proposta d'en Joan Arrom, la mallorquina Maria Miró, i ens vam desplaçar uns dies amb els actors i la Paula a Palma. Recordo els actors provant teles al seu local del centre de Palma, a prop de la catedral.

Es va estrenar el 28 d'octubre del 2009 a Esparreguera al Teatre de la Passió, cosa que ens va servir per polir els últims detalls del muntatge, a primers de novembre vam fer dues funcions a la Fira de Manresa, després, a finals de novembre, per sumar totes les funcions que requeria la subvenció, en vam fer dues, crec, a la Biblioteca de Catalunya, i tot seguit també un parell a la sala petita del Teatre Principal de Palma. Una de les funcions de la Biblioteca de Catalunya era matinal, per qüestions de producció, i la vaig omplir amb els alumnes d'introducció a la dramàtúrgia d'interpretació de l'Institut del Teatre meus i d'en Guillem-Jordi Graells, com un exemple d'adaptació teatral. Una altra de les funcions de la Biblioteca coincidia amb un Barça-Madrid i just abans va fer un xàfec de por. Pensàvem que punxariem però es va omplir de gom a gom. De la mateixa manera, una de les funcions de Palma es va omplir d'estudiants de batxillerat. Virtuosismes de la Cristina. El que vam aconseguir era un espectacle total, divertit i ple de color, amb moments estel·lars d'en Rodo, la Paula i sobretot l'Aina.

En Rodo Gener era un personatge fantàstic, a més de molt bon actor, però no n'he sabut res més. Veig que segueix fent feina. Amb l'Aina Calpe vam seguir treballant junts. La Paula Nogueira també l'he perdut de vista. En Joan Fullana va tornar a Mallorca i dirigeix i dona classes de direcció a l'ESAD de Palma.

En Joan Izquierdo tenia un grup de flauta dolça que es deia Sforzinda, del qual formava part l'Andreu Brunat, i que es dedicava a la música antiga. Havia treballat les partitures del compositor aragonès Pedro Ruimonte i em va proposar fer un espectacle de les seves *Lamentacions*, la gravació de les quals li havia pispat un col·lega. Vaig concebre un espectacle grandios que havia d'estrenar-se a l'església de Torroella de Montgrí dins el festival de música, amb el suport de l'Oriol Pérez. En Menchero havia de dissenyar una plataforma circu-



lar que es mouria per l'espai i transportaria els músics. Hi intervindrien un cor i tres o quatre actors. La Véro, Véronique Téindas, la dona del meu germà Xavier, s'ocuparia de la coreografia i l'Arturo Moya, amic d'en Joan, de la música incidental. S'havia d'estrenar el 2006 i estàvem teixint amb la Marijó Riba una coproducció entre el Festival de Torroella, el govern d'Aragó i l'Auditori de Saragossa, on també es representaria. Recordo el dia que vam anar amb en Menchero a reunir-nos amb els músics, crec que a l'escola de música de Caldes de Montbui. Ho recordo bé perquè em va passar a buscar perquè jo no podia conduir, ja que anava amb els dos braços enguixats a causa que m'havia trencat els dos colzes en una caiguda amb bicicleta. Això va ser a la tardor del 2005. El projecte va morir el dia que vam anar a Saragossa amb la Marijó perquè teníem cita amb el director de l'Auditori, Miguel Ángel Tapia, i ens va plantar. Com pot ser que tinguis una cita amb una gent que ve des de Barcelona i se t'oblidi? La seva secretària el va excusar com va poder però es moria de vergonya i mentrestant ens va ensenyar les sales de l'Auditori.

El vaig conèixer el 2006 després de veure al Foyer del Liceu l'horrible posada en escena que la Mar Gómez, acompanyada del grup Enigma de l'Auditori de Saragossa, va fer d'*El ganxo* del meu pare i Brossa, de la qual Tapia es veia molt ufanós. Se'm va acostar, endevinant que era fill del pare, i em va dir, tot cofoi:

—Hola, soc el director de l'Auditori de Saragossa.

—Ja, vostè és el que em va deixar plantat fa un any a Saragossa, després de fer-me venir expressament.

—Deu ser un error.

—Sí, però nostre no —i se'n va anar tot escorregut.

Amb en Marc Egea sempre ens hem entès magníficament bé. Ell és fervent admirador de la música del pare i ha organitzat alguna sonada de l'*Aronada* amb la Banda de Sant Pol. Tenim una mateixa mirada oberta sobre l'art, la poesia, la música. Quan el vaig presentar al pare, li va prometre que li escriuria una peça per a viola de roda. Quan el pare va morir i els de Tinta Invisible li van organitzar un homenatge amb la participació d'en Marc, i encara no es va atrevir a tocar-la.

L'adaptació que vaig fer d'*El casament d'en Terregada* de Juli Vallmitjana, que es va estrenar al TNC el 2009, és per a mi un tema dolorós.

A més a més, embolicat com estava amb altres projectes, no en vaig poder ni gaudir el procés. El 2006 havíem editat amb en Francesc Foguet el teatre complet de Juli Vallmitjana, un autor oblidat que llavors començava a recuperar-se gràcies a l'edició de *La Xava* i alguns contes de l'Enric Cassases, amb qui havia compartit als anys vuitanta l'admiració per aquest autor, i havíem convençut en Pep Cots de l'editorial 1984. Vaig pensar que ara que tot el teatre de Vallmitjana estava a l'abast i ben editat era el moment de fer una proposta de direcció a en Sergi Belbel, llavors director del TNC. Un dia, dinant amb en Joan Castells, li vaig explicar la idea. Ell i el seu germà havien muntat *L'espantu* als anys setanta, un espectacle sobre textos de Vallmitjana. De seguida em va voler convèncer que ho fariem entre els dos i que sense ell no tenia possibilitats de fer acceptar el projecte a en Belbel. No em va convèncer però era cert que en Joan, que havia estat un dels directors del consell assessor del TNC durant els últims anys, tenia més possibilitats que jo d'obtenir-hi una direcció. A més a més, per a ell seria l'última. Naturalment, no ho vam fer entre els dos. Jo vaig fer l'adaptació i ell va fer la direcció. Només vaig poder intervenir en el repartiment, i així hi van treballar el meu germà Xavier i l'Elies Barberà, a més d'en Capdet. Segurament era inevitable, però m'ha quedat sempre el punt d'haver perdut una oportunitat. La meua idea era fer una obra sencera però en Joan estava obsessionat amb en Terregada, deia que era el personatge més teatral de la història del teatre català. Per fer, doncs, en Terregada protagonista d'una peça d'aproximadament hora i mitja-dues hores vaig situar primer el casament d'en Terregada, l'obra tal com la va publicar Vallmitjana, però introduint-hi alguns canvis seguint la versió que en dona la novel·la *Sota Montjuïc*, més lliure. També és d'aquesta novel·la el somni que permetia la transició cap al monòleg *En Terregada*, aquest cop sense canvis, només amb la supressió d'algunes frases que perjudicaven la progressió dramàtica, que feia de frontissa cap a la segona part, que és una dramatització de la farra monumental a la platja de Can Tunis descrita a la mateixa novel·la. L'escena inicial de l'assassinat del vaquer justificava el final de l'obra. El muntatge va funcionar molt bé i els actors eren tots excel·lents.

Sempre m'ha atret el món del circ i els pallassos. La meua mare, sempre que n'hi havia un a Calafell o a Barcelona, ens hi portava i ens

transmetia el seu amor per aquest espectacle. Una vegada, quan jo devia ser ben petit, la mare ens va portar a veure en Charlie Rivel, que era de Cubelles, entre Vilanova i Calafell. Em va arribar tan a fons que encara ara me'n recordo de la cadira, la guitarra i l'udol estremidor. També recordo l'emoció amb què vaig llegir *El somriure al peu de l'escala* de Henry Miller, editat amb dibuixos de Miró per Proa, poc abans dels anys vuitanta.

Vaig conèixer l'Estella quan va venir amb en Xavier, que havia anat a París a estudiar circ, i l'Adelaida Frías amb el Rigolo Circus a Barcelona. Ho portaven tot a la camioneta d'en Marc, com es va dir durant molts anys abans del canvi de gènere gradual l'Estella. Es coneixien de l'escola de circ de París i s'havien embarcat en aquest projecte. Van aconseguir permís i es van instal·lar a la plaça del Sol de Gràcia. Jo hi anava cada dia. Va ser el 1981. Ho recordo molt bé perquè vèiem el desenvolupament de l'assalt al Banc Central al bar de la plaça del Sol després de la funció. En aquell moment jo anava cada dia al quarter d'Intendència a passar llista a l'espera que el tribunal militar decidís si em donava la inutilitat total o no. Un dia, quan passava amb el 14 per la plaça Catalunya, vaig veure tota la plaça acordonada i policies pertot arreu. Eren les vuit o les nou del matí i acabava de començar l'assalt. Jo tenia doncs vint-i-un anys i els de la troupe del Rigolo vint-i-dos o vint-i-tres.

La següent vegada que la vaig veure, encara com a Marc, va ser a Baden. L'Estella és suïssa alemanya, però de la ciutat de Baden, de professió catòlica. Devia ser el 1999 i hi vaig anar per veure l'obra que havia dirigit en Xavier de la *Carta al pare* de Franz Kafka. L'Estella feia el monòleg des de la corda fluixa i era impressionant. Vaig dormir còmodament a casa l'Estella i vaig passejar per la ciutat i el seu pont de fusta.

*Zwdu* partia d'una idea de l'Estella. Amb un amic havien imaginat una mena de número de dos barbuts enganxats per la barba, és a dir, que compartien la mateixa barba. Després d'haver dirigit en Xavier a *L'hivern plora grebre damunt el gerani* de Bartra el 2008, aquest es va quedar amb ganes d'eixamplar l'experiència i em va proposar un projecte. Es tractava de partir de la idea de l'Estella i el seu amic per fer una cosa tots tres, en una coproducció entre el seu teatre de Baden i la

meva companyia, La Patacada. Jo seria el dramaturg i director i ells dos els actors, però treballaríem a partir d'improvisacions. El resultat havia de ser un espectacle de pallassos beckettians. M'interessava molt un treball d'aquest tipus, generat alhora des de fora i des de dins, i també treballar amb actors acostumats a expressar-se amb el cos.

Com que amb la Cristina Alonso estàvem embolicats amb *La disputa de l'ase* li vaig demanar que portés la part de producció, sobretot la qüestió de números, la subvenció i la conversa amb Temporada Alta, perquè la resta ja ho fèiem entre nosaltres. Un amic de l'Estella suís, en Reto Sigrist, s'ocuparia de la taula, un autèntic treball d'enginyeria. L'Elvira Brunet s'ocuparia de la resta d'escenografia (attrezzo més aviat) i les llums, que controlava en Xavier, igual com el so. Vaig demanar a la Mabel Soria que assumís el vestuari però en realitat només es va ocupar d'anar a comprar unes botes i uns abrics.

El mètode de treball va ser interessant. Durant una setmana a Barcelona, en un espai cedit per la Sala Beckett, l'Estella i el meu germà van fer improvisacions proposades per mi o per ells, i jo prenia notes. En Toni Casares estava la mar d'intrigat. Després, mentre ells dissenyaven a Suïssa la taula que havia de desmuntar-se i convertir-se en dos taüts, jo endreçava les improvisacions dramàticament. A continuació vaig escriure el text.

Em vaig proposar que no fos una mera dramatúrgia o partitura, sinó un text amb entitat literària, aprofundint el que ja era una exploració de les possibilitats expressives de les acotacions a *Temps real* o *Odola*.

Més tard, durant els assatjos a la Fabra i Coats, a la tardor del 2009, quasi en paral·lel amb els de *La disputa de l'ase*, vam partir del text, en català i en una traducció al francès que no recordo qui va fer, potser en Xavier. Era una creació entre els tres i jo era l'ull extern. En realitat ells dos, molt acostumats a treballar junts, feien bastant el que volien. En Xavier i jo tiràvem cap a un humor més aviat entre Buster Keaton i Beckett i l'Estella cap a l'«apallament». Tot plegat va fer que l'espectacle no tingués la mateixa precisió i riquesa de matisos que el text però no m'importava ni com a autor ni com a director, perquè ara eren independents, el text era el text i l'espectacle era l'espectacle. La Cristina em va preguntar si estava decebut respecte al que jo li

havia explicat que volia fer. Sí i no. No era el que volia fer, no tenia la duresa que m'havia proposat, però era una creació entre els tres i com a tal funcionava.

És l'única vegada que he aconseguit interessar amb un projecte en Salvador Sunyer, segurament perquè hi havia Suïssa pel mig, i vam estrenar el desembre del 2009 a l'Auditori de la Mercè de Girona dins el festival Temporada Alta. Funcionava molt bé però la part de desmuntar la taula i construir els taüts i tornar a construir la taula encara estava massa marcada per les accions físiques que això comportava i el ritme se'n ressentia. Després, a l'abril del 2010 vam fer un parell de setmanes a la Sala Beckett. L'Estella i en Xavier ho van fer unes quantes setmanes al teatre de Baden de l'Estella. Van tornar a assajar i van alleugerir la proposta, segons em va explicar en Xavier, perquè al públic suís li costava massa. Amb aquesta versió més apallassada van actuar no recordo on de França amb notable èxit. El text es va publicar el mateix 2009 a la col·lecció «En Cartell».

El mateix 2009 van donar a en Joan Cavallé el premi Memorial Democràtic de Teatre per una obra que jo ja coneixia perquè me l'havia donat a llegir, *Peus descalços sota la lluna d'agost*. Això va significar que li van publicar l'obra i el dia del lliurament del premi van organitzar una lectura dramatitzada al Teatre Romea. Com que jo li havia dit que s'havia de trobar la manera de muntar-la, em va proposar a mi per dirigir la lectura. Vaig preguntar a l'Aina Calpe i a en Pep Planas si ho volien fer. Eren dos actors amb qui comptaria si més endavant es podia fer el muntatge. Vaig proposar a en Xavier Grasset, que presentava el lliurament, si volia fer, com a tarragoní, l'Home de tots els temps, i algú em devia proposar l'Enric Llort. La lectura, realitzada el 4 de maig, va ser un bon incentiu per intentar tirar endavant el projecte de muntar l'obra. L'Aina i en Pep van connectar i ho vaig aprofitar per enfocar ja les parelles de cercadors de fòssils, guàrdies i escombraires com a parella de pallassos.

Abans de jubilar-se, en Joan Cavallé era rigorosament estricte quant a l'ètica de beneficiar-se de la seva condició de funcionari a l'Ajuntament de Tarragona. Cap creació seva s'havia beneficiat mai de la seva situació a l'ajuntament i no volia moure ni un dit per aconseguir que l'Ajuntament de Tarragona participés en una producció de

l'obra. El problema era que havia de ser un muntatge car. Els personatges eren un fotimer però vaig doblar els vius i els morts i, com a la lectura, les parelles de pallassos havien de ser sempre interpretades pels mateixos actors. Calia trobar els diners. Un cop aconseguits, la Cristina em va ajudar molt en la producció, però mentrestant el que s'havia de moure era jo. Tenia clar que valia la pena fer una producció territorial fins on fos possible, ara que Reus tenia un centre dramàtic de producció. Però a Reus vaig topat amb en Ferran Madico. Havia estat nomenat director artístic del Centre d'Arts Escèniques de Reus. Però tampoc em deia que no, ja que era evident que era absolutament imprescindible que el Centre d'Arts Escèniques de Reus hi participés. Un autor de prestigi de Tarragona, una obra premiada. En Madico marejava la perdiu. Que aquesta temporada no pot ser, que aviam la següent, etc. Per sort a Tarragona, en Jordi Giramé ho tenia clar. El projecte no es va poder desencallar fins que va plegar en Madico del càrrec de director artístic del Centre d'Arts Escèniques i hi van posar en Cèsar Compte.

Un cop resolt el tema econòmic vaig poder pensar en l'artístic. Perquè tingués sentit, hi havia d'haver un cert predomini del territori en la fitxa artística. Per això vaig demanar a en Ramon Simó, tarragoní, que fes l'escenografia, ja que és una de les coses que fa amb encert. N'havia parlat amb la Muntsa Alcañiz, que també és tarragonina, a qui li feia molta il·lusió, així com a mi tornar-la a dirigir, però li va sortir no sé quin compromís que no podia eludir. Llavors vaig proposar aquell perfil a la també tarragonina Mercè Anglès, amb qui ens coneixíem de l'època d'*Opsis* i l'*Artenbrut* i que va dir que sí amb molt de gust. Em vaig reservar en Pep Planas, en Quimet Pla i l'Aina Calpe. Com a quota tarragonina algú em va proposar en Fermí Fernández i crec que va ser el mateix Cavallé qui em va proposar en Pep Cortés per a l'*Home* de tots els temps. Al final l'Aina no va poder perquè s'havia compromès a Banyoles. La Magda Puyo em va parlar d'una actriu particular, amb personalitat, acabada de sortir de l'institut, l'Aina Huguet. Vaig buscar per internet i de seguida vaig tenir clar que seria ella, però em semblava molt fort contractar una actriu sense ni tan sols conèixer-la. La Cristina em va proposar fer un càsting a La Caldera, que era on assajàvem. Els càstings em costen molt

perquè em fan patir moltíssim però al final vaig acceptar. Vam fer un càsting tancat, tres actrius només. I com no podia ser altrament vaig triar l'Aina. Així la vaig conèixer.

El vestuari, excel·lent, va ser a càrrec de la Mariel Soria, i en Marc Chornet, llavors alumne de l'Institut del Teatre, es va ocupar de l'atrezzo.

