
Albert Mestres

Poètica

Albert Mestres, Pausa 38 (2016)

Albert Mestres parla sobre la funció poètica del teatre i fonamenta la seva producció en la metàfora com a mecanisme generador de significats paral·lels. Per il·lustrar la teoria, desgrana dramàticament la seva darrera peça *Farsa*, estrenada al Grec 2016.

El meu teatre busca comunicar una experiència poètica.

En el meu teatre no hi ha intenció d'explicar una història. En tot cas, si hi ha una història, aquesta és un pretext, un instrument més per assolir l'experiència poètica. La història és indiferent.

El meu teatre no busca arribar a l'experiència poètica purament lingüística.

Encara que no ho sembli, perquè moltes de les meves obres tenen un llenguatge molt elaborat poèticament, en el meu teatre no hi ha intenció tampoc de jugar amb el llenguatge, d'oferir un llenguatge poètic com a objectiu últim, encara que aquest pugui ser el cas d'un primer nivell d'experiència poètica per al meu lector, que pot superar si obre la ment a la imaginació teatral.

El meu teatre pretén tancar professionals i receptors del teatre en un espai i un temps per fer-los compartir una experiència poètica capaç de provocar l'emoció i alterar el flux vital quotidià d'uns i altres.

Durant aquesta experiència, espai i temps exploten i es projecten en tots els sentits per virtut de la metàfora poètica i el seu ús com a palanca polivalent i lúdica.

Es pot trencar amb la tradició teatral però no amb la metàfora poètica, que és herència de la tradició, tant si es vol com si no es vol.

Històricament, i a través de les diferents cultures, la frontera entre teatre i poesia és de mal traçar, precisament perquè el teatre té una funció poètica, més enllà de si és en vers o no, que en fa un artefacte autoreferent i generador de significats per la seva simple estructura, des del teatre popular fins al màxim refinament d'un Racine. La conversió del teatre en objecte de consum, la seva industrialització a principis del segle XIX i la seva submissió a la realitat com a referència abandonant la seva capacitat d'abstracció autoreferent van neutralitzar la funció poètica del teatre, que és la seva ànima, el que el converteix en un art de gran potència expressiva i emotiva.

Diversos han estat els intents durant el segle XX i principis del XXI de recuperar aquesta funció, que converteix el teatre en minoritari i per tant socialment inútil, políticament irrellevant i econòmicament sense valor.

La funció poètica es fonamenta en la metàfora.

La funció poètica del teatre es genera dins la caixa sònica que és l'escenari o espai teatral. La caixa sònica no és un espai de ficció de caràcter poètic o prosaic, sinó un lloc que, per la seva mateixa naturalesa de contenir un públic receptor en temps present a la seva producció de significats, és engendrador de significats complexos en infinits nivells i en totes les dimensions d'aquest espai.

Qualsevol objecte, només pel fet de ser introduït en un escenari, adquireix significat, perquè el públic, en la seva funció de receptor, de descodificador, està obligat a donar significat, intencionat o no, a tota cosa que hi hagi a l'escenari.

Per això el teatre grec, llatí, barroc, codificava un espai nu. Per això, Brecht va despullar l'espai de tot allò que no fos imprescindible des del punt de vista semàntic.

La consciència d'aquest fet i el joc amb aquesta consciència és el que en dic la funció poètica del teatre, de la qual el motor és la metàfora.

La metàfora no és la figura tipificada en els manuals de retòrica.

No parlo de la figura retòrica, sinó del mecanisme que fa que un significat, en ser descodificat i a causa de la comprensió del codi, en generi un altre o uns altres de paral·lels.

Per exemple, en poesia podem parlar de metàfora sonora quan associem determinats tipus de sons a determinats significats, però també esdevenen metàfora, per exemple, la mètrica que s'adopta o la mirada en tant que *topos*.

