

# 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 apareixer 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'atreviria 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  
Otel·lo  
Antíoc (p. 614)

Otel·lo  
Manelic  
Antíoc (p. 616, 619)

Antíoc  
Manelic  
Otel·lo (p. 617)

Manelic  
Antíoc  
Otel·lo (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 capdavall, 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'encaç 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]