

Joan Castells i Altirriba

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

Albert Mestres, Pausa 38 (2016)

Des d'un punt de vista testimonial i analític, el director teatral Joan Castells repassa tres de les peces d'Albert Mestres que ha portat a escena: *Dramàtic* (2002), *Dos de dos* (2008) i *Vides de tants* (2003).

He tingut l'oportunitat de compartir, com a director d'escena, diversos treballs amb Albert Mestres. El nostre primer contacte va ser arran de l'escenificació de *Dramàtic*. Tot seguit, vam dur a terme un projecte a partir d'una part del seu llibre de narrativa *Vides de tants*. El TNC em va encarregar de dirigir una lectura (Sitges Teatre Internacional, 2002) de l'obra *La partida o Còctel de gambes, Vodevil quadrilingüe* i més tard el muntatge de *Dos de dos*. També hem fet conjuntament la dramaturgia d'*El casament d'en Terragada*, muntatge que recull diversos textos de Juli Vallmitjana —de l'obra del qual Albert Mestres ha estat l'editor— que vaig dirigir a la Sala Petita del TNC (2009). Encara vull deixar constància d'un projecte nonat. Tenim el propòsit d'escenificar *Història de Catalunya*, una visió radical de la postguerra espanyola, però no hem trobat camí per fer-ho.

Tot plegat m'ha fet coneixedor dels conceptes i els llenguatges escènics d'aquest autor a qui reconec un rigor, una creativitat i un risc poc comuns.

De tota manera, en aquesta reflexió em centro en els tres treballs citats primer perquè són els que més directament mostren la categoria de marca de l'escriptura dramàtica d'Albert Mestre, a qui, des d'ara, citaré només pel nom d'Albert. M'ho puc permetre.

Utilitzo com a porta d'entrada al món Mestres un fragment d'un article que Sergi Pàmies va publicar a El País^[1] després d'assistir a una representació de *Dramàtic*:

Hay quien utiliza la comedia para contar historias tristes. Mestres recurre a la tragedia para azotarnos con el látigo de una ironía poética. La contundencia de algunos de sus textos sigue produciéndome la extraña sensación de que algo se me está escapando, pero sospecho que eso es lo que él anda buscando desde su impasibilidad de jefe indio vacilando al rostro pálido vendedor de agua de fuego. Cuando crees que te has perdido, entonces, zas, Mestres va y te tiende la mano de una oralidad asequible, plagada de vull dir que huelen a coña, percusión de un texto que, gracias a su oído, consigue ser verosímil sin renunciar a un nivel altísimo de exigencia literaria.

DRAMÀTIC^[2]

Em va arribar la proposta de fer-me càrrec de la direcció escènica d'un text de l'Albert com un encàrrec del mateix autor. Jo no el coneixia personalment. La demanda me la va transmetre el meu germà Francesc, que tenia relació amb l'Albert per diversos temes relacionats amb les publicacions de l'Institut del Teatre. Va ser ell qui em va fer a mans el text de *Dramàtic*.

La primera constatació que vaig fer després de la lectura és que estava davant d'un text hermètic, quasi xifrat, i que després d'un parell de lectures no havia trobat la porta d'entrada d'un laberint on els passadissos eren una corrua de mots entrelaçats sense l'aclariment de cap signe de puntuació llevat d'alguna interrogació i tenia com obstacles unes cançons intercalades. El títol tampoc no em donava cap pista, *Dramàtic*, un adjectiu genèric. També em resultava difícil de posar rostre —màscara— als personatges: Tea A, Tea B, Tea C.

Feia uns anys que havia estrenat al Centre Dramàtic del Vallès (1993) una obra que també seguia la tendència de despullar el text de qualsevol acotació. Es pretenia elaborar una escriptura que funcionés com un estímul per al director que l'havia de contextualitzar dramàticament. Però almenys *Nyam-Nyam*, del jove autor finès Harry Virtanen, tenia signes de puntuació. Amb Carles Batlle, que feia de dramaturg, vam haver de fer mans i mànigues per desxifrar cadascuna de les accions. Fins que ens vam trobar amb un segment impossible de comprendre. El text era un reguitzell de rèpliques totes iguals. Un personatge, la Korkó, deia: «més baix». I un altre, el Kera, li contestava «més baix?» I així més d'una quinzena de vegades. Després d'hores de no trobar-li el sentit, ens vam posar en contacte amb l'autor perquè ens aclarís aquell enfilall de «més baix? més baix». La resposta va ser molt simple. Kera

apunta en un paper diverses xifres corresponents al preu del lloguer del pis. Era una negociació. Hagués estat més senzill donar una petita pista que tampoc no priva la llibertat del director.

Malgrat aquesta anècdota, el procés de treball realitzat amb els actors —Norbert Ibero i Andreu Benito— i el resultat mateix van ser molt plaents. Així que ja m'estimulava d'afrontar un text aparentment secret.

La meua resposta a l'encàrrec de muntar *Dramàtic* tenia una condició: que l'Albert em digués de què anava la peça. Vaig trobar oportú de fer una cita per dinar plegats que compromet menys que una sessió de treball.

Abans vaig llegir una entrevista publicada a Assaig de Teatre en la qual l'Albert expressava alguna característica del seus textos teatrals:

Jo el que cerco és crear el material verbal perquè uns altres el converteixin en experiència escènica. El meu teatre té una concepció modular. Peces autònomes que es poden ajuntar de diferents maneres i que poden donar resultats diferents. Vaig a l'essència del teatre de text; és a dir, a les paraules, que és allò que diuen els actors. El director, que inventi la dramaturgia.