La metàfora doncs és l'associació esdevinguda imperceptible a través de la tradició de certs recursos artístics a certs significats. És una tensió entre la creació artística i el model interioritzat de la tradició, un arquetip semàntic que comparteixen prèviament al fet artístic el creador i el receptor.

El dramaturg belga Paul Willems parla de teatre de l'emoció.

Comparteixo amb ell l'opinió que el teatre crea estats d'emoció i s'adreça al receptor per mitjans poètics no racionals.

Willems posa quatre regles per al que en diu el teatre poètic:

1. El llenguatge teatral ha de ser artificial.
2. Perquè la llengua teatral, llengua artificial, sigui vàlida, ha de ser acceptada pel públic.
3. El llenguatge, artificial, acceptat pel públic, ha de transportar una música secreta.
4. El llenguatge artificial, acceptat pel públic i que ha de transportar una música secreta, ha de repenjar-se en regles noves, ja que les tradicions orals han estat abolides.

Willems definia així el teatre poètic el 1962, abans de la invasió dels audiovisuals i la reoraltzació de la llengua. Apuntava, tanmateix, al que entenc per funció poètica del teatre.

Farsa, estrenada enguany (2016) al Festival Grec, amb Quimet Pla, Anja Novak i Toni Guillemat, és un bon exemple del que he intentat dibuixar fins aquí.

El plantejament de l'obra és subtil. Tot és doble dins una metateatralitat.

El públic fa dos papers, el del públic que va acudir en aquest cas al Museu Arqueològic de Barcelona o al Teatret d'Esparreguera, i el públic ficcionalitzat que acudia a un teatre de ficció a veure una obra que no va arribar a veure mai.

L'actor Quimet Pla, que sortia el primer, tenia un paper amb dos nivells de significació. D'una banda, la funció del pròleg del teatre clàssic, i per això el personatge es diu Joan Pròleg, un personatge metateatral, doncs. De l'altra, és l'encarregat del teatre de ficció on ha acudit el públic de ficció. Per ell sap aquest públic ficcionalitzat que la funció no respondrà a l'expectativa.

Al final de la seva intervenció, algú entre cametes obliga el personatge a cantar una cançó que formaria part d'aquesta obra que el públic ficcionalitzat no arribarà a veure mai. Se la sap no perquè l'hagi estudiat (com l'ha estudiat l'actor Quimet Pla), sinó de tant sentir-la als assajos, i per descomptat no és qui hauria de cantar-la a l'obra que el públic ficcionalitzat ha acudit a veure.

L'actriu Anja Novak feia dos papers. D'una banda, el paper de Gènia, aquesta mena d'Ifigènia moderna, víctima de l'egoisme dels seus pares, imperant a la nostra societat, que no té la capacitat de comunicar-se i es troba en un carrer sense sortida. Necessita prendre la decisió de suïcidar-se. El paper de Gènia és l'única part de la ficció de l'obra que s'havia de representar al teatre de ficció que el públic arribava a veure, però no sabem si tal com seria en aquesta suposada obra, ja que l'actriu que fa el paper de Gènia tampoc no es troba en les condicions de fer una funció.

I aquest és l'altre paper de l'actriu Anja Novak, el de l'actriu del teatre ficcionalitzat que, segons ens informa el personatge Joan Pròleg, en el mateix pla de ficció que ella, no parla amb ningú i no para de plorar. Aquesta actriu, sense nom, és la que destrossa entre cametes la gramola que havia de ser a escena i la que s'acaba suïcidant entre cametes amb la pistola que també havia de ser a escena.

