

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 comestic 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'agrair, 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 hipocòrístics: 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 aconseguix, 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 Iliada*. 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 Beccaria, Mahmud Darwix, Èsquil, J.W. Goethe, Joan Guàrdia, Sylvia Plath, Jean-Jacques Rousseau, Ruzzante, el marquès de Sade i William 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 Antígones 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 manera molt més despullada en Mes-tres, probablement perquè escriu en tot un altre moment tant des del punt de vista moral com de la repressió 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 personatges 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*: «Aquesta obra és fruit d'uns quants anys de reflexió. Quan fa quinze anys escrivia obres desesperadament experimentals, que han quedat en algun calaix, vaig adonar-me que el teatre amb què jo realment sintonitzava no tenia text o no n'era una part fonamental, i la majoria de vegades 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.