Però amb això no en tenia prou per ficar-me dins de *Dramàtic*, em calien les conclusions que vaig treure de la conversa amb l'autor.

L'escenari és l'interior del cervell on conviuen diversos nivells. No es tracta d'inconscients freudians, són quasi només reflexos. Em baso en la figura de Prometeu encadenat per haver portat el foc als humans. El meu Prometeu és femení, d'aquí el nom de Tea, i està encadenada als seus propis pensaments. El fet de robar el foc és present en la maternitat. La bèstia que rosegua les entranyes és la culpa. Té culpa d'haver estat violada i agredida.

El títol, Dramàtic, és per buscar l'essència del teatre.

Les citacions populars i les cançonetes són botons que el públic reconeix.

És una forma d'incorporar la cultura popular a l'escriptura moderna.

Hi ha sentit de l'humor, i el discurs polític hi és present en tota l'obra.

Les indicacions de l'Albert em van permetre de fer una relectura de l'obra per comprovar si totes les peces encaixaven i jo em sentia capaç de treure'n l'entrellat. Estem davant d'un teatre d'idees articulades amb la mitologia grega i la tradició cultural, de la qual som hereus i continuadors.

A *Dramàtic* les idees es concreten en paraules i es presenten de manera indiferenciada les intervencions dels actors, les acotacions i els pensaments dels personatges. Hi ha una superposició de temps.

Dramàtic té com a tema central el dolor, el dolor femení Però no ens mostra només uns personatges amb els seus traumes, sinó que descriu una condició, la condició de la dona des d'una perspectiva mítica.

A *Dramàtic* hi veiem una vida sencera encarnada en tres dones d'edats diferents que són en realitat una sola, però en moments diversos. Hi ha una manera diferent de veure les coses segons el temps vivencial de cada una. Les tres es diuen Tea. Diverses àguiles la maltracten on fa més dolor a cada edat de la vida.

Tea A és una adolescent perduda amb una autoestima zero i que no és capaç d'afrontar les experiències.

TEA A: ...Vols callar d'una vegada vella fastigosa que em treus de polleguera 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'explota no et sento jo encara tinc una vida per davant i tu estàs acabada podrida i et moriràs d'aquí a dos dies vella imbècil i ets una fracassada ni filla ni dona ni mare paràsit no et sento mai seré com tu no et vull sentir...

Tea B és una dona a l'edat madura i està encadenada a una depressió conseqüència de sentir-se abandonada. S'ha de repetir les coses mil vegades per fer-les.

TEA B: ...ah sí tu l'agenda... l'agenda on cony he deixat el llapis... ai mare sempre ho perdo tot... la llista el telèfon... pastilles i més pastilles calla avui no? quin dia és avui? tenia hora avui? trucaré... sempre ho perdo tot podries saludar no? podries saludar almenys no? el llapis... trucaré al Pere... no trucaré al Pere m'alço seré capaç d'alçar-me només un pipí... tanco el ulls tot negre negre em sembla que avui no m'aixecaré... tu vull plorar... on és l'agenda? que si avui no em llevo demà serà pitjor? que no me n'ensortiré?... merda ja he tornat a perdre el...

Tea C. és una vella desenganyada que està de tornada de tot però és la més desesperada perquè ja està fora de joc.

TEA C: ...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?... vaig a la taula m'aboco aigua al vas ah bona em torno a ajeure tu quina soneta ja em destapo tu em poso les sabatilles... vaig cap a la finestra... què hi venia a buscar ara jo aquí... l'obro núvol... un dia més un ocell gris un pardal?

Com en una tragèdia grega el destí final està marcat des del principi. Un final que es mostra amb molta duresa perquè es moren A i C. I es queda B sense passat ni futur. És una desgràcia que es quedi sola B, el present no es pot discutir.

La biografia de Tea ressegueix tres circumstàncies fonamentals a la vida:

- Una maternitat dolorosa, amarga i fracassada.
- Una vida familiar centrada en la violència d'un pare energumèn i violador.
- Un sexe insatisfactori i frustrant.

Vaig concloure que *Dramàtic* era un text potent i que allò que m'havia dit l'Albert s'evidenciava amb molta contundència. No era davant d'un experiment formal gratuït i buit de sentit. En aquells moments descobria un autor de teatre català que m'atreia molt més que la resta dels quals coneixia l'obra. Des de llavors la meua adhesió als textos de l'Albert ha estat intensa.

L'escenificació

Aclarits els aspectes principals del text, començaven els reptes com a director. Ara, *Dramàtic*, entrava en un altre terreny que és també un espai d'escriptura, la sala d'assaig. Vaig tenir l'audàcia de demanar a l'Albert que assistís a tots els assaigs. No em volia arriscar a perdre'm en la comprensió d'algun aspecte com em va passar amb l'obra *Nyam-Nyam* que he explicat abans. He treballat diverses vegades amb textos d'autors vius i propers i, si bé és cert que mai no he tingut problemes rellevants, he de dir, però, que el respecte de l'Albert pel meu treball i el dels actors va ser exemplar.

En acceptar la direcció escènica jo assumia la responsabilitat en tres aspectes:

- Orientar el treball actoral.
- Construir una escenificació adient al text i als personatges.
- Aconseguir una recepció intel·lectualment còmoda per part de l'espectador que s'havia de sentir guiat durant el viatge per aquest laberint sense tenir mai la sensació que s'havia perdut.