Finalment, entrava en escena Toni Guillemat, en un paper que esclata en múltiples personatges. En realitat, ja havia intervingut abans, quan algú entre cametes fa sortir l'actriu torturada i a ell algú li fa llegir el seu paper també entre cametes. És a dir, no és que el públic del Museu Arqueològic i el Teatret i el públic de ficció sentissin en veu en off els pensaments de la Gènia, el personatge de l'actriu torturada, sinó que l'actor diu allò que havia de dir l'actriu que no parla interpretant el personatge de Gènia, que d'altra banda és muda. Quan l'actriu torturada i sense nom se suïcida amb la pistola, i suïcida també el seu personatge, malgrat que l'encarregat del teatre de ficció intenti evitar-ho travessant l'escena, algú entre cametes fa sortir a escena l'actor per omplir el buit. Aquest, que com ja ens ha informat l'encarregat del teatre de ficció no se sap el paper, no surt a representar el paper que devia tenir en l'obra que el públic ficcionalitzat no arribava a veure mai, sinó que fa el que pot i improvisant es posa a explicar una història que aquest matí ha sentit com explicava la senyora Maria, sortint del forn, a la bona dona, una història que casualment s'assembla molt a la d'Ifigènia en un context actual. Aquesta improvisació, que va haver de marcar al mil·límetre, la va patir molt l'actor Toni Guillemat. La narració de la història s'acaba quan l'actriu suïcidada, qui sap si agonitzant, fa callar l'actor que no se sap el paper i llavors l'encarregat del teatre, davant el desastre, se suïcida entre el públic amb la mateixa pistola, que en realitat no podia ser de veritat ja que era la pistola d'attrezzo que havia de sortir a escena però que al final no hi surt perquè l'escenògraf es va empenyar i no volia que sortís res. En aquest repàs, hi falta un personatge fonamental però que el públic, ni el de ficció ni el que va acudir al Museu d'Arqueologia o al Teatret, no arriba a prefigurar però que intueix una mica pervers, el director del teatre de ficció on s'havia de representar l'obra que no veurem mai i on té lloc aquesta funció catastròfica. El director del teatre, malgrat no aparèixer mai, és una peça clau de l'engranatge dramàtic, ja que és qui fa sortir l'encarregat a donar explicacions i després li fa cantar una cançó, és qui fa sortir l'actriu que no parla i és qui fa llegir primer i sortir després l'actor que no se sap el paper. Però tot se li escapa de les mans quan se suïciden primer l'actriu que no parla, després de parlar, i tot seguit l'encarregat. Podríem afegir-hi un altre personatge, encara més invisible que el director del teatre, que és la

mena de les llums del teatre de ficció, que, inexperta i mal pagada, ha d'improvisar unes llums a mesura que succeeixen coses a l'escenari, no previstes en la funció del teatre de ficció i que no tenen res a veure amb les memòries que té gravades a la taula de llums del teatre de ficció.

Aquesta fricció, aquest xoc de codis teatrals, recognoscibles per al públic i no racionals, ni tan sols conscients, que en diem metàfora poètica, fa surar la veritat teatral o poètica, la sensació de veritat del que vivim dins la sala, amb el reconeixement dels arquetips semàntics, i això és el que canalitza i fa explotar l'emoció.

Com veiem, a *Farsa* hi passen tantes coses a dins com a fora d'escena. A més, a escena s'hi desenvolupen dues funcions alhora i l'espai teatral esdevé protagonista, un actor més. Tot això per al públic que va acudir a les funcions del Museu d'Arqueologia i el Teatret no és evident, no és explícit, ni tan sols comprensible. El públic sortia tocat per l'emoció i amb la sensació ambigua d'haver-ho entès i no haver-ho entès alhora. Més tard, quan el seu inconscient encaixés totes les peces, sense poder-ho racionalitzar, tindria la sensació d'haver-ho entès del tot.

Ho va expressar a meravella un espectador innocent d'Esparreguera: «Hosti tu, quina obra, m'ha agafat pel coll i no m'ha deixat anar.»

Mots clau: Albert Mestres, català (teatre), relació intèrpret-director

Entrada anterior

Un director d'escena dins l'obra dramàtica d'Albert Mestres

Entrada posterior

Introducció Dossier Albert Mestres

Últims números

[Veure'ls tots](#)



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

Contacte:

pausa@salabeckett.cat