El procés d'assaig va anar com una seda. Jo portava els deures fets i sabia el que havia de fer tothom. La Lipi Hernández em va ajudar amb el disseny del moviment. Perquè el plantejament de la posada en escena era que tot passava a la vista i els actors no paraven mai. Al mig de l'escenari i en diagonal en Ramon havia fet un marge i un arbre caigut, que a la segona part de l'espectacle s'elevava i quedava penjant. Els actors que no sortien en una escena circulaven per l'espai i es canviaven de roba per assumir els diferents personatges, vius o morts. Hi havia molta connexió entre els actors i amb mi, i en Pep i l'Aina feien una parella de pàllassos sensacional. En Pep Planas ho preguntava tot durant els assatjos, l'Aina era molt obedient i ho donava tot, en Quimet i la Mercè complien com a gats vells. En Cortés feia la seva però em vaig quedar amb la sensació que li havia tret poc. En Fermí estava acostumat a la tele i ho feia tot molt petit.

L'obra es va estrenar al Teatre Fortuny de Reus el 12 de febrer del 2011 i el 19 i 20 del mateix mes al Teatre Metropol de Tarragona.

Amb la Mercè Anglès no vam tornar a col·laborar. Va morir tres anys més tard de càncer. Amb en Pep Planas, l'Aina i en Quimet hem tornat a treballar junts. A en Pep Cortés i en Fermí no els he vist més. En Pep va morir el 2019.

A l'òpera *Orfeu i Eurídice* ens vam tornar a trobar amb en Marc Chornet el 2011 i on vaig tenir el plaer de treballar per primera vegada amb la Neus Pàmies, a qui havia conegut feia quatre anys, quan ella no en tenia ni vint, en unes lectures dramatitzades i havia pensat: vull treballar-hi. Aquell era el vint-i-cinquè aniversari de la fundació de l'escola de música de Tarragona Estudi de Música i volien fer-ne festa grossa. Em van demanar que pensés alguna cosa en què poguessin participar tots els alumnes presents i passats. Els vaig proposar fer una òpera i només els vaig posar una condició, que hi hagués una actriu professional i pagada com a tal, que van acceptar.

Aquesta actriu era la Neus. Van proposar com a compositor un exalumne encara vinculat a l'escola, en Josep Ferré, relacionat amb el món del musical. En Josep va fer bé la seva feina. Havia de compondre cada escena per a un grup instrumental i vocal diferent i la música era efectiva i ben trobada.

Cada escena doncs era per a un grup d'intèrprets, des dels més petits, d'iniciació musical, fins als més grans, instrumentistes i cantants ja fets. En total eren quatre-cents. El que vam pensar amb en Menchero va ser un sistema de substitució de grups a l'escenari que es pogués fer sense que l'òpera s'interrompés amb un mecanisme de telons i grades. I sobretot un vestuari específic per a cada personatge i cada grup, de què es va ocupar la Raquel Bonillo. Els professors de l'escola s'ocupaven del moviment d'aquesta massa a fora l'escenari. Només això i alguns elements escenogràfics, com la tela que feia de mar o la làpida final. La resta eren coreografies, que jo pensava i en Marc m'ajudava a executar. Els més difícils de treballar van ser els cantants solistes, que estaven encarcerats i els costava transmetre. Però ens en vam sortir.

La Neus feia un personatge mut i còmic, la Panxa, que, enamorada i gelosa d'Orfeu, provocava totes les accions que narra el mite i conduïa l'acció i el desenvolupament a l'escenari. Així, era ella qui provocava l'intent de violació d'Eurídice, qui li posava una serp al turmell, qui li feia girar la cara quan sortia de l'infern, etc. Em van demanar que escrivís un text perquè el cantés la Neus. Havia estat alumna de l'escola i té molt bona veu. Va acabar sent el moment més emocionant de tota l'òpera, quan Panxa, muda tota l'estona, recuperava la veu per cantar el seu penediment amb el timbre i la interpretació meravelloses de la Neus.

La nit de la funció al Metropol va ser impressionant i el resultat en conjunt era brillant, sobretot la part del final.

El 2011 va ser realment intens. Va ser l'any anterior que, acabada una classe de literatura dramàtica de primer a l'Institut del Teatre, se'm va acostar una noieta de vint-i-un o vint-i-dos anys, em va dir que el seu xicot escrivia teatre i em va donar un llibre. Ai, vaig pensar, serà una búrria i no sabràs què dir. Però no, l'obra em va sorprendre molt, era molt original i molt ben feta, tot i que li faltava domini escè-



nic. Un altre dia vaig dir a la noieta que quedéssim els tres per dinar. Em va dir que el seu xicot era de Calafell i això encara em va intrigar més. El llibre que havia llegit es titulava *Tàbula brasa*. La noieta i el seu xicot eren l'Eva Ortega i l'Albert Pijuan. Tots dos més endavant serien bons amics meus.

Vam dinar en un restaurant de barri de prop l'Institut on feien molt bon peix. L'Albert em va donar un full amb una obra que havia començat. Era el principi d'un monòleg i es titulava *Simona*. El vaig llegir i vaig sentir un estremiment. Li vaig dir:

—Si l'acabes te'l muntaré.

Al cap d'un parell de mesos l'Albert em va portar l'obra acabada. L'obra es titulava *Nix tu, Simona*. A la primera lectura no s'entenia res però era com un cop de puny a l'estómac. Una veu infantil parlava en un català inventat per explicar amb tota la innocència una tragèdia familiar, amb sexe inclòs. La primera inspiració, segons em va explicar, havia estat la pel·lícula sobre la nena cega i sorda *El miracle d'Anne Sullivan*. Vaig decidir muntar-la.

L'Albert era en efecte de Calafell, i no només això, sinó que procedia del mateix cercle que havia acollit la mare de petita, els pescadors. L'àvia de l'Albert era la bodeguera on anàvem a comprar les begudes de petits i ell coneixia molt bé l'Antonietta, la germana de llet de la mare. De fet, anys més tard, un dia vam dinar al passeig de Calafell en una terrassa l'Antonietta, la mare, l'Albert, la meva filla Cristina i jo.

Des del principi la nostra amistat ha estat natural, no només pels vincles amb Calafell, sinó per compartir una manera de veure i sentir la literatura. L'Albert ha publicat ja uns quants llibres, contes, novel·les, assaig, en una edat en què jo només havia publicat un parell de llibrets de poesia, una obra de teatre i estava a punt de treure la primera novel·la.

De seguida vaig tenir clar que l'actriu, o sigui, la Simona, havia de ser l'Aina Calpe. La meva confiança en ella com a actriu era i és total.

La relació amb l'Aina Calpe es va intensificar durant el 2007 i el 2008 arran dels seminaris que vam fer, encaminats a la redacció d'un volum de síntesi d'història del teatre català que havíem concebut amb en Foguet, en què ella llegia textos de cada període diferent.

Vam estrenar l'obra al Teatret d'Esparreguera el 2011, on vam fer residència tècnica. Anàvem cada dia amb cotxe a Esparreguera l'Aina, l'Iban, que feia d'ajudant de direcció, l'Albert i jo. En Menchero venia sovint.

El que em vaig proposar com a director va ser servir l'obra i fer-ho entendre tot. Vaig pensar doncs una posada en escena i una escenografia que illustraven a la perfecció tot el que hi passava: la Simona estava al garatge de casa seva, quan ja havia passat tot, i explicava a la seva filla acabada de néixer Simona el que havia passat, i per fer-ho feia servir els objectes que hi havia al garatge. Així, la casa de nines trencada era casa seva, els escarabats eren personatges, el bidó de gasolina era casa la veïna Zafira, un drap era l'oficina de l'arbre i un pot de pintura era el pou. Seguint el recorregut del discurs amb la manipulació d'objectes i l'extraordinària interpretació de l'Aina, l'obra et feia fer un viatge intens i pertorbador.

A l'abril en vam fer un bolo al teatre de Caldes de Malavella, amb gran impacte, ja que les participants del club de lectura l'havien llegit feia uns mesos amb presència de l'Albert Pijuan.

Després a primers de maig en vam fer un altre a la Sala Trono de Tarragona sense gaire pena ni glòria. De tornada, amb en Menchero, l'Aina i l'Albert, ens vam aturar a fer un mos a Calafell, a L'Espineta. Feia una nit molt agradable allà a la terrassa davant del mar.

Havia convençut en Toni Casares per fer una temporadeta de quinze dies a la Sala Beckett a finals de maig del mateix any. A en Toni ja li abellia estrenar un autor jove que encara no havia fet res. El dia abans, com de costum, em va agafar a part i em va dir que mentalitzés l'actriu perquè segurament algun dia hauríem de suspendre. Però ja m'ho coneixia. El govern de Rajoy acabava d'apujar l'IVA cultural i en Toni ho vivia com una catàstrofe. No vam haver de suspendre cap dia i la nit de l'estrena vaig rebre un llarg whatsapp d'en Toni on em deia que allò era una lliçó de teatre i que per coses com aquesta valia la pena seguir lluitant.

Un dia de juliol del mateix any em va trucar en Víctor Muñoz de l'Obrador de la Sala Beckett. Havia contactat amb ells l'organització d'un festival de teatre a Èrbil, al Kurdistan de l'Iraq, per si hi volien participar però no tenien cap muntatge petit en aquell moment i s'ha-

via enrecordat del *Nix tu, Simona*. Es tractava d'una ONG alemanya que organitzava, junt amb el govern regional del Kurdistan, un festival internacional de teatre. La Hella Mewis era qui em va contactar i qui ho controlava tot. Naturalment vam acceptar la invitació.

El viatge va ser bastant increïble. En Menchero no podia venir i en lloc seu ho va fer l'Albert Pijuan, que se sabia de memòria la funció. Érem l'Albert, l'Aina i jo. Al setembre vam volar cap a Istanbul, on vam fer una escala d'unes quantes hores, i d'allà a Hawler (en àrab, Èrbil), on vam arribar cap a les onze de la nit. La meua maleta s'havia quedat a Istanbul. A fora ens esperava la Hella amb un *truck* (allà tot eren o *trucks* o cotxes d'alta gamma) i ens va portar a l'hotel. L'Hotel Chwarchra era espectacular. Tenia un ampli jardí, on es feien els sopars del festival sota una fina pluja artificial, i una arquitectura d'estil colonial arabitzada. Contenia tot de trofeus de caça i altres elements decoratius ètnics.

Anàvem amunt i avall tot el dia en una mena d'autobús perquè l'organització volia que presenciéssim els altres espectacles del festival. Així vam veure un espectacle iraquità, ingènuament contra els americans, un d'alemany, d'un tedi postdramàtic, un d'iranià, diria que el més interessant, i un d'italià, un espectacle itinerant que es desenvolupava a la fortalesa amb tan poc d'encert que si no estaves a primera fila no veies res.

A nosaltres ens va tocar el teatre de la universitat. Teatre teatre, és un dir. Estava a l'interior de l'edifici universitari i era una sala amb cadires i un escenari, uns focus no t'hi fixis i dues taules de llums de l'any de la picor que van donar molta feina a l'Albert. Això sí, els voluntaris estudiants s'hi abocaven. Els cables s'empalmaven amb els dits i sense cap tipus d'aïllant sobre una taula que feia de Jenny. A la porta de la universitat hi havia un porter vestit de guerrer kurd més vell que Matusalem i una piscina infantil plena de gel i dosis individuals d'aigua, semblants als envasos de iogurt.

Vam muntar al matí. Bé, de fet ho van fer tot l'Albert i els estudiants mentre l'Aina escalfava la veu. Després vam dinar a l'hotel i hi vam tornar a la tarda. Hi va venir tanta gent que van posar cadires a l'escenari fora del linòleum que delimitava l'espai de l'Aina, que se'ls va trobar a un pam. Una autoritat va fer servir un micro per presentar

l'acte i van deixar mal connectat el so, de manera que les gravacions, essencials a la funció, no es van sentir. Però va ser un èxit esclatant. No s'assemblava gens al que nosaltres entenem per una funció de teatre. La gent parlava, sonava el mòbil i sortien a parlar i després tornaven a entrar, hi havia dones amb nenes i nens. I, malgrat tot, es va produir el miracle. L'emoció va dominar la sala i va explotar en els aplaudiments. L'Aina les havia passat canutes però havia triomfat.

Però el més espantós va ser l'últim dia. S'acabava el festival. Els nostres amics kurds ens van portar en una furgoneta al barri cristià. Es notava la diferència perquè hi havia adorns de Nadal i anuncis de Heinneken. Vam entrar en una gran sala de festes. Ens vam asseure en una taula que teníem reservada. I llavors va començar la gala mentre sopàvem. Primer una desfilada de models kurdes. Després els premis. A l'Aina li van donar el premi a la millor interpretació femenina i 200 dòlars. I després el ball. Abans d'anar a dormir la Hella ens va donar els 1000 dòlars, crec que eren, per la nostra participació, que vam repartir entre els tres.

Pensava que l'obra encara podia tenir recorregut i vaig parlar amb en Raimon Molins, que va estar d'acord de programar-la a l'octubre, tornant del Kurdistan. Em va explicar que faria un esforç de promoció, però jo no vaig entendre que em tocava pagar-lo a mi. Vam fer dues setmanes al Teatre Àtrium amb molt poc de públic, tot i que el que va venir sortia commocionat. Quan vam acabar en Raimon em va presentar una factura de 500 euros per la promoció. Em vaig empenyar molt. Li vaig preguntar que com podia ser que aquells comunicadors, que no havien fet res pel que indicava l'assistència del públic, cobressin més que l'actriu que havia estat allà cada dia durant dues setmanes deixant-hi la pell. Em va contestar que és el que havíem acordat. Li vaig dir que no en volia saber res. Vaig pagar els comunicadors i una quantitat que em va semblar mínima a l'Aina. És la primera vegada que he perdut diners fent teatre. Uns quants anys més tard, quan portava la sala la Patrícia Mendoza i hi vam fer *La corda* amb La Decimonònica, em va dir que era el muntatge que més l'havia impactat dels que havia vist mai a la sala.

Semblava que la cosa ja s'havia acabat però la Hella em va tornar a contactar per convidar-nos l'any següent, el 2013, al setembre a Bag-

dad, on les autoritats, envejoses dels resultats del festival a Èrbil, havien encarregat a la mateixa ONG l'organització d'un festival, i a l'octubre un altre cop a Èrbil, ara amb *Senyor Gripau Senyora Mort* de Josep Sebastià Pons.

Si l'anada al Kurdistan va ser tota una experiència, l'anada a Bagdad en plena guerra va ser més aviat allucinant. Feia vint anys que a Bagdad no s'hi veia teatre i els sectors culturals de la ciutat, junt amb el govern, que volia aparentar normalitat, van unir esforços a còpia de dòlars americans. El director del festival, un home molt afable i culte, era un reconegut professor iraquità d'una universitat americana.

Aquest cop l'Albert era a Xile, però en Menchero sí que podia venir. L'Aina va venir en estat de xoc perquè acabava de morir una tieta seva. Vaig dir al meu germà Bernat, a qui jo devia uns quants favors difícils de pagar, si volia venir a donar un cop de mà. Aquest va ser l'equip.

Ja a Barcelona va començar l'ensarronada d'en Tomeu Gomila, que tenia la companyia de dansa AuMents, que també havia estat convidada a Bagdad amb l'espectacle *Malasombra*. Es va oferir a portar els nostres passaports ja que havia d'anar a Madrid a treure els seus visats. Vam quedar un dia a l'aeroport i em va donar els visats i jo li vaig donar el cost.

Com l'altra vegada, vam volar amb Turkish Airlines i vam fer escala a Istanbul. Vam arribar de dia i les mesures de seguretat eren fortíssimes. L'autopista de l'aeroport estava tallada, en el sentit cap a la ciutat anàvem sols en el cotxe que ens havia vingut a recollir. En el sentit contrari hi havia una cua quilomètrica abans d'un control de seguretat.

Ens van deixar a l'Hotel Palestina, el que els nord-americans havien bombardejat deu anys abans i on havia mort el periodista Couto. Des de l'hotel es veia la rotonda on hi havia hagut l'estàtua gegant de Saddam Hussein. Ja no en vam sortir més si no era per anar al teatre. S'hi podia fumar a tot arreu, però en canvi no vam beure més alcohol que el que aconseguien els nostres guardaespalles, que eren la nostra ombra, uns xicots joveníssims. A l'últim pis hi havia una mena de puticlub on servien begudes alcohòliques, però no hi vam anar. No ens deixaven sortir de l'hotel. Normal, el dia que havíem arribat van

morir cinquanta persones en un atemptat en una barriada de Bagdad. I nosaltres vàiem el fum des del balcó de l'habitació. A Barcelona, s'hagués suspès immediatament el festival.

No podíem sortir de l'hotel, només quan ens desplaçàvem, tot el festival en pes, en caravana militaritzada a veure els espectacles dels altres. Llavors l'experiència era allucinant. Portàvem tanquetes d'es-corta, es tallava el trànsit pels carrers on passàvem i els nostres guardaespalles allunyaven la gent amb ratjos làser. Anàvem sempre amb la companyia d'en Tomeu. De fet ens confonien. Amb els ballarins i el tècnic ens hi vam fer de seguida, però en Tomeu era el típic mallorquí que mai no saps el que pensa i que et diu sí quan és no i no quan és sí. L'únic que va aconseguir escapar dels nostres guardaespalles va ser en Bernat per anar a comprar tabac quan estàvem muntant al Teatre Nacional de Bagdad.

Aquesta va ser tota una altra experiència. A nosaltres ens va tocar estrenar al Teatre Nacional de Bagdad, que semblava el teatre d'una ciutat mitjana de Catalunya, però equipat a la manera iraquiana. Ens havien promès que hi hauria un linòleum, i així ens vam estalviar de portar-lo en avió, però el linòleum no arribava i sense el linòleum no es podia muntar. Al teatre érem en Menchero, l'Aina, en Bernat, jo, els tècnics, asseguts a terra de l'escenari plegats de mans, i els nostres guardaespalles. Vam demanar als guardaespalles que contactessin amb algú de l'organització per reclamar el linòleum. Al final aquella tarda va arribar el linòleum. Mentrestant en Menchero va començar a treballar les llums. Com a Èrbil, les connexions eren a pèl i sense protecció. En Menchero va dir que això no podia ser i va demanar que hi possessin endolls. Els tècnics del teatre es van asseure a terra i amb tota la parsimònia del món es van posar a pelar fils i introduir-los als endolls. Però el pitjor va ser la «jenny» que tenien, que era una bastida com a Èrbil, però la diferència aquí era que les barres estaven a més de quatre metres d'alçada, de manera que en Menchero s'hi va haver d'enfilar.