Dramàtic necessitava tres actrius intel·ligents per comprendre les regles de joc d'aquest tipus d'escriptura i emocionalment fortes per recórrer un camí d'introspecció cap a una mena d'infern emocional, sense prendre-hi mal. El mateix Albert em va suggerir els tres noms que vaig acceptar.

Dora Santacreu (Tea C), que, després d'una llarga carrera com actriu, portava allunyada dels escenaris des del 1973.

Carme Sansa (Tea B), una actriu amb anys d'experiència i amb qui no havia treballat mai. Però a qui jo admirava pels seus registres, la seva intel·ligència i el seu compromís amb el teatre i amb el país.

Mireia Chalamanch (C), amb qui havíem treballat plegats a l'Institut del Teatre quan ella era estudiant i que ja mostrava un talent poc habitual.

He de confessar que les tres em feien respecte.

Dramàtic és fonamentalment una obra d'actor que requereix un muntatge que no faci nosa, una escenificació per on llisqui el treball actoral i que aporti un significat simbòlic per a les diverses atmosferes: solitud, angoixa, dolor, desorientació, etc.

El primer que calia és que les actrius resseguissin el pensament de l'autor abocat a cada frase en una escriptura que destrueix la rèplica. El text no és un encadenat de pregunta-resposta-affirmació-negació, etc. Els personatges no es repliquen, entrecreuen monòlegs. Calia destriar a cada frase si es tractava de pensament o expressió o acció perquè l'autor ho havia encabir tot al text. Es podia ser fidel o no al criteri que havia emprat l'autor. Aquest treball va ser molt clarificador. Va proporcionar una carta de navegar força precisa.

Mentre aclaríem el sentit de les paraules, em va semblar útil començar a concretar un primer dibuix dels desplaçaments i les activitats quotidianes que l'obra tracta com a obsessions —posar-se les sabatilles, mirar l'agenda, prendre pastilles, etc. Una ubicació a l'espai va suposar més llibertat per descobrir el sentit de cada frase i elaborar l'emoció necessària. Com que jo encara no entrava en el text no usurpava la propietat privada de les actrius, que, en aquest cas, és l'expressió oral de cada mot.

Quan el text va entrar a la fase de monòleg, vull dir que cada actriu treballava el seu text sense cap interrupció, els personatges van sortir del full de paper i van començar a respirar. Cada actriu anava col·locant petites mostres de les tècniques interpretatives que s'han formulat al llarg del segle XX. En alguns moments els sortia la naturalitat, en d'altres frases s'imposava una força interior que impressionava, després s'instal·lava una reflexió racional i tot plegat estimulava la força física del cos fins al cansament muscular. Em va impressionar la quantitat de força interpretativa que un text com aquest era capaç de transmetre als actors. Les tres actrius també se sorprenien del resultat.

Vaig tenir cura que el treball de les actrius fos auster i veritable i que s'allunyés del sentimentalisme buit i exagerat molt freqüent als escenaris. Els nostres eren personatges eixuts de sentiments.

Finalment, va arribar el moment de recompondre el joc implícit en l'escriptura escènica de l'obra: fragmentar els monòlegs tal com estan estructurats en el text. Cada actriu havia personalitzat el seu rol i va aparèixer una

escenificació impressionant que mostrava que *Dramàtic* és un gran text.

Haviem fet realitat escènica les premisses de l'autor en arribar a l'essència del teatre de text; és a dir, a les paraules que diuen els actors.

I jo em vaig adonar que eren les millors actrius per a aquest muntatge. Un dia d'assaig vaig saber que les tres tenien una gran connexió amb l'Albert. Amb la Dora hi va mantenir una relació familiar sense parentiu durant la joventut. La Carme li va ser mestra d'escola. Amb la Mireia hi acabava de treballar.

L'Albert ens havia parlat de la ironia poètica des de la tragèdia i de la presència del teatre popular. Aquests ingredients van aparèixer automàticament un cop assumit el text. Es mostraven en la reiteració d'activitats esmentades —mongetes, sabatilles, pardal, sabata, llapis, finestra, polla, parc, bosc... I en els noms de personatges citats: el Pere de la Manguera, el Dalmau de cal Dimoni, la puteta de la Cinta.

Dramàtic està estructurada en cinc parts assenyalades per la presència de quatre cançons que va musicar Jordi Rossinyol i que les va enregistrar cantades Àngels Busquets: *Cançó del dolor*, *Cançó de Prometea*, *Cançó del desengany*, *Cançó d'Ió*.

Ja he dit que allò fonamental de l'escenificació de *Dramàtic* era el treball actoral però tanmateix calia un dispositiu escènic que el recolzés. La indicació d'espai que figura al text és del tot imprecisa: «Característica habitació d'escenari. O ni tan sols això.» Tanmateix, disposem de dues indicacions: «un espai domèstic» i «l'interior del cervell on conviuen diversos nivells».

Vaig treballar amb l'escenògraf Paco Azorín, amb qui ja havia fet altres treballs conjuntament, un dels quals, *Perversions*, (1998), al mateix Espai Brossa. Aquesta sala és un lloc clos, però encara vam reforçar aquest concepte amb uns porticons tancats clavats a les parets. Si algú els obrís s'adonaria que, de fet, no hi ha espai exterior.

Dins d'aquest habitacle hi vam disposar un llit desproporcionadament gran i mòbil. Es tractava d'un element que presidia igual com el thymèle —pedra, altar— present al centre del teatre grec. Els actors interactuaven al llit com a espai del sofriment.

