

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 imatge¹ 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 partitura² 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*.³ 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,⁴ 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).⁵ 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*,⁶ 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).⁷ 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)?⁸

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.