El dia de la funció va ser delirant. A l'entrada un vell vestit a l'estil àrab t'oferia te i xixa. El públic també era força barrejat, però ben assegut en una platea com Déu mana. Va començar la funció. En Menchero estava entre cametes tirant les llums i el so, i jo assegut a la pri-

mera fila de la platea. De cop i volta es va començar a sentir una musiqueta àrab. Com si res, el meu guardaespalles, assegut al costat, va pujar a l'escenari i al cap d'uns segons va tornar a baixar, i em va dir que pugés a dalt a dir a en Menchero que apagués el so. Vaig pujar i, allà entre cametes, vam discutir amb signes mentre l'Aina tirava endavant la funció com podia. En Menchero va apagar el so, però la cançoneta no sortia del seu ordinador, sinó d'un micro que havien deixat obert i que feia de sintonitzador. Després de la funció, quan l'Aina va sortir, l'esperava una multitud de dones i nenes per saludar-la i fer-se fotos amb ella.

La gala de Bagdad no va ser igual que la del Kurdistan. En un gran auditori ple de gent fent crits nacionalistes, va sortir a cantar el Corà un imam i un home anava dient noms i repartint premis. A l'Aina li van tornar a donar el de millor actriu, junt amb mil dòlars, aquest cop compartit amb una actriu iraquiana, suposo que per no ferir sentiments.

L'últim dia, després de la gala, vam anar en Tomeu i jo a veure el responsable del festival, un home afable i atent, per cobrar el caixet promès. En Tomeu ho va agafar tot, ja que en realitat ens confonien, i em va dir:

—Quan arribem allà ho arreglem.

A la tornada a l'aeroport amb els mallorquins vam veure llargues cues que esperaven per anar-hi. Nosaltres anàvem per un altre ramal on no hi havia cotxes. Tot i així ens van fer aturar en un lloc per escorcollar-nos. Hi havia dues cabanyes, una per als homes i una per a les dones. Jo em vaig fer el distret i vaig passar la meva cabanya per fora sense que se n'adonessin.

Passats alguns dies a Barcelona, vaig escriure a en Tomeu reclamant-li els diners. Em vaig quedar de pedra quan em va escriure que em cobraria una quantitat pels serveis prestats. Li vaig contestar que de quins serveis parlava, ell s'havia prestat a tramitar els visats i s'havia presentat a Bagdad com a l'interlocutor de les dues companyies, però no havíem parlat mai de diners i ho hauríem pogut fer nosaltres. Va insistir que volia cobrar uns diners. Em va semblar molt lleig i deshonest, però li vaig escriure que allà ell amb la seva consciència. I sí sí, es va quedar una part del caixet. Naturalment no hem tingut cap més relació.

La *Poesia completa* de Josep Sebastià Pons era un llibre que cremava. L'havia comprat feia trenta anys perquè era un clàssic de la Catalunya del Nord però en aquell moment aquella mena de poesia no m'atreia i no el vaig llegir. El llibre va quedar sempre allà, pendent de llegir, fins que un bon estiu el vaig agafar a Caldes de Malavella. Quin descobriment. Mentre llegia em sentia endut per la musicalitat d'aquells versos i s'anava formant la idea de fer-ne un espectacle. Abans de parlar-ne amb ningú ja tenia fet el guió, que recordo que vaig conjuminar a Caldes. A part del primer poema, sobre la terra, i l'últim, sobre la mort, la tria que vaig fer eren tot poemes sobre la naturalesa amb imatges molt nítides, i d'aquí el títol *Senyora Gripau Senyora Mort*.

El primer amb qui en vaig parlar va ser amb en Marc Egea, amb qui m'havia quedat tan bona sensació a la col·laboració de *La disputa de l'ase*. S'hi va apuntar de seguida. La idea era que ell tocava la viola de roda i el *duduk*, una mena de clarinet armeni, però que també les actrius (ja tenia decidit que serien actrius) farien música.

Després en vaig parlar amb la Neus Pàmies i l'Aina Huguet. Les vaig triar perquè eren bones dient i totes dues tenien certa relació amb el violí, sobretot la Neus.

A en Menchero li vaig demanar que fes un espectacle autònom pel que fa a la il·luminació, que es pogués representar a qualsevol lloc, i li vaig demanar una sèrie d'objectes i una pantalla per fer ombres xineses. Les actrius haurien de dir els poemes i donar vida a objectes i les ombres. En Menchero va construir un faristol que, quan s'obria, es convertia en una pantalla on projectar les ombres, granotes, vaques, serps, ocells articulats que es movien, construïts també per ell. L'espectacle, entre la música, la llum, els versos, els objectes i les ombres, era una meravella d'imatges suggeridores i matisos, i no dequeia en cap moment. La Neus i l'Aina estaven magnífiques.

El minso pressupost el vam aconseguir gràcies a l'Oriol Izquierdo, amb el pretext del cinquantenari de la mort del poeta, de la Institució de les Lletres Catalanes, i es va estrenar el 2012 a l'Institut d'Estudis Catalans.

La vam «reestrenar», dins un Festival Lola expandit, a l'espai Muiart de Martorell, un lloc poc avinent, petit i amb impediments, com



ara escultures gegants. L'Albert Pijuan ens va convidar a fer l'espectacle a la casa Barral de Calafell, de la qual portava llavors la programació. L'espai tampoc era gaire adequat però es va convertir en una mena d'espectacle itinerant i va funcionar. A mi em va emocionar veure la poesia viva, a qui jo havia donat vida, en aquell espai familiar on havia transitat de petit. A Caldes de Malavella vaig programar una sessió del club dedicada a Josep Sebastià Pons i vam aprofitar per fer l'espectacle al teatre, amb la càlida recepció habitual. Vaig parlar amb en Bonnín i ens va programar un parell o tres de setmanes però va ser un desastre. Ens va ficar en un racó tot pintat de blanc i no en van fer cap mena de difusió i alguns dies en Marc, la Neus i l'Aina van haver de suspendre.

El penúltim bolo que en vam fer va ser el més curiós. La Hella em va contactar per si tenia algun altre espectacle per tornar al Festival d'Èrbil a l'octubre del 2013, el mateix any que vam anar a Bagdad. Li vaig dir que sí. El problema era que ni la Neus ni l'Aina podien. Ho vaig proposar a dues alumnes de l'Institut que havia tingut el curs anterior, l'Anna Berenguer i la Lara Díez. Van estudiar amb el vídeo i vam fer uns quants assatjos al taller d'en Menchero, l'últim amb públic: l'artista Savina Tarsitano i els bessons alemanys de l'Espronceda Arts Centre. Aquesta vegada en Menchero no s'ho va perdre, però jo no hi vaig anar perquè m'acabaven d'operar. Sembla que les dues noies van fer furor i l'espectacle va funcionar, encara que els kurds no n'entenguessin ni una paraula. Vaig remoure cel i terra intentant que l'espectacle es fes a la Catalunya del Nord però no hi va haver manera, ningú el va comprar. El pobre Josep Sebastià Pons es va sentir a més de tres mil quilòmetres de Catalunya, on ningú el podia entendre, i no es va sentir a casa seva. Encara en vam fer un últim bolo al maig del 2014 a la Casa de les Lletres de Tarragona.

El 2001 en Ramon Simó es va posar en contacte amb mi. Treballava d'assessor al TNC i portava una mena d'arxiu d'obres d'autors contemporanis. Em va demanar si li podia lliurar les que tingués escrites, ja que havia seguit les coses que feia i li interessaven. El recordo en un despatx del TNC comentant-me amb entusiasme alguna obra meva. Naturalment ho vaig fer. No sabia dir què li vaig enviar però arran d'això em va aconseguir dues coses: la beca de traducció i la beca

de creació. Em va oferir, ja que no tenia fills ni estava lligat a cap institució, una beca de traducció del Welsh Council que gestionava la Universitat de Swansea a través d'en David George. Es tractava de traduir i publicar al català alguna obra dramàtica d'algun autor gal·lès contemporani en actiu. Vaig acceptar, és clar, i al cap d'un temps en Ramon em va recomanar que em presentés a una beca d'escriptura teatral que convocava el mateix TNC. Me'n van donar una a mi i l'altra a l'Andreu Carandell.

Feia temps que tenia la idea d'escriure una obra còmica, un vodevil, a quatre mans, sobre la identitat en els sentits més diversos, una cosa que fos estripada i que portés el mètode del flux verbal a la màxima tensió. Vaig pensar en el punt de partida, un sopar entre dues parelles, una de catalana i una d'holandesa, ja que l'obra havia de tractar el tema identitari i havien de ser doncs cultures minoritàries, proposava un joc de llengües que només era possible d'aquesta manera. Seria en quatre llengües: els comensals parlarien entre ells en la llengua pròpia, el català i l'holandès, que només entendrien els seus parlants, i es comunicarien amb els de l'altra llengua en llengües «universals», l'anglès i el francès, que potencialment entendria molta gent. Això generaria escenes còmiques diferents segons si es representés a Catalunya o a Holanda, ja que el públic entendria la part diferent del diàleg. A més a més, per completar el vodevil, hi hauria números de revista al prosceni, que haurien de ser també diferents a Catalunya o a Holanda.

La Marta Fontanals, amb qui vaig compartir pis un temps a la França Xica, es va emparellar amb un holandès i se'n va anar a viure a Amsterdam, d'on va tornar al cap d'uns anys. Llavors vaig escriure-li i em va posar en contacte amb el dramaturg amic seu Jan van der Mast de Delft. Li vaig explicar una mica la idea i va venir a Barcelona, allotjant-se a casa la meva mare. Recordo un dia parlant del projecte als Quatre Gats amb una cervesa al davant. Alt, pèl-roig però amb poc cabell, amb ulleres gruixudes, en Jan era un home afable i intel·ligent de la meva edat. Em va explicar les coses que feia. Feia poc havia publicat una novel·la, que em va ensenyar, i feia teatre infantil amb la seva companya. Em va caure molt bé, però de seguida em vaig adonar que no era la persona adequada. Li vaig plantejar la situació dels per-

sonatges i l'objectiu de l'obra. Quan va veure que la beca només podia ser per a mi i la complexitat del que jo proposava, em va dir que se li feia gran i es va fer enrere. Vam quedar com a bons amics però no ens hem tornat a veure.

Vaig decidir, doncs, escriure-la jo sol. Va arribar l'estiu i me'n vaig anar a Abertawee (Swansea) amb la beca de traducció. Vaig aprofitar que tenia la biblioteca de la universitat a la meua disposició i vaig agafar un llibre d'història natural sobre els calamars, un llibre de Foucault i unes lliçons de Lacan. Vaig aprofitar també la fluïdesa de l'anglès que em proporcionava l'estada al Regne Unit. Per a les rèpliques, tirava els daus i segons el que sortia intervenia un personatge o altre i deia una cosa o altra o parlava dels calamars o de psicoanàlisi. M'era igual l'ordre del que es deia perquè no alterava el producte. En aquell moment en deia «teatre simultaneista», en la línia de *Dramàtic*, en què es deia alhora la rèplica les acotacions, el *sottopensiero*, el pensament automàtic i el pòsit de pensament i no hi havia necessàriament una línia cronològica única.

El català, el francès i l'anglès els vaig escriure jo. Pel que fa l'holandès, la part que havia de fer en Jan, no en tenia ni idea. Ja de tornada a Barcelona, vaig agafar un llibret de garantia de la tele, crec que era, d'aquests que estan en una pila de llengües i d'allà van sortir les rèpliques en holandès. Però després, ja a la segona Mà de l'obra, quan aquesta puja de to entre en Pere i la Lena, em vaig comprar a les Rambles una revista porno d'aquelles que hi havia en quatre llengües i en vaig treure l'holandès. I encara em vaig animar a comprar un diccionari català-holandès que vaig fer servir sobretot al final de l'obra i les parts en vers. Per no pifiar-la en les rimes vaig agafar rimes de Racine i no recordo quins versos en anglès i holandès.

La Cathy Ytak em va ajudar en la correcció del francès i la Mia, llavors parella d'en Pep Planas, en l'anglès. I abans de la publicació ho va fer la Cheryl Morgan. De totes maneres el nivell de correcció del francès i l'anglès no em preocupava perquè en tota l'obra no hi ha cap natiu en aquestes llengües i els personatges no estan obligats a dominar-les totalment.

El 2002 el mateix TNC va produir la lectura dramatitzada de l'obra, dirigida per en Joan Castells, que es va fer a Sitges dins el fes-

tival. Vaig assistir als assatjos al TNC. Hi van intervenir en Pep Planas com a Pere i la Gemma Brió com a Maria, la Daniela Feixas i altres actors que no recordo. La Mireia Chalamanch i en Manel Barceló feien les cançons. En Joan hi va imposar un ritme trepidant que va fer l'obra molt musical i atractiva a la lectura. Em deia que estava boig.

Vaig publicar l'obra a 3i4 a través d'en Manolo Molins i es va quedar dormint el son dels justos.

Però era evident que un text amb tants personatges tenia mala peça al teler per pujar als escenaris sense una aposta dels teatres públics que els meus textos mai no han tingut, si exceptuem l'etapa T6.

El 2012 en Marc Chornet acabava els estudis a l'Institut del Teatre i ja feia uns anys que ens coneixíem. Havia decidit fer una obra meva com a treball de final de carrera. Després de llegir tot el que tenia publicat, es va decidir per *La partida*, conscient de la dificultat de l'empresa. L'obra es va estrenar el 2012 com a taller a l'Institut del Teatre de Barcelona i després el 31 de gener del 2013 a La Seca Espai Brossa. Quan es va fer a l'Institut crec que estava de gira amb les Veus Paralleles i la vaig veure directament a La Seca. La posada en escena era eficaç i va resultar-ne una mena de bogeria delirant divertidíssima molt ben defensada pels actors, especialment un Toni Guillemat i una Neus Pàmies espectaculars en les cançons. La feblesa del muntatge estava en les parts d'holandès, que no es van afrontar amb totes les conseqüències. A part de la Neus i en Toni, la resta d'actors eren coneguts d'en Marc: en Joan Manuel Brunet, l'Anna de Manuel, l'Abel Martí, que havia participat també a *l'Orfeu i Eurídice*, i la Dolors Sans.

Cap al 2011 o el 2012 en Joan Casas, un dia que ens vam trobar per allà l'Institut del Teatre, em va insinuar que jo podria muntar el poema dramàtic *Helena* de Iannis Ritsos i em va regalar el llibre que el contenia amb la seva traducció. Coneixia Ritsos de l'adolescència però no havia llegit cap dels seus poemes dedicats als personatges dels cicles homèrics i tebens de la literatura grega clàssica. Vaig llegir el poema i de seguida se'm va encendre la llumeneta del repte que em porta a la tossudesa de voler fer una cosa. El mateix Casas em va explicar que ell l'havia vist a Grècia interpretat per un home i em va suggerir en Quimet Pla. La idea em va semblar fantàstica.

I a en Quimet també. Ell tenia ganes de tornar a treballar amb mi i el repte del monòleg l'estimulava. Em va proposar fer una coproducció. Jo demanaria subvenció i ell aportaria la interpretació. La Queralt Riera llavors encara tenia l'escola de teatre a les Rambles i en Bernat, el meu germà, feia temps que hi donava classes. Vaig proposar a la Queralt fer també coproducció i a en Bernat, fer la pel·lícula per a les acotacions inicial i final.

El poema de Ritsos, com tots els seus d'aquesta mena, és un monòleg, en aquest cas d'Helena vella, precedit i seguit per una llarga acotació que és el que dona sentit al poema. El meu muntatge va ser el primer d'un poema dramàtic de Ritsos (si exceptuem una lectura dramatitzada de la Mercè Managuerra, de la mateixa *Helena*) dels que s'ha dedicat a anar traduïnt en Casas, i els que he vist de posteriors suprimeixen les acotacions per la impossibilitat de teatralitzar-les. El monòleg d'Helena s'inicia quan entra a la seva habitació un personatge que no se'ns revela qui és i acaba quan aquest personatge se'n va. Això em va donar la idea que tota l'obra és la mirada d'aquest personatge de qui no sabem res. Vaig imaginar doncs un reporter que va a visitar una antiga glòria càmera en mà. Això em permetia a través de la filmació com a càmera quasi subjectiva reproduir tot el que passava a les acotacions. Una gran pantalla de tele permetria veure el que passava abans i després de la irrupció del reporter a l'habitació d'Helena, és a dir, a l'exterior de l'habitació, però el personatge no deixaria de filmar, sinó que ara ho faria en directe i es reproduiria a la mateixa tele. El reporter era jo, l'única vegada que m'he posat a l'escenari. Però no havia d'actuar. Només filmar plans de detall i ajudar-lo a moure's un parell de vegades.

Vam assajar l'obra a les Rambles, a l'escola de la Queralt. Va ser un treball d'orfebreria, frase per frase, paraula per paraula. Ho fèiem en una sala que donava al carrer de darrere, el carrer d'en Roca, un carrer tan estret, que els veïns de davant podien assistir a l'assaig. La Queralt va fer d'ajudant de direcció, però en Germano Bozzelli em va demanar participar-hi perquè coneixia molt en Quimet del TNC i vaig tenir dos ajudants de direcció. En Menchero va fer l'escenografia, és clar, un llit preciós, una cadira i una finestra, i va comprar la tele gegant.