També vam jugar amb dos tamborets de tres potes que els personatges utilitzaven en els enfrontaments verbals.

Al final de l'obra vam construir una teranyina de benes de ferides que unien els caps dels personatges. Es tractava d'una metàfora més de l'esclavitud dels pensaments malaltissos.

Al final de l'obra els espectadors estaven atrapats en els seus propis pensaments. Ho demostrava el silenci durant el fosc previ a la salutació de la companyia. Ningú no aplaudia. Després, de mica en mica, s'anava produint una ovació creixent com a reconeixement a l'esplèndid treball de les actrius.

DOS DE DOS[3]

Albert Mestres escriu *Dos de dos* per encàrrec del TNC dins del programa T6, en què sis autors havien de produir dos textos cadascun d'ells durant les temporades 2006-2009. La darrera temporada aquestes obres s'havien d'estrenar a diverses sales alternatives de Barcelona. *Dos de dos* estava destinada a l'Espai Escènic Joan Brossa. Aquesta circumstància fa que el seu autor creï un producte a mida per a aquest escenari. L'acció passa al barri de Ribera, on hi ha la sala.

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

Dos de dos ens situa en un barri de Barcelona, on Rajid, un immigrant paquistanès, s'introdueix, sense tenir mai presència física a escena, com a veí en la vida d'una parella d'edat avançada que passa els dies recordant quan ella era habitual de La Paloma i ell cap de colla dels Xiquets de les Cabòries. La presència mental de Rajid fa explotar la rutina de la parella en un cabaret multicultural i converteix la seva vida en una farsa esperpèntica.

L'autor acara un dels temes més preocupants de la nostra societat, la immigració, i ho fa des del si d'una parella de catalans que no suporten la transformació que la presència massiva d'estrangers provoca. Manelic i Helena estan còmodament instal·lats en la vida de parella perdurable i catalana. Però al llarg de la peça descobrim una atracció de l'Helena cap al paquistanès que dilapida el valor de família des de dins de casa seva i la porta a executar la venjança en saber que la Nena, la seva filla, és amant del Rajid. La represàlia consisteix a servir a Manelic un estofat de bolets amb patates mentre li fa saber que s'està comportant com un atrit, ja que s'acaba de menjar l'immigrant trossetjat. Una vegada més la mitologia grega.

El títol *Dos de dos* és emmanllevat del món casteller i irònicament ens remet a una realitat closa, ridícula i patètica. Un castell diminut que acabarà fent llenya.

Es fa necessari esmentar algunes coincidències en l'escriptura de *Dos de dos* i *Dramàtic*:

- Les dues transporten personatges de la mitologia grega. En aquest cas apareixen Menelau —un babau convertit irònicament en Manelic— i Helena, que se sent atreta per un Paris convertit en un paquistanès, repartidor de bombones de butà.

- Tenen en comú una obstinació obstinada: Helena per la sala de ball La Paloma i Manelic pel món casteller i el trago amb porró.
- L'acció del text és interrompuda per cançons populars, en aquest cas provinents del món del folklore.
- Així mateix, som davant d'un material verbal que s'ha de convertir en experiència escènica. La parla dels personatges barreja temps, temes i pensaments i està farcit d'expressions populars. S'hi tensa al màxim la teatralitat i s'hi buida de retòrica l'expressió dramàtica.

I encara un altre aspecte, la radicalitat ideològica amb què enfronta la temàtica que planteja l'obra. Francesc Fuguet i Boreu, al pròleg de l'edició que porta un títol definitori, Indagació radical, ho expressa amb aquest pensament:

...l'impacte de les migracions, des de l'òptica dels d'aquí, de la societat indígena, sense paternalisme ni melodramatisme, no fa circumloqui dels llocs comuns des de posicions retroprogresistes que encobreixen discursos de la por, sinó que els capgira del dret i del revés i, amb intenció especulativa, els fa espetegar a escena en tota la seva hilaritat i cruesa.

Aquests aspectes esmentats fan que la literatura dramàtica d'Albert Mestres sigui molt singular.

L'escenificació

La primera constatació que vaig fer és que era davant d'un text que destil·la un altíssim sentit de l'humor; per tant, havíem de tenir la capacitat de riure'ns de nosaltres mateixos i de la nostra feina. Cadascun dels elements del text teixeix un joc forassenyat que obliga tot l'equip artístic a portar l'escenificació a una bogeria sense límit. El repte, tan distant del de *Dramàtic*, era igualment difícil.

En aquest cas, el text marca, amb una precisió també obsessiva, les pautes d'escenificació. Espai, desplaçaments, entrades i sortides, activitats que fan els personatges, tot està minuciosament establert. Les indicacions també entren en aquell terreny tan personal del treball de l'actor que són les pauses. L'Albert assenyala pauses, moltes pauses. Les pauses, marcades a cada canvi de pensament, ordenen el caos mental dels personatges i, per tant, faciliten el seguiment del discurs per part de l'espectador. Nosaltres les vam respectar totes perquè formen part de l'oralitat.

El text s'obre amb una indicació sorprenent: «Un paquistanès trenca les entrades al Toc de Matines». L'Albert vol crear un espai irradiat més enllà de l'escenari. Es tracta de fer present el barri amb la presència d'una persona obscena, en el sentit grec del terme —fora d'escena. El públic no ho sap, però aquest empleat de la sala és el Rajid, que ocuparà un lloc prominent en un dels conflictes de l'obra i que, només al final, es farà present a escena.