La filmació de les acotacions va ser tot un esdeveniment. Em vaig fixar en una casa de Caldes de Malavella de la rambla d'en Rufí, Can

Sala, i vaig esbrinar que pertanyia als fabricants dels Caldos Aneto. És una torre molt alta, rodejada de jardí, dels anys vint o trenta del segle xx, ja decadent. Em vaig posar en contacte amb ells i em van cedir la casa. En Bernat, el meu germà, va organitzar un equip de producció dirigit per la Marga Melià i constituït per col·legues seus. Em va demanar una actriu pèl-roja per a la criada que obre la porta i segueix tota la casa i ho vaig proposar a l'Anna Pérez, una alumna meua que m'inspirava confiança i que ha resultat ser una excel·lent actriu, tot i que no era pèl-roja, sinó tenyida. A través de la Mercè Barnadas de la biblioteca de Caldes vam mobilitzar mig poble i surten tots a la pel·lícula: la Montse Fernández i la seva mare, la Mercè i en Robert, la Cristina, l'Eulàlia i molta altra gent. El rodatge, un cap de setmana a Caldes, amb dinar al Tèrmic, va ser una festa. La pel·lícula, dividida en dues parts, al principi i al final de l'obra, va quedar sensacional i en Bernat va fer molt bona feina.

Vam fer una mena de preestrena d'un parell de dies a l'Orlandai de Sarrià al juliol del 2013, per poder justificar la subvenció. Recordo molt aquelles funcions, suposo perquè van ser les primeres. Després vam fer l'estrena real a Esparreguera a l'octubre dins el Festival Lola, que va tenir molt d'impacte perquè en Quimet, sent d'Olesa, hi és molt popular. En Quimet estava colossal. Una lliçó magistral d'interpretació. En Joan Castells em va dir: «És la primera vegada que veig en Quimet no fent de Quimet.»

A Caldes de Malavella hi vam dedicar una sessió de club, com no podia ser altrament, i aquesta vegada, al teatre, hi vam tenir força públic, que es volia veure a la pel·lícula. Finalment vam fer temporada a L'Akadèmia al maig. Va anar prou bé de públic.

Però va passar com sempre. Excepte una crítica que deixava molt bé en Quimet i malament la meua direcció (com si la interpretació d'en Quimet no tingués res a veure amb la meua direcció), va passar sense pena ni glòria. I en Quimet, que pensava que havia fet el paper de la seva vida, va quedar dolgut.

Havia traduït per iniciativa pròpia i publicat l'obra d'en Grégoire Polet *Marea alta marea baixa*. És una obra molt curiosa, que sembla a primera vista realisme pur però on es produeixen unes interferències de realitats i d'espai temps molt subtils i molt interessants. L'espec-

tador es deixa portar per una sensació estranya d'irrealitat real i de transferència entre somni i realitat.

En Grégoire i la família havien vingut alguna vegada a Caldes i havíem gaudit de l'antiga i fantàstica piscina del balneari Vichy. Em feia il·lusió convidar-lo al club i creia que a la gent del club li interessaria conèixer-lo. Però l'únic que tenia traduït al català era aquesta obra de teatre.

El març del 2014 vam fer la lectura de l'obra i vam gaudir de la presència d'en Grégoire, que encara tornaria arran de la meua traducció de *Barcelona!* En vam fer una lectura dramatitzada molt primària, amb un esborrany de l'espai. Això em va fer entrar les ganes d'anar-hi més a fons. Era impossible pensar en un muntatge. Un autor desconegut i cinc actors. Vaig proposar a en Toni Casares, que tenia la nova Sala Beckett mig en obres, una lectura dramatitzada i em va posar totes les facilitats. Vaig oferir els papers a diferents estudiants de l'Institut, en Toni Guillemat, en Nico Jongen, l'Aleix Melé, l'Eva Ortega i l'Anna Pérez Moya. En Toni el coneixia de *La partida*, en Nico era de direcció, l'havia tingut feia poc i m'agradava molt (i a més el seu pare era flamenc), amb l'Eva eren els inicis de *La Decimonònica* i amb l'Anna havíem col·laborat a *Helena*. L'únic que no coneixia era l'Aleix. Vaig pensar una disposició de l'espai i la Polín em va fer unes magnífiques llums. Allò ja era un esborrany de posada en escena. Els actors van estar magnífics i, quan ho vam fer al juny del mateix any, va ser una experiència emocionant. Quasi al cap d'un any, vam repetir la lectura dramatitzada a El Magatzem de Tarragona.

*Aquilles o l'estupor* és un text que també travessa els anys. Arranca amb la mort d'una persona pròxima i el desconcert emocional que em va provocar. Feia poc havia traduït *Errata* de Steiner i recordava com ell parla d'aquell moment terrible de la *Iliada* en què Príam acut a la tenda d'Aquil·les a suplicar el retorn del cos humiliat d'Hèctor i Aquil·les, que acaba de perdre Pàtrocle, convidant-lo a sopar, li fa avinent que per més dolorosa que sigui la mort de l'ésser estimat cal menjar. Vaig començar un text que no sabia on em portava i que amb els anys va desembocar el petit assaig *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*, que vaig publicar el 2013. Però mentrestant, arran de la lectura d'*Aquilles o l'impossible* de Llorenç Villalonga, havia teatralitzat,

per treure-me-la de sobre, l'escena entre Aquil·les i Príam a partir del text homèric, i d'aquí van començar a sortir els fils que menarien a les altres escenes. De seguida em vaig imaginar una obra gran on es barregessin la dansa i el teatre. M'atreia el concepte de transformació, tan present al mite d'Aquil·les, d'inversió identitària, que havia de ser també present en el concepte d'espectacle i fins i tot de posada en escena. Vaig agafar la *Introducció a la Ilíada* de Jaume Pòrtulas i més tard vaig tenir unes quantes converses amb ell en sengles dinars al restaurant L'Havanna, on, gràcies a la seva saviesa, es van anar desgranant i matisant les històries i les escenes, els formats i els textos.

El meu projecte no tenia cap futur, és clar, fins que van nomenar en Ramon Simó director del Festival Grec. A en Ramon li agraeixo haver cregut sempre en la meua obra i especialment quan era director del Festival Grec. Encara no havia sortit ell de la sorpresa del nomenament del govern de Trias quan li vaig parlar del projecte a la terrassa de la llibreria Laie. De seguida el va fer seu, ja que contenia tots els ingredients que marcaven la línia que es volia proposar al festival: modernitat, interdisciplinarietat, nova creació, ambició artística. Ara bé, portar-ho a terme ja eren figures d'un altre paner. Estàvem parlant d'un pressupost injustificable per al festival. El primer que va fer va ser associar el projecte a la companyia IT Dansa de l'Institut del Teatre, que va entrar com a coproductor.

Vaig demanar a la Cristina Alonso que es fes càrrec del projecte com a productora. Ella m'havia fet les millors produccions, però els temps d'Areatangent havien passat. Tenia una parella estable i es va presentar a un concurs per dirigir l'espai de dansa de la Philips, El Graner. Mentrestant la Cristina va trobar una línia d'ajuts europeus a coproduccions entre Noruega i Espanya i això va marcar molt el projecte, ja que per presentar-nos-hi vam buscar creadors noruecs. A través del poeta Arne Ruste, que coneixia arran de l'edició de les Veus Paralleles del 2009, em vaig posar en contacte amb el compositor de Bergen Knut Vaage, que va resultar una excel·lent elecció.

En Knut va venir a Barcelona, amb el viatge pagat, i el vaig col·locar a un hotel al costat de casa. El vaig portar a menjar arròs a L'Arrosseria de Xàtiva i a veure el Teatre Grec, on s'havia de fer l'espectacle. Es va engrescar del tot. Vam convenir que, igual que la dansa, la



música sorgiria de les improvisacions. També vam decidir que jo trobaria dos músics d'aquí i ell vindria amb en Jørgen Træen, especialista en improvisació electrònica, amb qui ja feien concerts a partir d'improvisacions. Ràpidament vaig pensar en en Marc Egea, i ell va proposar en Tom Chant, el clarinetista de les meravelles. En Marc va ser una peça clau. És un músic extraordinari de gran sensibilitat i intuïció escènica, i es va entendre molt bé també amb en Knut.

Amb la Catherine Allard, directora artística de la companyia IT Dansa, vam visionar diferents possibles coreògrafs per al projecte que encaixessin tant amb el projecte com amb les necessitats pedagògiques de la companyia, i ens vam inclinar per la coreògrafa noruega Ina Christel Johannessen. L'ajut, al final, no va sortir però ens vam quedar amb els noruecs.

El setembre del 2013 vaig viatjar a Oslo amb la Catherine per conèixer l'Ina i retrobar en Knut. Teníem entrades el mateix vespre a l'Òpera d'Oslo, aquest edifici moderníssim integrat al port, per anar a veure l'estrena d'una coreografia de l'Ina.

Quan la vam saludar i ens vam presentar l'Ina em va fer un efecte estrany. A més d'una fredor que en aquell moment vaig atribuir a la inoportunitat del moment, entremig de coneguts seus i felicitacions, em va semblar una persona disfressada.

D'entrada tots dos van acceptar el repte. El meu plantejament era fer una creació conjunta, encara que jo aportés el text i la creació escènica, la idea i la iniciativa. Per desgràcia, l'Ina no ho va entendre mai i sempre va tenir por que jo li manés. Sí, al final el que vaig descobrir és que jo li feia por. No puc entendre com jo puc fer por a ningú.

En aquell moment la Cristina va deixar la producció. Vaig pensar en la Isabel Castellet. Ens coneixíem de La Fura. Un dia, no feia gaire, ens havíem trobat pel carrer i m'havia explicat que els havia deixat i feia producció independent. De seguida vam congeniar i ens vam fer amics. La Isabel era extraordinàriament sensible al tema artístic i jo sentia que érem de la mateixa corda. Al llarg de les dues produccions que vam fer junts ens vam fer moltes confidències. La Queralt Riera li va fer d'ajudant.

El març del 2015 la Isabel i jo vam anar a Oslo i ens vam desplaçar a l'estudi de l'Ina. Era una magnífica casa de fusta restaurada. Vam

estar treballant tot el matí, explicant-li el projecte escena per escena. Jo no m'hi sentia còmode i no sé treballar si no em sento còmode amb algú. I crec que ella tampoc.

Després, a l'octubre vam anar amb en Tom Chant i en Marc a Bergen. Es tractava que els quatre músics es coneguessin. La Isabel ens va allotjar al Citybox Hotel, molt cèntric, però que de nit tocava amb una discoteca molt sorollosa.

La següent vegada ens vam trobar tots els músics a l'estudi de la Pilar Subirà, a qui vam demanar si ens el podia deixar un parell de dies. Vaig demanar als actors que vinguessin perquè es conegués tot-hom. En Quimet Pla va aparèixer amb dos gossos pastors gegants i molt peluts. Em va dir que no tenia amb qui deixar-los.

A la primavera vam començar la primera tanda d'assatjos amb IT Dansa. Hi vaig anar un dia, vaig explicar el projecte als ballarins i van començar a treballar amb l'Ina. El procés era dur. Ella els feia improvisar, ho gravava amb vídeo i després els feia perfeccionar-ho a casa. En Knut li gravava fragments de música per treballar, però ella no es mostrava satisfeta i exigia la música definitiva. En Knut li explicava que la música era improvisada i per tant no era mai definitiva, no com ella que tancava les improvisacions dels seus ballarins en una forma rígida. Hi hauria una base musical fixa i es podien fixar els elements que ella necessités. No s'entien. Jo no aconseguia trencar el glaç amb ella i sempre em feia sentir incòmode.

Un dia, a la primera vinguda de l'Ina a Barcelona, vam visitar el taller d'en Menchero. Havia fet una maqueta amb el con mòbil gegant i el terra vermell. Això sí que va agradar a l'Ina.

S'acostava l'estrena i els assatjos es complicaven. Jo treballava amb els actors a la Fabra i Coats. Els músics també treballaven allà en una sala insonoritzada. I l'Ina amb els ballarins en una aula de dansa gran de l'Institut del Teatre. Dos o tres dies a la setmana treballàvem tots junts i les tensions entre l'Ina i en Knut s'evidenciaven. També la desconfiança que l'Ina em tenia. Mai m'havia trobat en una situació així i reconec que no sabia com manejar-ho.

El primer dia que va arribar en Quimet a l'assaig de conjunt a l'Institut del Teatre va ser espectacular. Va entrar cridant com un boig. Estava com una moto perquè la Queralt havia enviat un missatge de

convocatòria en anglès. Tothom es va quedar de pedra picada. Els noruecs es pensaven que era un actor famós i li van agafar molt de respecte. El vaig fer sortir a fora amb mi i el vaig calmar.

Els últims assatjos els vam fer al Teatre Sagarra de Santa Coloma de Gramenet. L'escenografia hi cabia amb calçador però no havíem trobat un escenari més gran. Allà l'Ina va arribar a fer plorar en Knut. Jo n'estava tip i vaig començar a posar-me dur. A partir d'un moment es va fer el que jo deia i prou. Naturalment no és la manera com m'agrada fer les coses ni el que tenia previst per al projecte però no em va tocar més remei. No cal dir que l'Ina no s'ho va prendre gens bé i crec que va ser allà que em va començar a agafar por.

El dia que vam fer llums al Mercat de les Flors va ser insuportable. L'Ina no va acceptar cap de les propostes d'en Quico Gutiérrez, un dels millors il·luminadors del país, i va imposar el seu criteri. El pobre Quico, amb mi al seu costat, va haver de suportar hores i hores d'estira-i-arronsa. En Lucas Ariel Vallejos es va ocupar del so de manera impecable. Va venir a algun assaig amb la Sofia, la seva filla de sis o set anys. Em vaig asseure al seu costat i em deia:

—Tu has escrit això?

En Lucas va demostrar ser una persona molt sensible i tractable.

De l'Aina Calpe, en Quimet i en Pep Planas ja n'he parlat. Per a mi la gran trobada de l'espectacle va ser l'Eulàlia Bergadà. Havíem fet junts la *Suite bufa* i m'agradava molt. La vaig triar per poder proposar a l'Ina un espai comú, com a actriu i com a ballarina. L'Eulàlia és ballarina i coreògrafa, una de les millors de les que han sortit de l'Institut, i feia poc havia format part d'IT Dansa. És de la promoció dels de La Decimonònica, que llavors just havien acabat l'Institut i havíem establert relació d'amistat. L'Eulàlia té molt de caràcter però es fa estimar molt. És tan bona que al final, tot i posar-s'hi de cul, l'Ina no s'hi va poder resistir i la va incloure en un parell de números, on brillava tota sola, fagocitant les mirades. Perquè aquesta és una altra, com a actriu tenia molta gràcia. Al final va fer una pila d'Aquilles amb gran talent: Aquilles nen, despullada però amb els pits tapats i una tita i uns collonets, Aquilles nena, fent d'adolescent al costat de l'Aina, Aquilles guerrer, Aquilles enamorat.

No vaig aconseguir que l'Ina incorporés l'Aina, que llavors a Mallorca es dedicava a la dansa, com a ballarina, encara que fos a un altre nivell. En canvi, va tenir *feeling* amb en Pep i el va incorporar a una coreografia de grup. Pràcticament tampoc em va deixar treballar amb els ballarins teatralment, com si l'espai de dansa fos el seu clos. L'espectacle no se'n va ressentir però no vam poder assolir el nivell d'integració de dansa i teatre a què jo aspirava. Amb una concepció de l'espai d'en Menchero espectacular i que evolucionava al llarg de l'obra des de l'abstracció, el ballet dramàtic va esdevenir un retaule gegantí on les diferents vides d'Aquilles corrien per totes les disciplines escèniques.

El dia de l'estrena al Mercat de les Flors vaig convidar l'Ina a un restaurant italià del carrer Lleida allà al costat per mirar de capgirar la situació. Vam recuperar la cordialitat però res més.

L'únic que no li perdono a l'Ina és no haver-me ajudat a integrar la coreografia de l'Aina i l'Eulàlia, la trobada d'Aquilles i Helena, amb la de les seves ballarines. Aquella hagués pogut ser la millor escena de l'espectacle, però no va voler de cap manera, suposo que amb el desig de posar en evidència la distància entre un treball i l'altre. No es pot dir que es notés però les actrius no estaven còmodes i l'escena no va fer el salt que hauria d'haver fet.

La Isabel va morir de cop, sense avis previ, al novembre del 2022. Li van diagnosticar un càncer i va morir al cap de tres dies. Va ser un xoc.

Com que el projecte d'introduir Tarragona dins la xarxa de sales alternatives havia fracassat, cap al 2013 vaig proposar a en Joan Cavallé, com a director de la Casa de les Lletres, i la Lurdes Malgrat, com a directora de l'Escola de Lletres, un cicle de lectures dramatitzades amb alt component tarragoní (autoria, actors, direcció). Tarragona era teatralment una ciutat morta. Vaig proposar vincular-hi en Marc Chornet perquè no fóssim els de sempre. El cicle, amb unes quatre lectures semiescenificades a l'any, va durar fins que en Joan es va jubilar però me'n vaig desvincular quan va agafar un aire excessivament possibilista a causa de les traves que l'ajuntament, el màxim suport financer del cicle, hi posava.

El 2011 havia publicat a «Off Cartell» l'obra de la Lurdes Malgrat *Els refugiats*. En Magí Sunyer sempre ens deia que era massa llarga i

jo sempre li contestava que això només es podria saber quan l'obra pugés a escena. Per resoldre la disputa, vaig proposar fer-ne una lectura dramatitzada al cicle Zona Drama. El component tarragoní havien de ser la Lurdes, i els actors Muntsa Alcañiz i Toni Guilleumat però la Muntsa va tenir un accident de moto i es va trencar la pelvis, de manera que la vaig substituir per l'Aina Calpe. Els altres dos actors eren l'Eva Ortega i l'Elies Barberà. A l'obra hi apareixen sis personatges i passa tota en una plaça. Vaig dibuixar una plaça amb faristols i cadires i els actors anaven a llegir a un faristol o altre segons el personatge. La lectura va ser el 16 de novembre del 2015 i sí, l'obra era llarga, però s'aguantava.

Feia uns quants anys, a principis dels 2000, volia parlar de l'egoisme, la crueltat i la ceguesa del món adult. De la campana de vidre. De la incomprensió entre generacions al clos familiar. De la comunicació a través dels dolls de xerrameca, del soroll i el silenci. Per això vaig decidir fer una Ifigènia. A *Farsa* el tema d'Ifigènia queda clarament anunciat a la cançó del «Pròleg» i desenvolupat a «Pur teatre» en una mena de traducció vallmitjanasca de la xerrameca pura, mentre que «Sense paraules» remet a la poètica de Sylvia Plath. Quan escrivia *Farsa* pensava vagament en en Quimet Pla, l'Aina Calpe i en Pep Planas.

Amb aquest text volia explorar també l'acumulació de significat en l'espai teatral a partir d'un ús semiòtic de les entrades i les sortides. De fet, després m'he adonat que llavors no era conscient de quina mena d'artefacte teatral estava construint. Però l'inconscient sí que ho sabia i per això l'obra va trigar tant a trobar el seu moment. Vaig escriure el monòleg de la muda a la valenta, com un repte, sense pensar com es traduiria en escena. Pensava llavors en sistemes enginyosos per sentir el que no podia dir l'actriu, com per exemple això que ara està tan de moda, uns auriculars individuals que es donessin al públic en entrar a la sala i es connectessin a algun lloc però això grinyolava amb l'austeritat radical de l'obra, a part que en aquell moment era un repte de producció fora del meu abast. Un dia dinava amb l'escenògraf José Menchero, i li vaig explicar que escrivia aquest text: «L'escenari és buit del tot. Dubto si posar-hi una cadira o no.» «Treula», em va dir ell. I això és el primer que passa a l'obra, quan el pallaso Joan Pròleg entra i treu la cadira, l'únic element escenogràfic que hi ha a l'escenari.

La vaig donar a llegir a en Francesc Castells i el va entusiasmar. «És una obra sobre el silenci», em va dir. En Joan Castells, quan la va llegir, de seguida es va excitar i volia muntar-la, però després d'alguns intents de buscar producció ho vaig deixar córrer perquè la seva proposta tampoc no m'encaixava. Segons ell Gènia parlaria amb una nina. Això la infantilitzava però és clar que deixava de ser el monòleg d'una muda. Jo havia tret una cadira i ell volia posar una nina.

La solució havia de ser purament teatral i, quan al cap d'un temps vaig adonar-me quina havia de ser vaig decidir que aquella obra la dirigiria jo: un dels actors havia de dir el text de la muda des de fora d'escena, i la intuïció em deia que havia de ser l'Actor sense paper per dos motius, un perquè el públic encara no en coneixeria la veu i l'altre perquè sumava a la construcció de l'espectacle que l'actor que no se sap el paper faci d'apuntador a l'actriu que s'ha quedat muda perquè s'ha identificat amb el paper. En aquell moment, però, era només una intuïció. Ja he dit que va ser escrita pensant en en Quimet Pla, l'Aina Calpe i en Pep Planas. Aquell mateix 2005, com he explicat més amunt, en vam fer una lectura pelada a AREAtangent amb en Quimet i l'Aina, llegint jo l'Actor sense paper.

Passaven els anys i no trobava la manera. L'Aina Calpe es va fer gran per al paper. En vaig parlar amb l'Aina Huguet, que també em semblava una actriu adequada, però també es va fer gran. Va ser quan vaig conèixer l'Anja Novak que vaig decidir que era el moment. L'Anja és una de les actrius més extraordinàries amb qui mai he topat. Ens vam conèixer a l'edició de les Veus Paralleles amb els poetes eslovens, on ella va fer d'actriu a la nostra anada a Eslovènia. Malgrat la diferència d'anys, ella en tenia llavors uns vint i encara estudiava a l'Acadèmia d'Art Dramàtic de Ljubljana, ens vam entendre de seguida i molt bé, molt en profunditat. Alguna cosa de mi la va fer sentir còmoda i m'explicava confidències. Em parlava dels seus pares, de la casa en un poble, del seu xicot, de sentiments religiosos, ja que era molt creient. A mi, amb el seu físic una mica estrany, prima, alta, ossuda, però amb cara de nena, la seva intel·ligència i les seves capacitats de transmetre em deixaven sense respiració. De seguida em vaig adonar que no solament tenia una gran base cultural i una sensibilitat espiritual molt especial, sinó que tenia un grandís-

sim talent. Vaig comprendre que ella, que no calia que sabés català, havia de ser la Gènia.

Però la circumstància que va permetre la producció de *Farsa* va ser novament el nomenament d'en Ramon Simó com a director del Festival Grec. Ell va fer possible la pujada de *Farsa* a l'escenari, primer, quan encara no hi havia producció, reservant un pressupost per a la traducció de *Farsa* a l'eslovè, que va fer la traductora Veronika Rot.

Després en Ramon em va posar en contacte amb un petit festival que volia col·laborar amb el Grec, el Festival Ex Ponto, que dirigia Damir Damitrovic Kos. La relació amb aquest festival va ser molt complicada i va acabar en desastre imprevist.

El març del 2016 em vaig desplaçar una setmana a Ljubljana a treballar amb l'Anja Novak i lligar els termes de la coproducció amb Ex Ponto. Conservo un petit diari d'aquell viatge. Vet aquí alguns apunts:

## NOTES DE VIATGE

### *Hotel Park, Ljubljana, 9 de març*

El viatge fins a Ljubljana va anar bé i el taxi em va deixar a l'hotel mateix. Vaig tenir el temps just de pujar a l'habitació i deixar les coses. Quan vaig baixar la Veronika ja hi era. Després d'algunes explicacions vam anar al bar del Museu Etnogràfic, darrere l'hotel, on havíem quedat amb l'Anja. Vam començar a comentar coses de traducció fins que va arribar l'Anja i, després de les presentacions i tot això, vam començar a treballar-hi. Jo llegia en català i després l'Anja en eslovè. Ens vam adonar que aquesta feina era molt útil i la continuarem avui. [...].

L'endemà havia quedat a les deu amb la Veronika per continuar treballant en la traducció. Em va explicar algunes coses d'ella i vam parlar de l'ofici de la traducció.

A quarts de dotze vaig anar a les oficines de B-51, els coproductors. És una mena de barracot que fa una pudor de tabac que espanta. Vam tenir reunió una hora llarga i vam establir horaris per a aquests dies i termes de coproducció.

[...]

Vaig tenir el temps just per anar a l'hotel a jeure una mica i tornar al local de B-51 per assajar amb l'Anja. Vam sortir a quarts de vuit i em va portar a veure un espectacle de cabaret prou bo d'un xicot que feia acrobàcia, mim, manipulació, titelles.

[...]

### *10 de març*

[...]

Sortint vaig trobar un restaurant de peix croat casolà, acollidor i bo. Sopa de peix i orada, que es diu igual en eslovè. Després vaig anar a l'hotel a descansar i tot seguit a assajar amb l'Anja. Al principi vam acabar la feina que havíem començat amb la Veronika. L'assaig va rutllar molt bé. Aquesta noia és fenomenal, es transforma, desapareix, vehicula, i tot això sense ni així d'impostura i una sensibilitat a flor de pell.

[...]

### *11 de març*

[...]

Pecat! Em vaig adormir i a sobre vaig provar un altre camí. Vaig arribar vint minuts tard. Avui no em passarà. La pobra Anja no va protestar, tot i que també assaja als matins. Sortint de l'assaig, vam fer un tros junts i després ella se'n va anar amb la seva bici, una bicicleta vella de nena de color rosa i blanc.

[...]

### *12 de març*

[...]

A les quatre assaig amb l'Anja. Cap a les set ha marxat pitant amb bici cap al Teatre Mladinsko perquè tenia passe. Jo també hi he anat, però caminant i sense saber el camí, tot i que amb el meu mapa. Allà hem fet una cervesa amb en Tibor, el director del teatre, un home agradable, directe i que s'ha mostrat molt interessat en el projecte, dona moltes facilitats i fins i tot alguns diners.

[...]



13 de març

[...]

A les cinc vam començar a assajar amb l'Anja i a les vuit vam acabar el dibuix de la seva part, la més difícil.

L'Anja és una actriu excel·lent, intuïtiva, intel·ligent, connectada com potser només he conegut l'Aina. Però a més a més és una excel·lent persona, entranyable, sensible i cultivada, per la seva poca edat. És un plaer haver-la conegut i treballar amb ella.

Acabat l'assaig em va convidar a sopar a casa seva. Vam sopar una mena d'empanada típica bosniana i turca, una de formatge i una de carn, tot regat amb un excel·lent vi del Friül. Se'ns va afegir l'Andrej, que farà el vestuari. Després va marxar l'Andrej i va arribar en Zan, el xicot de l'Anja. Al cap d'una estona vaig marxar cap a l'hotel, creuant tot el centre, ja que l'Anja viu just per on havia passejat al matí.

Vaig conèixer doncs en Damir, el director del Festival Ex Ponto, i vaig treballar amb l'Anja tota la setmana en una petita sala de la seu de B-51. Durant aquells dies vam fixar tant el recorregut espacial com el verbal, l'emocional i l'interpretatiu perquè es pogués aprendre el text de memòria sense la por d'haver de rectificar després quan vingués a Barcelona. La idea era fer-ho en català a Barcelona i en eslovè a Ljubljana. En Tibor Myhelic Syed, el director del Teatre Mladinsko on treballa l'Anja, va convenir a fer coproducció amb el Festival Ex Ponto i cedir dos actors a cost zero i la sala del seu teatre.

Vaig tornar el dissabte a Barcelona i només arribar vaig saber que en Damir, el director del festival, havia mort d'un atac de cor i el festival va desaparèixer *ipso facto*. Amb la mort d'en Damir tot es va ensorrar.

Malgrat el desastre en Ramon Simó va mantenir l'aportació del Grec i, gràcies a les bones mans de la Isabel Castellet, vam tirar endavant amb un pressupost dràsticament reduït a la meitat. Al juliol va arribar l'Anja i durant dues setmanes vam treballar al taller d'en Menchero a fons el seu monòleg en eslovè amb la presència de Toni Guillemat, que havia de fer d'Actor sense paper. Dues setmanes abans de l'estrena, quan l'Anja ja ho tenia tot ben fixat, li vaig treure el text i va passar a dir-lo, fora d'escena, en Toni, exactament amb les mateixes inflexions i intensitats que l'Anja però en català. L'únic avantatge

era que no se l'havia d'aprendre, mentre que a l'Anja se li permetien gemecs, crits, plors, etc. L'efecte era brutal. Només es va haver d'aprendre en català l'última frase, sense cap problema ja que té molta facilitat per a les llengües.

En Quimet Pla el vaig deixar fer, era un paper tallat a mida. Crec que no en vaig poder treure el cent per cent perquè va tenir un problema de salut i anava una mica atabalat. Si el treball de l'Anja era d'estómac, el d'en Toni era de virtuosisme. Amb l'Anja vam fixar cada moviment, cada inflexió, cada matís fins al més mínim detall però no deixava de ser un treball d'estómac. En canvi, per al treball en escena d'en Toni, que era posterior al monòleg de Gènia, que també feia ell, i en què havia de representar divuit personatges parlant entre ells a escena, vaig adoptar el mètode del martell après amb en Joan Castells a *Vides de tants*. És molt dur i molt pesat però el resultat és mil·limètric.

En Menchero havia de fer l'escenografia, no podia ser d'altra manera. Li vaig dir que no volia res a l'escenari, només els actors i la cadira el primer minut. La seva gran aportació va ser un terra de fusta. En aquell moment no vaig dir res per respecte però aquell terra em molestava perquè em semblava massa bonic. Després he entès que en realitat en Menchero havia entès perfectament la idea i hi havia contribuït magistralment: en un teatre teatralitzat, segons l'espectador concep la idea de teatre, el terra de l'escenari no pot ser sinó de fusta.

També va ser magnífic l'espai sonor d'en Joan Alavedra, que feia tan inquietant l'atmosfera de l'escena «Sense paraules» i la presència de la gramola invisible.

Acabades les representacions, la nul·la recepció a nivell crític i teatral dels meus últims muntatges em va fer reflexionar i comprendre que la societat i la cultura que m'envoltaven creien o manifestaven creure que el tipus de teatre que proposava no tenia sentit en aquest context, i que era una lluita contracorrent potser excessiva, si cada vegada que volia fer un espectacle havia de barallar-me amb tots els obstacles. El desinterès absolut, malgrat les bones paraules, de totes les institucions teatrals públiques, grans, mitjanes i petites, respecte a la meua obra com a autor de textos i com a creador d'espectacles és evident. Vaig comprendre que s'havia acabat una etapa.

En canvi, com a experiència de la meua vida teatral des del punt de vista del dramaturg va ser molt satisfactòria i profunda, ja que demostrava com l'artifici teatral a l'enèsima potència pot arribar a despertar l'emoció més fonda. Com va dir un espectador sortint de la funció a Esparreguera sense saber que jo n'era l'autor i director: «Aquesta obra no s'entén, però t'agafa pels collons i no et deixa anar fins al final.»

L'obra, publicada a la col·lecció «En Cartell» el 2009, però prèviament, el 2008, a *The Barcelona Review*, es va estrenar el 21 de juliol del 2016 al Museu d'Arqueologia de Catalunya dins el Grec Festival i el cap de setmana següent en vam fer dos bolos al Teatret d'Esparreguera.

Un dia, no recordo on, vaig llegir la descripció d'un espectacle de Romeo Castellucci on un nen jugava a pilota contra una paret i de cop es feia fosc i quan tornava la llum hi havia la pilota i el nen havia desaparegut. Aquesta senzilla acció teatral em va encendre alguna llumeta al cervell. D'altra banda, feia un temps havia publicat a la col·lecció «Off Cartell» el magnífic recull de «peces impossibles» de Joan Cavallé *El cap ple de formigues*, que em va fascinar. Les peces impossibles d'en Joan eren autèntics reptes teatrals. Li vaig dir:

—Si trobes diners en faré un espectacle.

Però en Joan, com ja he dit, mentre va ser funcionari de l'Ajuntament de Tarragona no va moure ni un dit per la seva obra. La cosa em rondava pel cap. Partia de la reflexió que em suscitaven els muntatges de poemes escènics de Joan Brossa o d'obres breus de Beckett. Enllacar-los en una dramaturgia en desvirtuava l'essència poètica i teatral i els convertia en banals. Qui ho feia, és que no havia entès res.

Tot plegat em va fer decidir a intentar explorar aquest terreny teatral amb l'escriptura d'un seguit de «poemes escènics» que correspondrien a cada una de les lletres de l'abecedari. Les peces explorarien dos camins ben diferenciats. D'una banda, el de les que es bastirien sobre la base del text dit i, de l'altra, el de les que ho farien sobre la base de l'acció, en tots dos casos agafant com a material de treball els diferents recursos sígnics que genera l'escenari i l'activitat teatral dins el seu ritual i en l'inconscient de l'espectador.

Un dia d'estiu del 2016 al bar de l'estació de Caldes de Malavella vaig explicar la idea als actors Eva Ortega i Ferran Echegaray. Ells em van animar a provar-ho.

Per poder explorar amb llibertat necessitàvem un lloc allunyat de les pressions que representa un teatre i aquí va entrar l'artista plàstica Savina Tarsitano. Ens havíem conegut a Boglisaco el 2005 i havíem mantingut el contacte, sempre buscant la manera de poder fer alguna cosa junts artísticament. Des de feia un temps ella formava part de la direcció artística de l'Espronceda Center for Art & Culture de Barcelona, un espai dedicat a les residències artístiques i l'experimentació, i havíem parlat moltes vegades sense arribar-ho a concretar de buscar una manera d'integrar el teatre a l'activitat del centre. La Savina Tarsitano va acollir el projecte i s'hi va sumar, aportant al projecte una perspectiva des de les arts plàstiques i la performance. Així van néixer *Sessió de nit* (2017), *La corda* (2018) i *Big Bang* (2019).

A *Sessió de nit*, que es va fer només a l'Espronceda Art Center al desembre del 2017, hi havia càpsules escèniques meves, de Joan Brosa, d'en Ferran Echegaray i d'en Joan Cavallé. Hi vam treballar nosaltres tres i en Menchero, que s'hi va apuntar de seguida i va fer aportacions màgiques. El procés es va associar a un taller de poesia escènica que vam fer l'Eva i jo al mateix centre amb adolescents amb problemes delictius.

Va funcionar tan bé que vam decidir repetir. Una part important de l'espectacle és la socialització. El fet que entre poema i poema el públic sortís al *hall* i es trobés menjar i beure i fos cridat cada vegada amb tres tocs de timbre donava una dinàmica de trencament de rigidesa i la gent es posava a comentar el que havia vist mentre bevia un vas de vi. Ficar un teatre en una sala d'exposicions com si fos un objecte d'art dotava l'espectacle d'un significat nou, que feia del públic part de l'espectacle, i aquest ho comprenia, o més ben dit, ho vivia.

Diria que els poemes estrella de l'espectacle van ser *Pa* d'en Ferran, en què un cambrer talla pa en una taula de restaurant i el pa es dessagna mentre la clienta agonitza, i *Pluja* d'en Joan Cavallé, quan, havent buidat de cadires el teatre, a la porta donàvem paraigües al públic que entrava i es trobava sorprès que plovia. La Núria Perpinyà, a *La cadira trencada. Teatre català d'avantguarda* (2018) destacava *Pa* com una obra de «denúncia social» «de només uns minuts, muda i metafòrica, contra el maltractament femení». El més curiós és que quan en Ferran l'havia escrit no havia decidit el gènere dels personat-

ges. Com que només eren ell i l'Eva, va ser la casualitat doncs qui li va donar aquesta nova dimensió.