La utilització de l'espai obscè és un altre recurs dramàtic de *Dos de dos*. En diversos moments els personatges s'adrecen a un interlocutor que és fora de la vista del públic. Ja al començament de l'obra Helena manté una llarga conversa amb Manelic, que se suposa que és en una altra cambra. La conversa està plegada de paraules obscenes especialment referides als immigrants moros. En un altre moment, Helena fa confidències a la nena, la Mercè, des del balcó i no veiem la filla, que se suposa que és dins de l'habitació.

Una altra acotació d'espai fa referència a l'escenografia: «Una taula i dues cadires. Al fons, un balcó de carrer elevat que mira a l'escenari». Això suposa tenir un balcó que mira al carrer però que està girat cap endins de la casa; o sigui, un espai dislocat que és congruent amb la superposició de temes, converses i elements escènics amb els quals està construït *Dos de dos*. Vam respectar aquesta indicació literalment i vam construir un balcó que mirava cap al públic que, d'aquesta manera, es converteix en un personatge més de l'obra, tal com figura al repartiment. Aquesta superposició d'espais és una de les característiques de l'escenari medieval que es construïa en cadafals. L'escenògraf, José Menchero, encara va dur més lluny aquesta interferència de llocs i va convertir el terra en una tarima inclinada.

Dos de dos està estructurada en sis actes, corresponent al sis tocs de castells: toc de castells, toc de castells amb pilar al balcó, toc de matinades, toc d'entrada a plaça, toc de vermut, toc de processó. El text combina diàlegs i monòlegs. Cada acte té com a separador una actuació de music-hall amb un registre folklòric diferent i una cançó popular catalana. El repertori és el següent:

- Helena, vestida d'odalisca, balla *La dansa del ventre* i canta *La masovera*.
- Helena i Manelic, vestits de Moulin Rouge, ballen el cancan amb un text que titlla els immigrants de lladres.
- Manelic, amb túnica i casquet, balla una dansa sufí mentre canta *Un pobre pagès*.
- Manelic, vestit de mariatxi amb guitarra, i Helena, de ranxera, canten *Rossinyol que vas a França*.
- Helena i Manelic, transformats en ballaores, fan un sapateo mentre canten *Les nenes maques al dematí*.
- Helena, Manelic i el paquistanès que trencava les entrades es posen a ballar la sardana *Baixant de la fonc del gat*, d'Enric Morera.



Dos de Dos. Dir. Joan Castells. Espai Brossa (2008)

En aquesta ocasió Albert Mestres torna a dibuixar uns personatges summament atractius pel treball interpretatiu que es presenta ple de dificultats tècniques però que, ben encarrilat, produeix uns caràcters molt plaents per a l'espectador. Després de la funció era freqüent escoltar entre persones del públic «mira que treballen bé aquest actors», com a expressió popular de la catarsi que s'havia produït.

L'obra necessitava dos intèrprets capacitats per transitar per diversos registres. Els calia ser coneixedors del model interpretatiu forjat durant anys als escenaris del teatre català popular. El teatre del nostre país conserva models que li són propis. Encara podem reconèixer una línia de continuïtat entre els actors Enric Borràs i Lluís Soler, per posar alguns exemples, o entre Margarida Xirgu i Anna Lizaran, o entre Joan Capri i Andreu Buenafuente. Mai un actor català no serà un actor anglès o americà; pot ser millor però sempre mostrarà una idiosincràsia pròpia. Els intèrprets de *Dos de dos* necessitaven tenir aquesta categoria de marca de l'actor català. Però al mateix temps els calia molta ductilitat per afrontar números musicals del gènere de la revista i això volia dir que havien de cantar i ballar.

Encara més dificultats. Els personatges de *Dos de dos* presents a l'escena es projecten en d'altres citats reiterativament —la Mercè, la Maria de baix, la Maria de dalt, la Maria del tercer, l'oncle Tarik, el Cornudella vell i els membres del Xiquets de les Cabòries, Tià, Pep Bo, el Xic de cal Pells de Mona i així fins a més d'una quinzena. Calia aplicar un registre per a cadascun d'aquests personatges, diferenciar-los i acotar-los amb precisió per tal que l'espectador els pogués fer presents al seu cap.

El treball interpretatiu també tenia un altre repte consistent a barrejar bé el grotesc i el seriós.

Vaig poder comptar amb dos actors excel·lents per fer aquest treball: Teresa Urroz, en el rol d'Helena, i Jaume Bernet, que assumí el personatge de Manelic.

No toca aquí fer una descripció exhaustiva del treball dels actors però sí que vull establir algunes consideracions destacables. Es van haver d'enfrontar amb un text d'una gran dificultat de memoritzar per les reiteracions constants de frases idèntiques. Ja sé que, com en el torero, «el valor se le supone», que es dona per descomptat que el text s'ha de saber per ser lliure a l'escenari. Però en aquest cas havien d'afrontar una partitura textual molt complexa i que calia respectar amb la mateixa escrupolositat amb què va ser escrita. No hi podia haver ni una esclatxa.

Ja a la primera escena —Patates i mongetes— [4], Teresa Urroz s'ha d'enfrontar amb una conversa sense interlocutor present en la qual, mentre pela mongetes, repassa un reguitzell de temes: el soca del seu marit, la incomoditat del veïnatge del paquistanès, la barra que té la seva filla, algunes reflexions filosòfiques i al mateix temps parlar amb el públic. La Teresa va basar el seu treball en l'orientació geogràfica de cada tema. El marit a la dreta, lluny, les mongetes damunt la taula, les reflexions a l'horitzó i el públic al seu davant per fer-li confidències. Va portar al límit aquesta estratègia i va aconseguir una oralitat diferenciada per a cada tema. Magistral!