En aquell moment la meva relació amb l'Eva i en Ferran era intensa perquè durant el 2016 havíem estat treballant amb un grup d'exalumnes meus de l'Institut del Teatre, en Toni Mas, en Jordi Font, l'Eva Ortega, en Ferran Echegaray i en Carlos Gallardo, als quals es van afegir la Ilona Muñoz, parella d'en Toni, i l'Andrea Pellejero, llavors alumna meva, un espectacle físic i visual de nova creació a partir del poema de *Guilgameix*. Hi vam involucrar en Marc Egea per posar-hi música. Molts caps de setmana ens reuníem a Seva, el poble d'en Toni, a la sala de plens de l'ajuntament i treballàvem a partir d'improvisacions i de l'adaptació del text que jo anava fent. Després dinàvem alegrement a casa la mare d'en Toni o acudíem a la calçotada d'en Jordi a Taradell. El projecte va fracassar perquè l'Oriol Broggi va estrenar aquell any al Grec un *Guilgameix* que en alguns aspectes semblava copiat del nostre i el nostre projecte es va dissoldre. Però com a grup havíem assolit molta cohesió humana i d'aquí va néixer la companyia La Decimonònica. Amb un nom que és una conya respecte a la moda de «la» a les companyies actuals, La Decimonònica té com a principis bàsics gaudir del teatre, passar-s'ho bé i gaudir de la vida fent teatre i tothom és lliure de comprometre's o no amb cada projecte. Així, els dinars de La Decimonònica, que són de llei, són memorables. A partir del 2020 s'hi va afegir la Lola Carandell, que va passar a formar part de la família, que és el que semblen.

Després de *Sessió de nit*, el projecte d'exploració escènica a través dels poemes escènics va passar a ser de La Decimonònica i s'hi van afegir en Toni Mas i en Jordi Font. El següent espectacle va ser *La corda*, amb poemes meus, d'en Ferran, de l'Eva, de Brossa, d'en Cavallé i de la Xantal Gabarró. Vam fer una primera exploració d'expansió i el poema de la Xantal i un dels meus es feien al *ball* mentre en Jordi i en Toni xarrupaven vi de la taula. Tots els poemes eren molt bons però potser en destacaria *La corda* d'en Cavallé, per la màgia de què va aconseguir dotar-lo en Menchero, i els meus *Mort* i *Lucrècia*, com a contrast entre la plasticitat còmica i tràgica. De fet, durant *Lucrècia*, mentre l'Eva parlava en un murmur i es dessagnava al revés, o sigui, li queia sang del sostre, més d'una persona va aban-

donar la sala. Es va estrenar el 9 d'octubre a Espronceda i després al juny del 2019 vam fer temporada a la sala Àtrium, amb una Patrícia Mendoza allucinada i atabalada. Encara vam fer un parell de bolos sensacionals el mateix juny al Teatret d'Esparreguera, amb l'espectacle repartit entre el teatre i el carrer, llavors tallat a la circulació per alguna festivitat. L'espectacle va agafar un aire definitivament festiu, amb la taula amb el menjar i el beure al mig del carrer i els badocs que passaven per allà. El públic també era molt característic. Unes senyores van dir de l'Eva:

—Pobra nena, és el tercer cop que es mor —(*Pa, Mort i Lucrècia*).

Amb *Big bang*, el següent espectacle, vam voler anar encara més enllà. S'hi van afegir primer la Ilona i després la Lola Carandell. Hi vam incorporar altres llengües i vam fer implosionar l'espai. Vaig triar una peça teatral molt breu de la Gertrude Stein en anglès i en vaig encarregar a l'Albert Pijuan i l'Aurèlia Lassaque. Ni l'un ni l'altre em van defraudar i els seus poemes eren fantàstics. La Xantal Gavarró ens en va fer un altre i en Ferran Echegaray també. Quan, més endavant, s'hi va afegir la Lola en vaig escriure un d'acrobàcia per a ella. L'Eva també en va fer un i en Toni i en Jordi es van estrenar. A part, n'hi havia algun de meu, de Brossa i d'en Cavallé. Aquest cop, el poema de la Xantal es feia al carrer, quan el públic entrava, i el de la Gertrude Stein, l'Albert Pijuan i en Ferran al *hall*, mentre que *El gibrell* de Brossa es feia en un tercer espai a part. En aquell moment la tensió política era tal, que vam tenir dubtes sobre el geperut amb la bandera espanyola d'*El dol* de Brossa. En aquest cas no m'atreveixo a destacar poemes.

*Big bang* es va estrenar a l'octubre del 2019 a Espronceda i s'havia de fer a l'Escenari Brossa de La Seca al cap d'un any però va arribar la pandèmia, i amb el tipus d'interacció essencial per a l'espectacle no es podia fer. Malgrat tot, en vam fer un bolo a Seva a l'octubre del 2020, en plena pandèmia, quan es va incorporar la Lola, en què vam triar poemes segons les possibilitats que ens oferia el teatre municipal i les preferències de cada u. És un teatre molt modern, enorme, i vam agafar un racó de la platea, buida de cadires, per construir-hi el nostre teatre. La taula amb el menjar i beure estava al *hall*. Era el moment més àlgid de la pandèmia de la covid-19 i allà la vaig agafar.

L'espectacle va tenir el seu moment de glòria el 2022, quan es va obrir la nova Fundació Brossa, amb la suma de l'espai teatral i l'espai d'exposició. Vam ocupar durant deu dies tot l'espai, menys l'escenari, on es feien funcions: la terrassa, el bar, les dues sales d'exposicions, les escales, el teatret, el lavabo. I vam fer la nit dels museus, en què la funció va començar a les onze de la nit. El públic començava a l'entrada del teatre al carrer Flassaders i, recurrent tot l'edifici, sortia per l'antiga porta de la fundació, al carrer de La Seca. Per a nosaltres i per al públic va ser una experiència irrepetible. També, d'alguna manera, ens va fer entrar en crisi, perquè era difícil portar la fórmula més enllà.

Després de *Big bang* el projecte de poemes escènics de la companyia La Decimonònica estava estancat. Era difícil anar més lluny. Però vam tancar el cercle de manera apoteòsica. En Joan Cavallé es va jubilar i li vaig dir: ara és el moment. Feia temps, des de la mateixa publicació a «En Cartell» el 2011, que parlàvem de muntar un espectacle amb *El cap ple de formigues*, que tots dos imaginàvem itinerant, una mica com havia estat el *Big bang* a La Brossa. Va ser ell qui va suggerir el port de Tarragona.

Va començar a buscar finançament. Vaig parlar-ne amb la Lurdes Malgrat. Feia poc havia estat nomenada delegada territorial de cultura de la Generalitat i va dir que la trajectòria d'en Joan justificava la seva intervenció. Ella va aconseguir els diners. No eren suficients per a una producció estàndard, però sí per a la companyia La Decimonònica, on es cobra només en forma d'espècie. També va ser la Lurdes qui va gestionar la relació amb el port.

La Neus Pàmies, però no l'actriu, sinó una altra, ens va oferir un tinglado. Era un espai fantàstic, hi cabien tres o quatre teatres. Tenia els seus inconvenients. Un era la llum natural que entrava per unes finestres arran de sostre. L'altre era el soroll, ja que se sentia tot el que passava a l'exterior.

Dinant al Llagut de Tarragona un dia amb en Marc Chornet i en Joan Cavallé, va sortir la idea de col·laborar amb el grau de teatre de l'Institut Martí i Franquès, que portaven entre altres la Neus Pàmies actriu i en Toni Guillemat. Va ser molt fàcil posar-nos d'acord amb la Neus, que de seguida va veure les possibilitats pedagògiques per als alumnes. La idea és que muntessin un dels poemes escènics i en vaig

buscar un que hi sortís molta gent, però nosaltres vam voler anar més enllà i durant els dos dies de representacions els vam integrar a la companyia i a l'espectacle, controlant el timbre, les cortines, fent de públic amb reaccions inesperades, ruixant el públic amb un aspersionador, ajudant entre cametes, etc.

Vaig fer una dramatúrgia doncs amb poemes escènics tots d'en Joan, encara que no tots d'*El cap ple de formigues* perquè en va escriure uns quants de nous, li vaig posar aquest mateix títol i vam assajar els que no teníem muntats d'altres espectacles. En Menchero va llogar un camió i va muntar dos teatres contigus dins el tinglado. En un moment donat, el públic havia de travessar l'escenari i entrar entre cametes, i es trobava en un altre teatre amb el monòleg de l'home dins l'estufa de llenya.

Em vaig ocupar també que als membres de la companyia no els faltés res. Ens vam allotjar a l'Hotel Lauria, un hotel amb molt d'encant a la Rambla Nova tocant al balcó del Mediterrani, i amb una petita piscina, i vam dinar i sopar en excel·lents restaurants, com el Llagut, l'Entrecopes o alguns del Serrallo. La Savina Tarsitano no va faltar.

Les dues funcions el 7 i 8 d'octubre van exhaurir totes les entrades i de fet hi va entrar més gent de la prevista. Encara que feia molta calor, les dues funcions van ser espantosos i la gent que hi va assistir segur que trigarà a oblidar-les.

Aquesta fórmula de portar el teatre cap a la performance sense sortir dels codis teatrals i convertint el públic en protagonista a través d'experiències ara sorprenents, ara angoixants, ara meravelloses i moments de distensió social, és un invent formidable que funciona molt bé. La complicitat en tots els espectacles de la Savina Tarsitano ha estat un factor clau. Ella articulava l'espai del teatre i el hall, parant la taula o modificant l'espai segons avançava l'espectacle amb elements associatius amb el que es veia o s'experimentava.

Un dia de la tardor del 2017 vaig rebre un whatsapp de la Neus Pàmies: «Albert, m'agradaria fer-te una proposta.» I jo li vaig contestar immediatament: «Amb tu el que sigui.» Feia poc dels atemptats a Barcelona, que a mi em van enxampar a Prada de Conflent a la Universitat Catalana d'Estiu, però encara no havíem oblidat els de Londres, Brusselles i París. La Neus volia un text per a ella, que la fes



créixer com a actriu, i havia pensat que jo l'escrivís al voltant d'una noia que estigués a punt o que hagués fet un atemptat. Monòleg? No necessàriament. Li agradaria compartir escenari amb algun actor o actriu de talla i experiència.

La Neus pensava que seria interessant intentar imaginar què devia passar pel cap d'una persona així. El tema m'atreia, perquè afecta tant la qüestió social com emotiva i la de la violència, qüestions sempre properes a la meua escriptura, però al mateix temps em suposava un repte amb risc extrem: no he gosat mai parlar de l'*altre* sinó és a través de la visió social i cultural del meu entorn. Envair la mirada d'un *altre* i considerar-se prou competent per saber què hi passa, prejutjant que l'*altre* no ho és, sempre m'ha semblat repugnant. Aquest doncs era un autèntic repte, si bé no formal al principi com altres vegades. L'*altre* era precisament aquest, com entomar-lo formalment sense caure ni en el melodrama ni en el moralisme barat ni en el políticamentcorrectisme. Com a referències, només vaig fer servir la sura de les dones de l'Alcorà, el plànol de metro de Londres, Brusselles i París i materials reals del meu entorn. Crec que vaig superar satisfactòriament els dos reptes i si una cosa em sorprèn d'aquest text és la seva claredat meridiana en la lectura en veu alta.

La Neus em va dir que desitjava tirar endavant aquest projecte amb la Magda Puyo com a directora. Ens hi vam posar en contacte i de seguida s'hi va avenir. En una reunió tots tres, prèvia a l'escriptura, vam posar alguns conceptes clars sobre la taula. Entre altres, vam decidir que l'*altre* actor seria en Manel Barceló.

El text explorava el desdoblament actoral, de manera que, tot i que hi ha cinc personatges i una veu, es podia fer tècnicament amb dos actors i una veu en off, per exemple. Això em permetia exposar diferents punts de vista sempre des de la visió de la noia desesperada que està punt de matar moltes persones. El contrast entre aquests punts de vista és el que fa posar la pell de gallina, sobretot quan Njudra, la noia, rebut els arguments de Merlí, el seu professor de filosofia, i despulla la visió paternalista i colonialista del món occidental sobre altres maneres de veure'l.

Com sempre, el problema era la producció. La Neus i la Magda van fer algunes gestions, sense èxit, com per exemple amb el Grec. Jo

vaig enviar l'obra a en Toni Casares. Es va excitar molt perquè a la tardor següent havia muntat un minicicle sobre terrorisme i l'obra li encaixava a la perfecció però ja tenia la programació tancada. Després d'una reunió al bar de la Beckett i un dinar no recordo on vam pactar que a la tardor en fariem una lectura dramatitzada i a la temporada següent una producció. En Toni Casares es va comprometre d'aquella manera. No va dir «serà», sinó «hauria de ser».

A l'octubre del 2018 es va fer la lectura dramatitzada a la Sala Beckett dirigida per la Magda Puyo, amb en Manel Barceló, la Blanca Garcia-Lladó, la Neus Pàmies i el músic Gerard Marsal. La Magda va treballar a fons el text i fins i tot em va dir que en el cas d'una possible posada en escena tenia algunes coses a dir-me. En Marc Chornet es va ocupar de la part tècnica i escenogràfica.

La lectura va funcionar molt bé. El públic quedava en estat de xoc. Això es veia encara més a la lectura dramatitzada que vam fer al Teatre Tarragona, dins el cicle Zona Drama, el 25 de novembre del 2021. Aquesta lectura s'havia de fer el 2020 però la pandèmia ho va arrasar tot. En Jordi Giramé em va dir:

—No saps com pair-ho. Se't creuen els cables quan l'obra et fa estar al costat de la noia i donar-li tota la raó.

Encara ara em fa certa feredat haver gosat introduir-me al cap d'aquesta noia.

A en Marc Chornet li dec haver-me fet l'únic encàrrec com a dramaturg, si exceptuem el text per a la inauguració de La Brossa el 2022 que em va fer ell mateix i la pantomima del T6. Amb en Marc ens hem acabat coneixent molt. Hem compartit el traspàs traumàtic de l'Escenari Brossa, dirigit artísticament per ell i gestionat per en Hausson-Julve, a la Fundació Brossa, gestionat i dirigit ara per un equip solvent. El meu pare, quan va deixar la presidència de la Fundació Brossa, me'n va fer patró i va deixar la vara a en Vicenç Altaió. L'Altaió va aportar eficiència en la gestió i habilitat a l'hora de tractar amb polítics, de manera que se'n va sortir, però va estar a punt de fer alguna atzagaiada irreversible que vam aturar amb en Marc, jo com a patró i ell com a futur director artístic del teatre de la Fundació. Amb en Marc vam intentar que ningú hi prengués mal però en Julve no ho va posar fàcil.

És cert que amb en Marc tenim certes diferències de plantejament, sobretot pel que fa al concepte artístic de teatre, però la nostra sintonia personal és molt alta, i amb els anys ha crescut i s'ha convertit en autèntica complicitat.

Però abans de tot això, el maig del 2019, en Marc, llavors nou director de l'Escenari Brossa a La Seca, em va proposar participar en un projecte que s'havia empescat per intentar donar una línia més clara al teatre i apellar a un públic més jove. Es tractava de demanar a tres dramaturgs-directors que escrivissin i dirigissin un tríptic amb un tema concret, el canvi climàtic a través de la Greta Thunberg i els seus *fridays*. Naturalment vaig acceptar. Havia pensat en mi i la Rosa Maria Ricart, i entre tots vam decidir que el tercer creador seria la Queralt Riera. Al final, però, per qüestions de pressupost, el tríptic va quedar en díptic entre la Queralt Riera i jo: havíem de treballar amb els mateixos personatges, els meus molt joves en el present i els d'ella ja grans en el futur.

Em preocupava el poc temps que tenia per a l'escriptura, ja que la meua obra s'havia d'estrenar al gener del 2020.

Tenia ganes d'escriure un text només amb breus diàlegs molt diàfans. Vaig desempolsegar un vell projecte que tenia anotat en una llibreta. Era també un díptic però sobre l'amor. La primera peça, que es titulava *Amor pur*, havia de ser el monòleg d'una noia que viu amb tal intensitat l'amor que no ho pot suportar i se suïcida. La segona peça havia de ser un diàleg d'un matrimoni amb molts anys a l'esquena amb la figura al·legòrica de l'Amor com a tercer personatge. Com que no deixava de ser un díptic i els paral·lelismes són evidents vaig partir de la primera peça del meu projecte.

Tenia clar que no volia argument i donava voltes a com estructurar una peça a base de diàlegs sense argument, perquè l'argument era molt senzill: dues persones s'estimen tant que això esdevé incompatible amb la realitat i se suïciden. Un dia, després d'una representació de *La corda* a la Sala Àtrium, em van presentar una noia molt jove que es deia Lola Carandell i em van dir que estudiava circ. Lola Carandell? Li vaig preguntar si tenia res a veure amb els Carandell i va resultar que era filla d'en Juli, o sigui, neboda de la Zinka Carandell i l'Andreu i els altres germans que havien estat amics meus d'infantesa i adolescència.

Això em va encendre la llum. Buscaria dos actors joves de circ i faria una estructura de circ amb números característics i el més difícil cada vegada. Una ja la tenia, és clar, la Lola, que de seguida va acceptar amb entusiasme tot i que no havia fet mai teatre. Calia buscar l'altre. Vaig parlar amb la directora de la Rogelio i vaig estar donant voltes sobre un parell de noms, però al cap d'uns dies em va trucar en José Luis Oliver, graduat de l'Institut del Teatre, i ara estudiant de circ a la Rogelio i parella de la Lola. Vaig acceptar quedar amb ell, tot i que el vaig advertir que buscava algú més jove, però el seu entusiasme i la seva cara de nen entremaliat em van convèncer.