A Jaume Bernet li va tocar afrontar un llarg monòleg —La pítima— [5], en què explica com es va tirar la seva pròpia muller a La Paloma camuflat amb uns bigotets postissos i un perruquí, però sense deixar de banda els temes obsessius: la colla castellera, la filla Merceneta, el Rajid i l'encàrrec de comprar el pa mentre tragueja del porró fins a la borratxera. El seu treball es va fonamentar en l'expressió del pensament del personatge. Va aconseguir que allò que era escrit no ho semblés. Era com si parlant, parlant li vinguessin les idees. En aquest moment, el Manelic, esquerp de mena, va mostrar la seva tendresa. Magnífic.

Ambdós actors van aconseguir de passar aquella ratlla que separa la tècnica de la veritat. Van mostrar a l'espectador la humanitat d'Helena i de Manelic.

La interpretació de les cançons va ser un desori ben ordenat. En el procés d'assaigs muntar les cançons va relaxar de la tensió que suposava un treball tan rigorós a cada rèplica del text. L'Albert planteja les cançons com a entremesos col·locats entre acte i acte però sense que el ritme de l'espectacle caigui; per tant, es convertien en números de transformisme. Els actors en pocs segons havien de sortir d'escena i tornar a entrar perfectament equipats d'acord amb el gènere de la cançó que havien d'interpretar.

Teresa Urroz va assumir el paper de vedet còmica i Jaume Bernet de galant tronat. Tots coneixíem bé els models que van fer història al Molino —la Maña, la Merche Mar, l'Escamillo, el Johnson, etc.— i ens vam llançar a utilitzar-los sense complexos.

Aquesta part del muntatge va comptar amb la col·laboració de tres esbojarrats més. Mariel Soria va confeccionar un vestuari divertit i ple d'imaginació que quan apareixia a escena provocava la riallada irrefrenable del públic, especialment el del ballador de suffi que era capaç de fer girar el cos en un sentit i el cap en el sentit contrari. A més, el disseny permetia els canvis immediats que demanava l'obra. Esther Sabater va combinar la tècnica adient a cada número amb la bogeria en cada coreografia i va encarrilar la vis còmica dels actors amb molta eficàcia. Joan Alavedra va versionar la música al servei de la comicitat que demanava cada cançó.

VIDES DE TANTS[6]

Entre *Dramàtic* i *Dos de dos* vam realitzar un altre projecte que va ser estrenat al Teatre Prado dins del festival Sitges Teatre Internacional. Prenc, ara, en consideració aquest treball sense tenir en compte l'ordre cronològic en què es van produir les estrenes perquè es tracta d'un text amb unes característiques força diferents.

L'Albert havia publicat un llibre de narracions titulat *Vides de tants*[7] i ens vam proposar de fer-ne un espectacle teatral, centrat en la primera part de l'obra que, amb el títol *La vida quotidiana*, recull una sèrie de contes en què els personatges es veuen atrapats en una teranyina de xafarderies i embolicats en unes trampes psicològiques. No endebades, l'obra d'Albert Mestre parteix de la lectura de *Psicopatologia de la vida quotidiana* de Sigmund Freud.

L'estil narratiu és quasi teatral. No hi ha retòrica. Sempre hi ha algú que parla d'algú en una història que algú li ha explicat. «Saps que diuen que...» és l'expressió que a cada moment encadena les històries i els personatges. La mateixa escriptura ja cerca la conjunció entre la narrativa i el teatre. Es tracta d'una prosa sense narrador.

A *Vides de tants* s'encadenen històries diferents que brollen de forma semblant a les confessions fetes a la *chaise longue* del psiquiatre.

D'aquesta manera, els personatges queden atrapats i són col·locats a tocar de patologies subconscients. De tota manera, l'Albert comenta: «No pretenem cap mena de crítica de les psicoanàlisis, només que destapin les històries que porten dins uns personatges totalment identificables.»

El muntatge contenia sis peces: *Lapsus*, *Acte mancat*, *Errors*, *pífies i planxes*, *Nombres*, *Record d'infantesa* i *Oblit*.

Calia establir un línia dramàtica que fes de l'escenificació una peça consistent per ella mateixa i que no fos simplement una superposició d'històries diferents. Vam agafar com a eix central *Errors*, *pífies i planxes* que ens situa en un sopar entre dues parelles d'amics que es dediquen a esbandir els draps bruts d'altres amics. El sopar té lloc en una casa de la part baixa del carrer Ganduxer i els convidats obsequien els amfitrions amb profiteroles amb nata de Can Mauri. Tot molt barceloní. Els personatges són prototípics de professions lliberals de classe mitja alta i pijos. L'home de la casa —el Joaquim— és metge, obsessionat pel Barça i amant de la Bet; la seva muller —la Isabel— exerceix d'advocada especialitzada en casos matrimonials; el convidat —el Josep Maria— es dedica a la política; la seva dona —la Bet— regenta una agència d'art. La resta de personatges del conjunt de *Vides de tants* són tallats amb el mateix patró.

Vides de tants tracta en clau d'humor les febleses humanes com a mirall on es reflecteixen comportaments idèntics o propers a la vida secreta de l'espectador: el sexe, els negocis, les depres, les obsessions, la família, la feina, etc. Com a tast d'això trobo escaient de resumir una de les línies argumentals de *Lapsus*.

El Freddy li demana al seu millor amic, l'Eudald, un milió de pessetes per a un negoci compromentent-se a tornar-los a la seva dona, la Núria. El mateix Freddy aconsegueix d'anar-se'n al llit amb la dona d'aquest a canvi d'un milió de pessetes. Sense adonar-se de res, el millor amic veu retornat el seu préstec, feliç d'envoltar-se amb gent de confiança.

L'estil narratiu es fonamenta en l'encadenament de situacions, fets, personatges i converses. En tenim un exemple clar a *Acte mancat*.

La història ens situa en una trucada telefònica de la Lídia amb l'Òscar que tenen entre mans la realització d'un càsting. La Lídia li fa saber que ha pensat en la Marta per al paper de la noia que cau. Això ens introdueix a un dinar entre la Lídia i la Marta, fet que ens infiltra a una conversa entre la Marta i el seu oncle, el Dr. Soler, que ens permet ficar-nos a la història d'una relació malaltissa amb un gerro que per descuit li cau a terra i se li trenca i li crea angoixa pel significat que aquesta ruptura pot tenir:

MARTA: El vas era el símbol de la feminitat. És un recipient, amb aigua i d'on surten flors. És la matriu quan hi estàs a dintre, entens, amb el líquid amniòtic, i tu ets la flor que surt.

En definitiva, històries quotidianes malmeses per la conducta exageradament extrema dels seus protagonistes.

L'escenificació

Amb l'escenògraf, Paco Azorín, estàvem d'acord que necessitàvem un terreny de joc que ens permetés de suggerir els diversos espais per on circula la narració. El text ens fa anar d'un lloc a uns altres diverses vegades i a tota velocitat. El viatge que fan una gran diversitat de personatges passa per localitzacions molt diverses: el menjador d'una casa, un restaurant, el llit, una consulta de psiquiatre, un saló elegant, una botiga, el carrer, etc. Ens vam decantar per l'espai buit connotat només per un terra de moqueta peluda.

La simplicitat del lloc escènic ens permetia de jugar amb cinc elements escenogràfics idèntics, cinc taules com a lloc de comunicació: la taula del menjador, la taula del despatx, la taula dels jocs, etc. Un vidre vertical amb una finestreta al mig dividia cada taula en dues parts simètriques que n'ampliava el valor significatiu. D'aquesta manera, un mateix moble esdevenia finestreta d'oficina, centraleta telefònica, locutori radiofònic, llit, etc.

L'escenificació de *Vides de tants* exigia que quatre actors encarnessin una trentena de personatges que durant la narració apareixen, desapareixen i tornen a aparèixer intermitentment sense deixar mai l'escena. Ens calia una guia clara perquè l'espectador seguís l'entrellat amb comoditat. Vam optar per petits complements de vestuari: un barret, un mocador de coll, unes ulleres.

Però crear aquests personatges era una dificultat menor al costat de la diversitat de registres literaris a què ens obligava el text. *Vides de tants* és un torrent verbal ple d'estils diferents: locucions, diàlegs, diàlegs creuats, monòlegs, discursos, reiteracions, descripcions, argot, etc. Els personatges estan atrapats en una incontinència verbal. Vam centrar el treball interpretatiu en l'oralitat. Calia donar el màxim valor als mots i les frases. Vam explorar un extens repertori expressiu fins a crear un joc amb la paraula. Passàvem així a fer presents diversos mons de la comunicació: la veu radiofònica, la veu amplificada, la veu coral, etc., mentre utilitzàvem la conversa íntima, el cànon, el xiuxiueig, el crit, la citació, el to de míting, el plor, la riulla, el paroxisme, el silenci, etc. En definitiva, un muntatge que es podia seguir només amb l'oïda, amb els ulls clucs. Aquesta tessitura interpretativa la vam tenir en compte en escollir els actors — Francesc Albiol,^[8] Gemma Brió, Juan Carlos Martel i Fina Rius—, que van fer un treball d'excel·lència.

He començat citant Sergi Pàmies i vull concloure amb un comentari d'Ignasi Riera:^[9]

He assistit, al Tantarantana, a la representació de Vides de tants, sobre text d'Albert Mestres i direcció de Joan Castells. Si per res del món no em voldria immiscir en la feina dels crítics teatrals —i menys dels que són de bona llei— he de dir que l'obra m'ha resultat molt i molt suggerent, una veritable troballa, una proposta de «psicopatologia de la vida quotidiana» com indica el subtítol. Quatre actors que se saben multiplicar i posar-se en la pell, en la veu i en el gest de molts altres, amb una saviesa escènica rigorosa, ens endinsen en l'entrellat d'aspiracions, frustracions, desamors i anhels d'aquesta vida quotidiana marcada —i en això el text d'Albert Mestres és mereixedor de l'Englantina!— per la desverbalització creixent, pels comentaris estúpids, pels «dramas d'estable de banya doblada», com sentenciava el poeta. I, naturalment, l'obra no resulta fàcil: fer-ho hauria estat la sensació de qui accepta les rebaixes escèniques més humiliants. Ja ho deia Manuel de Pedrolo: «No es pot descriure el Caos en termes d'Ordre.»

[1] Pàmies, Sergi, «Dramàtic», *El País*, 20 de gener de 2002.