Així doncs, ja tenia els actors i la data d'estrena però encara havia d'escriure l'obra. L'escriptura es va desplegar durant els mesos de setembre, octubre i novembre i vaig tancar l'obra una setmana abans de començar els assatjos. Quin patiment.

Quan ja tenia l'estructura vaig començar per les cançons i vaig preguntar a en Marc Egea si volia escriure la música, que havia de ser *a capella*. Ell, com sempre, encantat. Va fer un esborrany i després va venir un dia quan començàvem els assatjos per conèixer la veu i la seva tessitura dels docs actors. Va fer una feina magnífica. Les cançons de l'espectacle eren meravelloses i et feien ennuegar d'emoció. De fet, va ser la Lola qui em va dir que tenia ganes de cantar i resultava que en José Luis cantava a la coral Sant Jordi.

El model, és clar, era *Romeo i Julieta*, però despullada d'argument, i això es veu sobretot al final. A més dels diàlegs diàfans, vaig emparar-me d'alguns textos nuclears sobre l'amor, com la carta de sant Pau als Corintis o el llibre d'*Amic e amat* de Llull.

A la Lola i en José Luis se'ls veia una parella sòlida i molt enamorada, molt adient per a l'obra, però jo, com a gat vell, els vaig dir:

—Només us poso una condició, que si us baralleu o partiu peres no es noti a escena.

Els assatjos van ser un procés molt apassionant i preciós. Teníem un ajudant de direcció en pràctiques de l'escola el Timbal, en Tutxo. En José Luis era actor però tot just havia acabat l'Institut i començava circ a la Rogelio. La seva trajectòria professional es limitava a *Flam* de Roger Bernat del 2019, on havia compartit escenari amb en Toni Mas i l'Eva Ortega. Se sorprenia de la meua manera de dirigir i sempre

posava uns ulls com taronges. Tot i que crec que ja no s'hi dedica, és molt bon actor, brillant. En canvi, de tècnica de circ estava a les beceroles i de fet va haver de lluitar amb la directora de la Rogelio per poder combinar el circ amb la producció. Les visites a la Rogelio amb vista a buscar una col·laboració, ja que en Marc Chornet volia també iniciar un diàleg amb el món del circ, no van servir de gaire.

Treballar amb la Lola era una delícia, era com ser Déu i treballar amb una argila que no havien tocat mai abans mans humanes. No tenia la tècnica d'actriu, encara que sí la disciplina, però és una actriu innata, que no necessita enganyar a ningú. Interpreta sent ella. Això és fabulós. El problema és la seva inseguretat, que la fa ser lenta. Jo tenia una sensació de gran fragilitat. No m'atrevia a dirigir-la segons com per por de trencar aquesta innocència i més aviat intentava conduir-la cap on jo volia. Va ser lent, costós, però vam arribar a bon port, i ells, tots dos a l'escenari, eren una meravella.

En Marc Egea els va fer unes cançons a mida, que ells cantaven a la perfecció i amb vibració emotiva. A poc a poc vam anar trobant les acrobàcies que jo els demanava, ara a terra, ara a la corda, ara a la corda fluixa, ara el cercol. Això va ser el que va costar més i pocs dies abans d'estrenar algunes coreografies només estaven embastades. En això ens va donar un cop de mà en Toni Mas. També els vaig fer fer un parell de números de pallasso. I el Romeo i la Julieta. El text es trenava amb el circ.

Per manca de pressupost, en Marc Chornet va decidir que ell faria l'escenografia i el cap tècnic de la sala, les llums. Li vaig dir que no volia res, només una corda penjant del sostre. Però, ai las, la sala on volia programar *Amor pur*, al pis de dalt, no tenia res per penjar. Es va empescar un gronxador de parc que va comprar i va muntar. Molt bé, quin remei, ja li vaig treure suc al gronxador ja, el problema és que ocupava la meitat de l'espai i en deixava molt poc per a les acrobàcies. Allò era una capsa de sabates. Pel que fa a les llums millor no parlar-ne, incloses les llumenetes de Nadal rivetejant l'escenari als números de circ. Hauria preferit res i un parell de focus fixos però no em vaig voler barallar amb ningú i vaig decidir centrar-me en els actors. Vaig fer evolucionar l'espai d'una altra manera, obrint-lo a poc a poc, durant la fase de l'enamorament dels personatges, i tancant-lo de cop.

És a dir, quan s'encenien les llums d'escena per al públic desapareixia la sala i se situava en un parc a l'aire lliure, tot i que entre el gronxador i la paret hi havia un pam i de paret a paret hi havia quatre metres. L'obra evolucionava en aquest parc fins que en un moment donat, quan Friday canta «Les planetes», en què m'interessava convertir aquest espai en opressor, els actors de cop i volta tocaven les parets i llavors, automàticament, per aquest simple gest que trencava la ficció, el parc a l'aire lliure desapareixia de la ment de l'espectador i li queien a sobre, com als personatges, les parets reals del teatre, que a mesura que avançava l'obra, i pel joc que feien els actors amb les parets, aquestes semblaven fer cada cop més petit i estret l'espai, que es tornava a alliberar al final fent desaparèixer de la ment de l'espectador una paret i situant-lo davant d'un abisme, el mateix abisme que vivien els personatges abans de morir.

L'obra es va estrenar el 22 de gener del 2020 a l'Escenari Joan Brossa de La Seca i es va publicar a la col·lecció «Off Cartell» al mateix moment.

Al cap d'un mes d'acabar les funcions d'*Amor pur* estava tot tancat per la pandèmia i la Queralt Riera es va quedar a la meitat de les seves funcions.

Quan el 13 de març del 2020 ens vam confinar tots per ordre governativa a causa de la pandèmia de l'anomenada covid-19, em vaig sentir transportat a una situació beckettiana. Era una idea excel·lent per a una obra de teatre, tan bona com dolenta per a la realitat. M'hi vaig posar l'endemà mateix i, ara que no tenia cap compromís, la vaig acabar ràpidament, el 9 de maig. Va ser un confinament productiu, ja que també vaig enllestir la novel·la *Sentimental* i vaig començar el llibre de poemes *Elegies de Caldes*.

Després d'*Amor pur* m'havia quedat amb el desig d'explorar encara més a fons els diàlegs volàtils i els silencis, el trenat de frases i pensament, i sobretot la parella de pallasos, aquella que coneixem del circ però que apareix en moltes obres de teatre, començant ja pel teatre medieval, com a la farsa *Du garçon et de l'aveule* del segle XIII, i que és protagonista de moltes obres de Beckett i especialment de *Final de partida*, que ja m'havia fet de font d'inspiració d'*Amor pur*.

També m'interessava la dimensió social. La nul·la independència de pensament de la gent com a massa em bufetejava la cara cada dia a les vuit del vespre quan la gent sortia al balcó a aplaudir i victorejar els treballadors de sanitat i les forces de seguretat que ens mantenien empresonats a casa. No m'ho podia creure. Els individus reduïts a una sola massa sense forma ni color modelable com un tros de fang humit.

Vaig recordar el confinament extrem i dramàtic de *Filoctetes*, aquesta magnífica tragèdia, amb un curiós toc de comèdia, de Sòfocles sobre la veritat i la mentida i els tristos papers una mica grotescos de Neoptòlem i Filoctetes.

Vaig aprofitar la descripció de la pesta d'Atenes de Tucídides i sobretot la mateixa descripció poetitzada de Lucreci, que ja havia utilitzat a l'assaig *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*, i alguns versos de Ferrater. També hi ha alguna intertextualitat amb Ernst Jünger, de qui llavors llegia *Heliopolis*.

Un cop enllestit, vaig pensar que era un bon text, molt meu, i el vaig enviar a unes quantes persones per tenir-ne un retorn: en Joan Cavallé, en Marc Chornet, en Francesc Foguet, la Magda Puyo. La majoria em van fer aquest retorn, i crec que fins i tot a en Marc Chornet li va passar pel cap que li agradaria muntar-la. Però en un impuls propi del moment vaig enviar el text també als membres de la companyia La Decimonònica. Tots es van engrescar i vam decidir muntar-la a partir d'un concepte coral ja que l'obra està escrita de tal manera que els personatges no tenen gènere ni pel que diuen ni per la gramàtica. Jo, és clar, ja tenia l'obra al cap, en un imaginari sense escenografia i dos personatges abandonats a l'escenari. Per això els vaig dir que jo no volia dirigir-la i en Ferran Echegaray es va oferir a fer-ho sempre que comptés amb la meva col·laboració.

De moment, però, ens havíem de centrar en la programació de *Big Bang* a La Seca a l'octubre i la recuperació també a l'octubre del bolo de Seva. A mitjan juliol va sortir la normativa covid-19 i era evident que era incompatible amb la nostra proposta. Va ser llavors quan, amb la complicitat d'en Marc Chornet, vam decidir muntar *Confinament*, amb el títol *Poder voler sortir* i la proposta coral, amb la dinàmica horitzontal que és la premissa principal de La Decimonònica.

Érem en Toni, la Ilona, en Jordi, l'Eva, la Lola, en Ferran i jo, a més d'en Menchero.

El plantejament d'en Ferran s'allunyava totalment del realisme i es concebia com una sèrie de números coreogràfics encadenats pel text. Les coreografies les vam fer entre tots. L'espai era com un espectacle medieval, com la *Consueta de santa Àgata*, per exemple, que es desenvolupa ocupant tota la nau d'una església.

Li vaig demanar novament a en Marc que escrivís les cançons per cantar a *capella* i també com l'altra vegada va venir a escoltar les característiques vocals de cada un abans d'escriure-les. Els actors, quan vam rebre les cançons, se'n reien una mica, però després van funcionar molt bé.

En Ferran va concebre l'escenografia inclusiva i en Menchero la va dur a terme: una passarella de plàstic amb el bust d'un romà en un extrem i la «porta» a l'altre i el públic distribuït amb aparent desordre total.

El vestuari de l'Elektra, una amiga de l'Eva, fet de plàstic transparent amb roba interior de cotó blanc, encara que era poc pràctic perquè es trencava constantment, anava a joc amb l'escenografia. Donava a tot plegat un aire d'un temps distòpic i alhora tenia l'artificiositat extrema del barroc, però amb una senzillesa estètica meridiana.

A l'obra, Filo i Neo estan tancats en una habitació on només hi ha una porta i una finestra. Però en Ferran va concebre un espai metafòric que també incloïa el públic. L'espai no configurava cap habitació, sinó que hi havia una passarella on desenvolupaven els moviments coreogràfics i cantaven les cançons els tres Neos i els tres Filos. En un extrem de la passarella hi havia la porta, suggerida per uns plafons semitransparents que esdevenien ciclorames i a l'altre extrem de la passarella hi havia el tercer Filo en forma de bust d'estàtua romana sobre un podi. Les finestres imaginàries estaven darrere el públic, que envoltava desordenadament la passarella. Aquest plantejament de l'espai abstracte permetia convertir-lo en una cosa diferent cada vegada i tantes vegades com ho requerís l'espectacle. L'efecte era que el públic es veia xuclat i atrapat per aquest espai mental que capturava la seva ment.

En un moment donat en Jordi era transportat com un sant Cristó i en un altre la Ilona es fregava la panxa d'embarassada de sang.



El públic de Seva, el 18 d'octubre del 2020 al Teatre Polivalent, i el d'Esparreguera, el 23 d'octubre a l'escenari del Teatre de la Passió, molt nombros, va quedar tocat. No era el tipus d'obra que estaven acostumats a veure però l'espectacle no et deixava anar. Ells tots amb mascareta i els actors, d'acord amb el vestuari, també.

En Joan Castells, emocionat, em va dir:

—Això que heu fet és de nivell internacional.

Però per més que vaig intentar buscar moure-ho internacionalment no ho vaig aconseguir. També és cert que eren temps difícils.

A La Seca hi havíem d'anar a l'octubre però el cap tècnic es va treure de la màniga les normes de la covid-19 i va dir que no es podia fer. Jo sabia, a través d'en Marc Chornet, en teoria el director de la sala, que en realitat es resistia a desmuntar la grada per al nostre espectacle i tornar-la a muntar per al següent. Vaig negociar perquè es fes al juny. En aquell moment era imperatiu perquè hauríem de justificar la subvenció que jo havia demanat com a empresa i que ens permetia afrontar el pressupost sense que la meua empresa hi perdés bous i esquesques.

Un mes abans de les funcions a La Seca em va trucar en Hauson, o sigui, en Julve pare i em va dir que tancava el teatre a final de maig, ja que l'Altaió se n'havia sortit amb la seva i ni la Generalitat ni l'Ajuntament li prorrogaven el conveni. Vam quedar i li vaig dir que això no ho podia fer, que era deixar-me amb el cul a l'aire. Tot això molt enfadat, al mig del carrer, davant del teatre. Al final en Julve va fer una trucada i em va dir que esperaria una setmana més, però que el teatre no tindria personal, només el taquiller. Li vaig dir que d'acord però que ens deixés la grada desmuntada.

Com que em faltava una setmana de funcions per poder justificar la subvenció, vaig aconseguir uns dies al Teatre La Gleva. He de dir que per part de la Júlia Simó tot van ser facilitats i tot va ser molt clar i net.

Així es va presentar *Poder voler sortir* a La Seca del 9 al 13 de juny i a la Gleva de l'1 al 3 de juliol del 2021, en plenes restriccions de la pandèmia.

La subvenció no ens la van donar. Em vaig enfadar molt. Vaig demanar fins i tot parlar amb la persona responsable del tema, en una reunió *online* des de Caldes com es feien totes llavors, que va ser in-

capaç de dir-me per què el comitè d'avaluació ens va donar una puntuació insuficient. Vam presentar el projecte com una creació col·lectiva i un dels motius de la baixa puntuació era la falta de dones creadores. És a dir, en una creació col·lectiva les actrius no són creadores! I el vestuari de l'Elektra no era creació! No he sabut mai qui eren els avaluadors però sens dubte no en tenien ni idea. M'imaginava Beckett veient rebutjada una subvenció perquè no era dona.

Cap allà l'any 2000, després d'haver traduït un volum de narracions de Pessoa, em vaig posar a traduir el seu *Faust*. Tenia una edició brasilera dels anys cinquanta que contenia una petita part del que després va ser el *Faust* publicat per Teresa Sobral Cunha a finals dels vuitanta. Un cop enllestida una primera versió de la traducció, vaig buscar-ne sense èxit editor. I ho vaig deixar en un calaix. Però sempre em va quedar el cuquet de fer-ne alguna cosa. Quan va sortir la traducció al català de l'obra vaig pensar que definitivament no en faria res, però durant el confinament del 2020 se'm va acudir acabar de polir la traducció i construir una obra de teatre amb aquest material, que és de dimensió humana, al contrari de l'editat per Sobral Cunha. Per fer-ho em vaig basar en l'esquema esbossat pel mateix Pessoa. Vaig repartir els versos pels diferents actes al meu gust, vaig escriure les intervencions de tots els personatges que no eren Faust i alguna d'ell mateix i vaig escriure les cançons, preservant-ne només el títol del pla de Pessoa. Me la imagino com una gran òpera, i així en vaig parlar amb en Marc Chornet, l'únic de moment que l'ha llegit, però per ara quedarà en el regne de la imaginació.

El procés de creació del *Monòleg del perdó* va ser una autèntica delícia. Ja he explicat que vaig conèixer la Blanca durant la lectura dramatitzada de *Njudra* que va dirigir la Magda Puyo a la Sala Beckett. Durant un dels assatjos de la lectura em va comentar que feia uns anys, el 2014, havia muntat el *Monòleg del perdó*, amb en Joan Sirera i sota la direcció de l'Àngel Vernet. Era una incondicional de l'Enric Casasses i sabia que ens coneixíem. Havia participat quan era nena en una cantata escolar amb text de l'Enric i després el va conèixer i admirar com a poeta i com a persona.

La Blanca és una noia menuda però viva com una bestiola. Tot l'entusiasme i res li fa mandra.

Al cap d'uns mesos vam coincidir al tren anant cap a Taradell, a una de les calçotades d'en Jordi Font. Durant el viatge em va explicar que tenia moltes ganes de tornar al *Monòleg del perdó* però que la va frenar el fet que la Laia de Mendoza, per a qui el monòleg va ser escrit, li havia dit que ella el volia tornar a fer.

Li vaig dir a la Blanca que es deixés de romanços i que si tenia ganes de fer-lo que el fes.

Al cap d'uns mesos em van convidar a participar al col·loqui sobre l'Enric que es va celebrar a Tàrraga a la primavera del 2019. Em van demanar que parlés sobre el seu teatre i em vaig llegir el *Monòleg del perdó*. Ho vaig dir a la comunicació, em va impactar molt la part del text el que no coneixia, és a dir, les acotacions. L'Enric havia tingut un sentiment contradictori després del *Do'm* que vaig dirigir el 2003. D'una banda, la posada en escena era molt rica, i tot amb elements còmplices del seu món poètic, però, de l'altra, ell s'havia imaginat una posada en escena sense posada en escena, com ell en els seus recitals, com si això fos tan senzill en teatre. Per això quan la Laia de Mendoza, una de les actrius del *Do'm*, li va demanar que escrivís un monòleg per a ella l'Enric va decidir venjar-se d'ella i de mi. De mi, perquè les acotacions, escrites en imperatiu per a l'actriu, el que aspiren és a suprimir el director, i de la Laia perquè li va escriure un monòleg quasi impossible. Per això la posada en escena del 2005 que havia vist jo, codirigida per l'Enric i la Mireia Chalamanch, era en certa manera poc reeixida. Però mentre treballava en la comunicació sobre el text em vaig adonar que si les acotacions s'incorporaven a l'obra aquesta adquiriria de cop una dimensió teatral i metafòrica increïble. Vaig decidir que això sí que em venia de gust fer-ho i vaig escriure a la Blanca.

Vam quedar per fer un cafè davant de casa, en un local bonic i molt agradable que porten unes noies, dues germanes. Vaig dir a la Blanca que la dirigiria en el *Monòleg* amb dues condicions, una que estigués disposada a tornar a començar de zero i l'altra que acceptés tenir un actor o una actriu a l'escenari dient les acotacions. Em va dir que sí sense pensar-s'ho. La primera idea, com que ella és mig mallorquina, va ser fer-ho amb l'Aina Calpe i intentar aconseguir diners a Mallorca, però a l'Aina no li venia de gust el projecte. Després, mentre treballava *Amor pur* vaig pensar que podia fer-ho en José

Luis, i la Blanca va venir a veure la funció per aquest motiu. Però llavors va arribar la pandèmia i en José Luis va tornar a Mallorca i va desaparèixer.

A finals de l'estiu del 2020 la Blanca em va escriure per quedar. Havia trobat la persona perfecta per fer el paper de les acotacions. Ho tenia claríssim.

Vam quedar un vespre a la sortida del metro de Bac de Roda i em va presentar la Berta Pipó, acomodadora de l'auditori de Sant Martí, que ens va portar a una terrassa. La Berta és molt alta i prima i fa la sensació sempre que s'ha d'aguantar amb pinces. Però és difícil trobar algú més bromista i pallassa. Després vaig saber que era la nena petita de la pel·lícula *Estiu del 1993*, dirigida per la seva germana, la Carla Simón. Ja teníem el repartiment.

El fet d'incorporar una actriu fent d'Enric o d'acotacions dotava l'espectacle d'una metateatralitat i vaig decidir aprofundir-la. A la posada en escena de *Farsa* havia renunciat a cap element escenogràfic, reduint l'escenari a si mateix. Ara, aprofitant l'experiència prèvia de les *Veus Paralleles* i *Senyor Gripau Senyora Mort*, volia prescindir de l'escenari, del teatre. Teatralitzar l'espai partint de zero. No hi hauria res, ni escenari. L'espectacle seria totalment autònom de qualsevol espai que es proposés precisament perquè ell mateix crearia l'espai. Les llums s'integrarien a la dramaturgia a través del personatge de les acotacions, que «controlaria» tota la funció i hi interviendria, sent vist pel públic però no per la pobra actriu llançada a l'escenari, que és la que diu el monòleg que li va clavant l'autor/acotació al cervell. Un parell de vegades, quan el personatge acotacions/autor s'enfadava amb l'actriu perquè no feia el que ell volia, la deixava a les fosques.

La posada en escena consistia, doncs, en un quadrilàter format per quatre torres de focus, d'aquestes que construeix en Menchero i que hi caben en una maleta, cosa que ens donava una autonomia absoluta de cara als bolos, i uns *dimmers* en un pedestal al *frons scaenae* que manipulava la Berta (el personatge acotacions), i res més. Per màgia de la metaforització del teatre l'espai es creava cada vegada del no-res.

Vaig trucar a la Mercè Managuerra, amb qui ja tenia bona relació de quan vam fer *Helena* al Teatre de l'Akadèmia, que ella dirigia, i que

ara acabava d'obrir la sala Dau al Sec al Poblesec, i de seguida es va entusiasmar amb la idea de programar el *Monòleg del perdó*. Tenia un buit a l'octubre i me'l va oferir. Som-hi doncs.

Vam començar els assatjos al febrer del 2021, en plena pandèmia encara, i ens els vam plantejar de manera molt laxa. Tres dies a la setmana i quan algú, per algun motiu, no podia, se suspenia l'assaig. Al taller d'en Menchero. Va ser una experiència excepcional. Rèiem molt, ens enteníem molt i no calia mantenir els rols d'un procés de posada en escena.

Una peça fonamental del procés va ser l'Eduard Olesti. El vaig conèixer a l'Institut del Teatre l'any de la pandèmia a l'assignatura comuna de Primer de Grau. Va saber que iniciava el projecte del monòleg. Es va posar en contacte amb mi i li vaig dir que necessitava un ajudant de direcció. S'hi va apuntar i va demostrar ser un excel·lent ajudant de direcció. Al principi era molt tímid però va anar agafant confiança i va acabar formant part de la complicitat de l'equip. Un dia, no sé com, vaig deduir que era net del dramaturg Josep Maria Muñoz i li vaig preguntar si la seva mare es deia Anna Muñoz. Sí, es deia Anna Muñoz, i era l'Anna Muñoz que havia estat companya meva de classe durant molts anys a l'Isabel de Villena. Ara amb l'Eduard som amics i quedem sovint per parlar de teatre i literatura. És una persona extremadament cultivada, intel·ligent i sensible i gaudeixo de les nostres converses.

La primera fase d'assatjos al febrer i març del 2021 la vam fer al taller d'en Menchero, després vam fer una petita residència, a través de la Blanca, a la Casa dels Contes del carrer Ramón y Cajal, que porta la Teresa. La vam pagar amb un parell de funcions que van anar molt bé. La Teresa va ser molt amable i acollidora.

Pel que fa a la producció, vam acordar fer un règim comunista, és a dir, tothom cobraria igual, hi hagués el que hi hagués. D'entrada no hi havia res, és clar.

Vam estrenar l'obra al Festival Lola d'Esparreguera a l'escenari del Teatre de la Passió. Els tècnics van allucinar quan van veure que es muntava amb mitja hora. A l'hora del vermut vam fer una xerrada al bar del teatre amb en Joan Castells i després vaig portar l'equip, al qual es van afegir en Quimet Pla i la Núria Solina, a la Vinyanova, a la

falda de Montserrat, com ja és tradició. La gent del públic no entenia res però quedava meravellada.

Després vam fer dues setmanes al Dau al Sec, amb un col·loqui postfunció amb l'Enric, que venia quasi cada dia i que em va confessar que li encantava i que era la millor versió que se n'havia fet.

Al novembre vam fer-ne un bolo al Casino de Caldes de Malavella. Com sempre, el vam fer llegir al club però vam fer la sessió, amb presència de l'Enric, al mateix Casino, prèvia a la funció. Després de la funció vam sopar allà mateix. Com que el bolo era ben pagat, vaig llogar tres habitacions al balneari Prats per a la Blanca, la Berta, l'Eduard, en Menchero i la seva parella, l'Alícia. L'endemà els vaig visitar mentre gaudien de la piscina d'aigua calenta.

Encara vam fer un bolo a l'Ateneu de Pineda, una caixa de sabates on mal cabia l'espectacle, que ens va servir per reprendre el muntatge, i un altre a Tarragona, a l'escenari del Teatre Tarragona, l'última col·laboració amb en Joan Cavallé abans que es jubilés. De nou, vaig agafar habitacions al magnífic Hotel Lauria de la Rambla Nova, just davant del teatre, i l'endemà vam poder aprofitar la seva deliciosa piscina. Vam sopar una col·lecció d'arrossos al Llagut que vam disfrutar de mala manera.

Al cap dels anys vaig ser jo qui va venjar-se de l'Enric doncs.

Després de l'estrena de *Farsa* el 2016 vaig assumir que el meu teatre no tenia cap interès ni per al públic en general ni per a les institucions. Havia complert els meus programes inicials, havia portat la creativitat fins als límits, havia tingut la sort de veure estrenades quasi totes les meves propostes. Tocava tancar la barraca.

Per fer-ho d'una manera digna vaig pensar que m'agradaria publicar un volum de la part de la meva obra teatral que pensava que podia ser el millor llegat que podia deixar a la literatura. En vaig parlar amb en Francesc Foguet i de fet li vaig demanar que em fes d'editor però ell em va dir, amb raó, que en aquest cas la persona més indicada era jo mateix. Es va oferir a fer-hi una bona introducció i em va ajudar a organitzar el volum.

La complicitat amb en Francesc Foguet va ser des del primer moment quan ens vam conèixer a principis dels dos mil i vam encantar alguns projectes junts.

Per això vaig arrencar el compromís d'en Pep Cots de l'editorial 1984, que havia publicat la nostra edició del teatre complet de Vallmitjana, per al 2020 de l'edició del meu volum de teatre amb l'estudi de síntesi d'en Cesc. Però va arribar la pandèmia i en Cots es va arronsar, fins i tot comptant amb el compromís del patrocini de l'Institut del Teatre que tenia d'en Carles Batlle, llavors director d'activitats culturals. Vaig provar l'editorial Comanegra però en Jordi Puig em va dir que havia de ser a la col·lecció que feia en coedició amb l'Institut. I jo, com a professor seu, no volia publicar el llibre a cap col·lecció de l'Institut. Ja em dolia el patrocini. L'única opció era Arola, amb la seva col·lecció de teatre reunit. Però per a mi no era una opció.

No quedava més remei que arremangar-se i publicar-ho a la meua editorial Rema12. Durant la pandèmia havia passat textos meus a l'Eva Ortega i sempre hi sabia trobar les errades. Vaig decidir que ella faria la correcció. Vaig demanar a en Víctor Oliva una maqueta i ell va dissenyar el llibre, inclosa la coberta. Durant mesos vaig maquetar el llibre i després en vaig passar uns quants més buscant les imatges de les portadelles. Vaig demanar subvenció i me la van denegar. Un cop més es va posar de manifest la perversió del sistema d'avaluació del consell de savis, pel que sembla bastant ignorants. Encara no sé quines condicions no complia el llibre per no obtenir la subvenció. Em vaig quedar amb el minso patrocini de l'Institut.

El llibre va sortir a l'octubre del 2022 i va quedar magnífic. En vaig vendre els primers exemplars al simposi d'Alacant bianual.

Quan vaig signar el llibre a en Cesc i hi vaig posar «amb amistat de la bona» em va dir:

—És recíproc, Albert.

Amb *Teatre nu* tancava una etapa, la de la vocació de teatre públic. En quedaven fora textos que al meu veure no tenien prou dimensió literària o s'acostaven massa a una partitura: *Vides de tants*, que era escrita a quatre mans, *Zwdu*, *Orfeu i Euridice*, *El drama del dramaturg Albert Mestres*, *A la colònia penitenciària*, sobre el conte de Kafka, i *Faust segons Pessoa*, meua només a mitges.

El novembre del 2022 vam fer amb La Decimonònica una lectura dramatitzada d'*Una història de Catalunya* a La Seca arran de la presentació de *Teatre nu*. Abans la Ruth Vilar, a petició meua, va fer una

excel·lent presentació del llibre que em va fer posar una mica vermell i tot.

La història del text és desgraciada. El 2008, poc temps després de l'experiència de *Temps real*, la Magda Puyo, que suposo que s'havia quedat amb bon gust de boca, es va proposar dirigir una sèrie d'obres d'autors catalans contemporanis compromesos amb la innovació teatral en projectes que comencessin en comú amb ella des del principi. Vam quedar al cafè de la llibreria Laie i en vam parlar no una sinó diverses vegades. La meua idea, d'una banda, era explorar el tema de la família com a cort de porcs, com a nucli originador de les pulsions repressores de la societat, a la manera de *Porcile* de Pier Paolo Pasolini, i alhora traslladar-ho a la dimensió col·lectiva política i social propera. No em semblava que hi hagués falla més perversa i destructora de la família que la d'Edip, com ja havia sabut veure Freud, i vaig recuperar doncs un vell projecte d'Edip que tenia en alguna llibreta, del qual només vaig conservar l'estructura. Finalment em vaig proposar parlar de la nostra història recent entenent no guerra civil, dictadura i transició com tres etapes diferents d'aquesta sinó com una de sola amb noms diferents. L'obra sembla escrita després de tot el que ha passat a Catalunya entre el 2010 i l'actualitat però el 2010, quan es van produir les primeres grans manifestacions que portarien a l'1 d'octubre del 2017, ja estava escrita, de manera que és més aviat premonitòria.

Després d'unes quantes converses doncs amb la Magda on vam posar en comú sobretot conceptes ideològics i formals, em vaig posar a escriure. Volia dur una mica més enllà l'experimentació amb la dislocació de l'espai que havia dut a terme a *Dos de dos*, i en proposava una segmentació permeable on els personatges poguessin dialogar des d'espais i moments temporals diferents, amb un altre personatge, una mica en funció de cor, entre la ficció i el públic, comentant i digerint emocionalment el que passava a escena per acabar fonent-se en la ficció, sent-ne xuclat, sense poder escapar al seu destí.

La vaig enllestir, crec, cap a la primavera del 2009 i vam tornar a quedar. Després de llegir-la, la Magda va renunciar a tirar endavant el projecte, ja que segons ella no sintonitzava amb la peça i sentia que no li deixava espai creatiu com a directora.



L'obra ha estat a totes les taules institucionals (Temporada Alta, TNC, Lliure...), inclosa la del regidor de cultura de l'Ajuntament de Barcelona en el seu moment, sense cap resultat.

Malgrat aquest origen i els fets que posteriorment han fet encara més d'actualitat el text era l'únic meu amb vocació de pujar a un escenari, ni que fos en forma de lectura dramatitzada, que s'havia quedat al calaix. Va ser publicat a la col·lecció «Off Cartell» el 2012.

Per a la lectura amb La Decimonònica vam fer un plantejament totalment ajustat al text i vam aprofitar unes pantalles de retroprojecció que hi havia a l'escenografia d'aquell moment a La Brossa que van donar un resultat molt suggeridor. Vam assajar d'aquella manera perquè era impossible ajuntar-nos tots, però va sortir molt bé. El dia de la lectura hi havia bastanta gent, entre ella la mateixa Magda i el meu germà Xavier. En Vicenç Altaió en va sortir, segons em va dir, absolutament sotragat. En Jordi Rossinyol em va escriure que havia quedat tan trasbalsat que se n'havia anat sense saludar. Malgrat els anys l'obra no ha perdut eficàcia. Potser sí que va sent hora d'un muntatge.

Com a director, he afrontat només aquells textos que m'interpel·laven, que em suposaven un repte i m'aportaven coneixement, perquè em permetien aprofundir en el llenguatge sense límits que genera un escenari. He tendit cap a l'essencialització i m'he exigit la màxima fidelitat als textos. Com més essencial, més imaginació es necessita, i me n'adono que la meua imaginació teatral raja com una font.

No em puc queixar. He fet sempre el que he volgut, amb tota llibertat, i, amb més o menys dificultat, he trobat sempre les complicacions necessàries. He tingut la sort de trobar directors que entenien el meu llenguatge. I excel·lents professionals que eren excel·lents persones. La llista seria molt llarga i no la faré per por de deixar-me algú però a tots els dono les gràcies.



TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA  
DE LLENGUA I LITERATURA

Títols publicats

- 1 *Els substrats de la llengua catalana: una visió actual* (2002)
- 2 Joan BASTARDAS, *Substantius usats en sentit figurat com a qualificadors de persona* (2000)
- 3 Germà COLÓN, *Les 'Regles d'esquivar vocables'. Autoria i entorn lingüístic* (2001)
- 4 Ventura CASTELLVELL, *El capbreu de Benifallet de 1373* (2005)
- 5 Jordi BRUGUERA, *Introducció a l'etimologia* (2008)
- 6 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *La llengua i la literatura catalanes a les aules del segle XXI* (2012)
- 7 Josep M. DOMINGO (cur.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona* (2012)
- 8 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Enric GALLÉN (cur.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* (2013)
- 9 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Raons de futur: A propòsit de l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2015)
- 10 *Saviesa i compromís: Nou entrevistes a Josep Massot i Muntaner* (2015)
- 11 Eusebi COROMINA i Ramon PINYOL (cur.), *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica* (2016)
- 12 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Àlex MARTÍN (cur.), *Rafael Tasis (1906-1966), cinquanta anys després* (2016)
- 13 Joaquim ESPINÓS i Lliris PICÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies* (2017)
- 14 Olívia GASSOL i Òscar BAGUR (cur.), *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític* (2018)
- 15 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Afer d'estat. La llengua i la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2018)
- 16 Montserrat BACARDÍ i Francesc FOGUET (cur.), *Constellació tasiana: contextos i relacions* (2018)

17. Montserrat CORRETGER i Oriol TEIXELL (cur.), *Literatura catalana contemporània: patrimoni i identitat* (2018)
18. Josep CAMPS ARBÓS i Maria DASCA (cur.), *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític* (2019)
19. Aïda AYATS i Francesc FOGUET (cur.), *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític* (2021)
20. Carme GREGORI i Ramon X. ROSSELLÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura* (2021)
21. Ramon ARAN i Francesc FOGUET (cur.), *Jordi Teixidor i el teatre català contemporani* (2021)
22. Miquel M. GIBERT, Marcel ORTÍN i Dídac PUJOL (cur.), *Tot el món és igual que un escenari. Estudis d'història, crítica i didàctica del teatre oferts a Enric Gallén en el seu setantè aniversari* (2021)
23. Jordi MARRUGAT (cur.), *Entendre, explicar, fer* (2022)
24. Olívia GASSOL BELLET i Òscar BAGUR (cur.), *Dolors Miquel: tradició i incoformisme. Una poètica de la transformació* (2022)
25. Enric GALLÉN i Mireia SOPENA (cur.), *Manuel L. Abellán, mestre de la història cultural* (2022)
26. Maria PALMER i Pere ROSELLÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: canvi i continuïtat* (2023)
27. Víctor MARTÍNEZ-GIL i Mireia SOPENA (cur.), *L'assaig en català al segle XXI, balanç crític* (2023)
28. Maria DASCA i Josep CAMPS ARBÓS (cur.), *Francesc Serés: la pell de la realitat* (2024)
29. Francesc FOGUET i BOREU i Maria LLOMBART HUESCA (cur.), *Confluències entre la història i la literatura* (2024)
30. Daniel CASALS, Francesc FOGUET i Mar MASSANELL (cur.), *Llegir, escriure i parlar a l'aula* (2024)
31. Aïda AYATS i Francesc FOGUET (cur.), *Albert Mestres, una indagació dels límits* (2025)





SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA  
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