[2] Espai Escènic Joan Brossa, 10 de gener a 10 de març de 2002

Direcció: Joan Castells

Intèrprets: Mireia Chalamanch, Carme Sansa, Dora Santacreu

Música: Jordi Rossinyol

Espai escènic: Paco Azorín

Veü enregistrada: Àngels Busquets

Vestuari: M. Rafa Serra

Ajudant d'escenografia: Enric Duran

Coordinació: Núria Alcocer

Ajudant de direcció: Germano Bozzelli

[3] Brossa, Espai Escènic (26 de juny al 27 de juliol de 2008)

Direcció: Joan Castells

Intèrprets: Jaume Bernet i Teresa Urroz

Escenografia: José Menchero

Vestuari: Mariel Soria
 Il·luminació: Elvira Brunat
 Música: Joan Alavedra
 Dansa: Esther Sabater
 Ajudant de direcció: Raquel Tomas
 Fotografia: David Ruano

[4] Una mostra del text:

Helena: ¿Amb ceba o sense ceba? (Pausa.) Trenta anys són trenta anys, amb un cap de suro, ¿no trobes? Home, llavors almenys era ben plantat, pobret. (Pausa.) Mongetes. (Pausa.) I remenava la cua. Ha ha ha. Ell i la seva Moreneta i els seus tres de nou amb folre. (Pausa.) La Mercè ja no vindrà a aquesta hora, xato. (Pausa.) ¿Què? (Pausa.) No t'he sentit, noi. Si no baixes la tele. (Pausa.) Jo, mira, si em vols creure, jo no hi crec en Déu. No senyor. (Pausa.) Patates. (Pausa.) La Paloma. (Pausa.) Tampoc és que hi hagués gaire per remenar i triar, llavors, ¿no trobes? (Pausa.) ¿Saps per què? (Pausa.) Perquè la fe i la veritat comencen amb el dubte de totes les veritats en què creus. (Pausa.) Podria trucar almenys, la teva filla, si no ha de venir. (Pausa.) ¿Què? (Pausa.) La nena només pensa en son pare, la nena. Cagats són. (Pausa.) ¿Has vist el veí moro nou? Ai, moro, vull dir, un d'aquests, un d'això, un paquistanès. (Pausa.) ¿Què? (Pausa.) Un pagesot, el soca. Durant anys i anys, quatre dies a la setmana a Saragossa, el pobre. I jo llavors de pet a La Paloma. (Pausa.) Ara que el verí no es deixa de prendre perquè mati, perquè té mal gust, ¿no trobes? ¿Què? (Pausa.) La Maria de baix em va dir (...).

[5] Una mostra del text:

Manelic: A casa res noi pa i aigua dimontris pa i aigua que si el metge diu noi que si el metge pensa dimontris el metge dimontris ja et daran metge un trago noi un trago? la casa paga la casa ha ha era ben plena la plaça aquell diumenge de Pasqua el pa que no em descuidi el pa tu noi el pa noi el problema és noi el problema és que no em puc passar d'ella jo noi ella dimontris l'Helena comprens comprens? i tu? un raig en vols un raig noi? però jo un zero jo un zero a l'esquerra jo dimontris un zero a l'esquerra la la la la la ah bon vi Manolo bon vi la la la ah La Paloma noi Saragossa noi vull dir un servidor noi jo cada setmana un servidor feia veure que anava a Saragossa cada setmana jo un servidor aquest em veus? em veus dic? i llavorens saps noi llavorens jo un servidor em disfressava un servidor i la gent al voltant bullia la pinya vessava energia i la nine uep sense tacar-nos tu sense tacar-nos que després eh després bronca després a casa bronca de la bona noi a casa pa i aigua a casa noi i la la la i la nineta del meu cor la nena sí la nena la Merceneta la nena m'ajuda el pobre Rajid la Merceneta em ve d'amagadet de sa mare la nena d'amagadet la nena sa mare i m'ajuda el pobre Rajid la Merceneta noi això això noi i va i li diu ella la Me no home no ella home ella ella va i li diu diu que no em descuidi el pa tu diu diu l'Helena diu et denunciaré moro més que moro et denunciaré i ell pobret va i se'm tira de genolls perdó perdó i això per allò dels tres-cents euros oi? ja saps els tres-cents euros dimontris tu? d'això ei ja ho saps oi? ah més vi Manolo més vi.

[6] STI Teatre Prado (2003)

Sala Beckett (19 de novembre al 30 de novembre de 2003)

Teatre Tantarantana (26 de juny al 20 de juliol de 2003)

Dramatúrgia: Albert Mestres i Joan Castells

Direcció: Joan Castells

Intèrprets: Salva Artesero, Gemma Brió, Juan Carlos Martel i Fina Rius

Escenografia: Paco Azorín

Ajudant d'escenografia: Martina Cardela

Vestuari: Berta Riera Sarró

Imatge: Miquel Puig

Producció: La Patacada

Ajudants de direcció: Núria Inglada i Albert Mestres

Coproducció de la Patacada amb el Festival de Sitges SIT-Creació

[7] □ Mestres, Albert, *Vides de tants*. Barcelona: Editorial Proa, 2000.

[8] □ A la temporada a la Sala Beckett, Salva Artesero va substituir Francesc Albiol.

[9] □ Riera, Ignasi, «Vides», *L'Avui*, 3 de juny de 2003.

Mots clau: Albert Mestres, Dos de dos (obra), Dramàtic (obra), dramatúrgia de textos narratius, escenificació, Joan Castells, T6, treball actoral, Vides de tants (obra)



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)

Contacte:

pausa@salabeckett.cat



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre

