

Alba Tomàs

A l'encalç de Proteu. Una panoràmica de la dramaturgia d'Albert Mestres

Albert Mestres, Pausa 40 (2018)

Des d'una perspectiva històrica, Alba Tomàs fa una acurada panoràmica de la producció dramàtica —escenificada i no— d'Albert Mestres des que debutà, a principis dels anys 90, fins a l'actualitat; una producció inconformista, afirma Tomàs, de «calidoscòpica riquesa», a la «recerca incansable de noves formes expressives» i amb la violència, la mort, l'amor o el sexe com a temes destacats.

Qualsevol que conegui, encara que sigui parcialment, l'obra dramàtica d'Albert Mestres, m'entendrà si dic que mirar de fer-ne una síntesi en poques pàgines és una tasca propera a l'impossible. Justament perquè el teatre de Mestres és incompatible amb qualsevol etiqueta generalitzadora i, més enllà de destacar la varietat de la seva producció, la recerca incansable de noves formes expressives i alguns temes recurrents, poca cosa més es pot afirmar sense deixar de fer justícia a la calidoscòpica riquesa de la seva escriptura dramàtica. Espero, doncs, que ningú no s'estranyi si aquest recorregut per la dramaturgia d'Albert Mestres no respon a cap rígid criteri taxonòmic ni s'ajusta a un ordre cronològic estricte: m'ha semblat que aquesta era l'única manera de seguir-li la pista a aquest Proteu del teatre català actual.

Abans d'endinsar-nos en l'obra dramàtica d'Albert Mestres, val la pena prendre en consideració un seguit de circumstàncies que ens ajudaran a comprendre-la millor. En primer lloc, cal tenir en compte el fet que Mestres ha escrit teatre des de sempre i que, si bé no va començar a estrenar i publicar les seves obres fins relativament tard^[1], els textos que finalment són exposats a la mirada del públic són fruits ben madurs, assaonats amb un coneixement profund de la tradició teatral i literària occidental. Potser perquè parteix d'una base ben sòlida, Mestres es pot permetre menystenir la crossa de qualsevol fórmula fixada i, obra rere obra, anar sempre un pas més enllà en l'exploració de nous llenguatges dramàtics. D'aquesta exploració en resulten tot sovint formes híbrides en què el teatre es barreja amb el cant i la dansa, la tragèdia es fon amb la comèdia, els referents cultes alternen amb cançons i rondalles populars, etc. No es tracta, però, d'un simple afany gratuït d'innovació, ni de la voluntat de qüestionar els gèneres i les convencions dramàtiques precedents. En aquest sentit, Mestres és un artesà que domina perfectament els recursos del seu ofici

i no dubta a fer-los servir quan i com calgui per aconseguir un objectiu ben simple: despertar l'emoció del públic.

En segon lloc, no s'ha d'oblidar que Mestres, a més de dramaturg i director, és narrador, assagista, traductor i, sobretot, poeta. Aquesta multitud de fronts des dels quals s'ha aproximat al llenguatge és patent en les seves obres dramàtiques, no només per l'ús precís que en fa, sinó perquè en coneix íntimament el poder i les mancances. A les obres de Mestres, quan els personatges parlen, no sempre diuen allò que sembla que volen dir. El llenguatge verbal topa una vegada i una altra amb els seus límits, fins al punt de posar en evidència que no només no és una eina ineficaç per garantir la comunicació, sinó que fins i tot la pot fer impossible. La comprensió de les obres de Mestres, doncs, no depèn tant del que es diu com del *com* es diu. La forma s'imposa i el tractament de l'espai i el temps escènic és en molts casos la clau que obre el sentit de la peça.

Finalment, cal tenir present que un dels trets distintius del teatre de Mestres és el seu compromís. Compromís amb la pròpia tradició dramàtica, però també amb la història contemporània més immediata, enfront de la qual l'autor es posiciona inequívocament. Així, per exemple, la violència exercida a tots els nivells —de nació, de raça, domèstica, física, verbal, etc.— té un lloc destacat entre els temes que es tracten a les seves obres.

Albert Mestres debuta com a autor dramàtic l'any 1993, quan s'estrena *Un dimoni de pèl*, una obra per a titelles muntada per la companyia Zootrop que actualitza el conte dels germans Grimm "Els tres pèls del diable". Aquest mateix any també participa a *M.T.M.*, un espectacle de la Fura dels Baus sobre la manipulació de la veritat en els mitjans d'informació. A aquestes col·laboracions cal sumar-hi el text de *La llet del paradís*, un encàrrec del grup musical Vol ad Libitum que es va estrenar el 1996, en el marc del Festival d'Òpera de Butxaca, al Teatre Malic. En aquest espectacle la interpretació d'un actor es combinava amb la veu d'una mezzosoprano i la música de quatre intèrprets. Aquest format va ser batejat com a cantafaula.

Un any abans de l'estrena de *La llet del paradís*, però, Mestres ja havia participat al Festival d'Òpera de Butxaca del Malic amb *La petita bufa*, que es va publicar amb el títol de *La bufa* uns anys més tard, el 1998. Es tracta d'una represa del tema de l'*Odissea* plena de referències contemporànies. Hi abunden les rimes a l'estil de les que es troben a les cançons populars, així com constants repeticions que recorden el discurs obsessivament circular dels personatges de Bernhard. L'Ulisses d'Albert Mestres és a les antípodes d'aquell que tornava a l'«Ítaca» de Kavafis. El que descobreix l'heroi de Troia en el seu retorn no són els gaudis del viatge, sinó els límits que el destí ha imposat a l'home, condemnat a no saber, al patiment, a la vellesa i a la mort. Aquesta concepció del gènere humà, ben propera a la que trobem a la lírica i la tragèdia grega clàssica, apareix sovint en les peces de Mestres: «com jo faig comptes que ben bé és igual / la vostra vida i el no res»[2], diu, per exemple, el personatge de l'Ona a *Una història de Catalunya*.

Segons escrivia el mateix autor al pròleg de *La bufa*, aquesta obra ha de ser entesa com a «material textual per a un espectacle escènic»[3]. En consonància amb això, a banda d'unes breus acotacions a l'inici de cada acte, el text de l'obra es limita a presentar les diverses intervencions dels personatges en vers lliure, sense puntuació,

deixant plena llibertat al director per donar forma definitiva a aquest artefacte escènic. Aquesta manera de concebre el text teatral guiarà també l'escriptura d'*Opsis* (2001), *Dramàtic* (2002), *Farsa* (2009), *La partida o Còctel de gambes* (2009) o *Una història de Catalunya*, entre altres, i no serà mai abandonada del tot.

El text de l'espectacle *Opsis*[4], dirigit per Mireia Chalamanch i estrenat el 2001 a la Sala Artenbrut, és de nou fruit d'una col·laboració, en aquest cas amb OOFF Companyia. El muntatge preveu moments d'improvisació dels actors i la incorporació de les reaccions del públic. És un espectacle amb una dosi evident de metateatralitat, però no s'atura en la pregunta, tants cops formulada, del grau de «veritat» del discurs dramàtic, sinó que aprofundeix en el dubte fins a qüestionar tot acte comunicatiu. És també una obra amb certs ressons sartrians, on l'infern és la necessitat de l'altre i de la seva mirada (*opsis*, en grec), que és el que confirma la nostra existència en aquest món.

La qüestió de la necessitat i, alhora, la impossibilitat de conviure amb l'altre serà de nou represa per Mestres uns anys més tard –i en un registre ben diferent– a *Zwdu o El dubte / Le doute / Der Zweifel*. Es tracta d'un espectacle a l'estil dels números de circ protagonitzats per una parella de pallasos. Zw i Du són dos vells que viuen units per la barba i que es comuniquen únicament amb mímica i interjeccions. Incapaços de trobar cap plaer al seu dia a dia i de suportar-se mútuament, decideixen matar-se. L'obra es va publicar el 2009 i es va estrenar aquell mateix any al Centre Cultural la Mercè de Girona, en el marc del Festival Temporada Alta.

Tornant a la línia d'experimentació dramàtica iniciada amb *La bufa*, el 2002 s'estrena i es publica *Dramàtic*. En una nota introductòria, Mestres plany el director encarregat de muntar-la perquè «queda sol i desemparat davant del text»[5], ja que, «[e]s presenten de manera indiferenciada les intervencions dels actors, les acotacions i els pensaments dels personatges»[6]. Es tracta de tres monòlegs per a tres actrius que es van intercalant i que, en realitat, interpreten un mateix personatge en diferents moments de la seva vida. Aquest personatge és Tea, de Prometea, una dona que, com el tità que va robar el foc sagrat per fer-ne ofrena als homes, sent les entranyes rossegades per una angoixa constant i ha estat, des del principi, víctima de la violència de qui en aquell moment ostentava el poder. «[E]ncadenada als seus pensaments»[7], Tea es fa nosa a si mateixa, es contradia, es justifica, es mortifica, es perd obsessivament en els records i descarrega el seu ressentiment i la seva frustració sobre seu i sobre els altres. És la víctima que no ha conegut cap altra mena de relació que la que s'estableix entre el dominador i el dominat, un tipus de personatge recurrent en l'obra de Mestres. Com en el cas de *La bufa*, i com veurem en moltes altres obres (*La partida o Còctel de gambes*, *Temps real*, *Dos de dos*, etc.), l'obra està dividida en diversos episodis flanquejats per cançons que recontextualitzen el discurs dels personatges. En el cas de *Dramàtic*, les cançons universalitzen l'experiència de la protagonista i la fan extensiva a tot el gènere humà i, amb especial èmfasi, a les dones. *Peça cua per a l'«Informe per a una acadèmia»* es va publicar juntament amb *Els contes estigis o el cabaret dels morts* l'any 1999, a la revista *Assaig de teatre*[8]. Més tard va aparèixer al volum *Dramàtic* i altres peces, que es tancava amb un altre monòleg: *Cargol treu banya*. La peça cua va ser concebuda després d'haver vist l'adaptació dramàtica del conte de Kafka *Informe per a una acadèmia*, representada el 1997 a la Sala Artenbrut i interpretada per Xavier Capdet. En el text de Kafka un mico

explica la seva gradual humanització (amb la conseqüent crisi d'identitat). En el text de Mestres, que és un epíleg a la versió dramàtica del conte, l'actor que feia de mico que feia d'humà emprèn el camí contrari, de l'home al simi. El text es va estrenar el 2004 al Teatre Ponent de Granollers, com a part integrant del muntatge *Informe per a una Acadèmia de Franz Kafka amb Cua d'Albert Mestres*, dirigit pel mateix Mestres.

Els *Contes estigis*, per la seva banda, són una bona mostra de la diversitat de referents de Mestres, així com del grotesc característic de moltes de les seves obres, fruit de tractar amb un volgut to frívol i humorístic els temes més tràgics. El marc general de l'obra és un encreuament entre els *Diàlegs dels morts* de Lluçia de Samosata i *Les mil i una nits*. El personatge narrador, que es diu Albert Mestres, procura evitar el final del viatge a bord de la barca de Caront explicant al vell diverses històries inspirades en textos de Puixkin, Petroni, Centelles i altres.

És massa aviat,
amic barquer,
dóna una volta,
i així una història
t'explicaré
tan poca-solta
que és una glòria.

La facècia és aquí el pretext per parlar de l'abús de poder, de la desgràcia dels morts de fam, de la mort, etc. Es va estrenar l'any 2004 a la Sala Muntaner.

Finalment, *Cargol treu banya* és un monòleg breu que respon a un encàrrec de Núria Inglada per a l'espectacle *Èxode* (2000) entorn de la qüestió dels desplaçats. Parla una dona que s'adreça al seu fill encara per néixer. A través del seu caòtic discurs, en què la cançó que dóna lloc al títol es barreja amb els records recents i amb comentaris sobre la seva situació actual al camp de refugiats, l'espectador va prenent a poc a poc consciència de tot l'horror de l'experiència viscuda.

El 2002, en el marc del Festival Sitges Teatre Internacional, es fa una lectura dramatitzada de *La partida o Còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe*, que no serà posada en escena fins el 2013 a La Seca, sota la direcció de Marc Chornet[9]. El focus temàtic d'aquesta obra d'elevada comicitat és la identitat, amb totes les cues que es vulguin: nacional, professional, sexual, lingüística, etc. Es divideix en dues parts que, en consonància amb la partida que s'esmenta al títol, s'anomenen Mà I i Mà II. A la primera part, el Pere i la Mireia, una parella de catalans, reben a casa a sopar el Max i la Lena, una parella d'amics holandesos. A la segona mà, a Holanda, el Max i la Lena tornen el sopar al Pere i la Mireia, i el joc es completa amb l'arribada d'una nova parella, el Clemens (germà de la Lena) i la Marta (germana del Pere). En el discurs de les tres parelles, que combinen el català, l'anglès, el francès i l'holandès, es barreja novament allò que diuen amb allò que pensen. D'aquesta manera tenim accés a les pors, desitjos i obsessions dels personatges, els quals són constantment repetits, a vegades amb tòpics, a vegades amb afirmacions que podrien ser veritat si tot plegat no sonés massa a autojustificació. Escoltant aquestes parelles es té la sensació d'estar presenciant un malbaratament del llenguatge, que perd tota la capacitat comunicativa per pur desgast i perquè qui parla és incapaç d'aixecar la vista del seu melic. L'altre,

com a *Temps real* o *Dos de dos*, no és algú amb qui es puguin establir ponts de comprensió, sinó únicament el cap de turc amb qui rescabalar-se de les pròpies desgràcies i frustracions. A mesura que ens apropem al final de la partida, es va descobrint el joc de cadascú: tant el que cada personatge amaga a la resta, com el s'amaga a si mateix. A aquest procés hi ajuden els diversos números de revista que interrompen l'acció aquí i allà, com invocats pel subconscient dels personatges.

La identitat i el fracàs del llenguatge són temes habituals en la dramaturgia d'Albert Mestres, però potser enlloc apareixen amb tanta força com a *Un altre Wittgenstein, si us plau* o *L'holocaust*, estrenada el 2009 a La Cuina de Barcelona. *Un altre Wittgenstein* combina el monòleg d'un actor que interpreta L'altre Wittgenstein amb la música d'un quartet de corda. S'erigeix sobre un canemàs de referències intertextuals: partint d'idees, fets i anècdotes de l'obra i la biografia del pensador vienès, es produeix una actualització de l'episodi mític de la matança dels ramats perpetrada per Àiax. El nom del personatge, L'altre Wittgenstein, a més de fer l'ullet al gran reformulador de mites que és Espriu, il·lustra la personalitat desdoblada del filòsof, que s'autointerpel·la una vegada i una altra, incapaç de trobar en les paraules cap sentit al món exterior o a la seva pròpia existència individual.

El 2003, i en col·laboració amb Joan Castells, Mestres estrena *Vides de tants. Psicopatologia de la vida quotidiana*, en el marc del Festival Sitges Teatre Internacional. Es tracta de l'adaptació dramàtica d'un recull de narracions publicat prèviament per Albert Mestres. *Vides de tants* ofereix un retrat satíric de la burgesia benestant barcelonina a partir d'un seguit de relats. El nexa entre les diverses històries és, d'una banda, el paper que hi tenen els lapsus, obliis, píflies i altres fenòmens dels que analitza Freud a l'assaig *Psicopatologia de la vida quotidiana*, els quals fan evident tot d'una el fons obscur que s'amaga darrere la màscara social dels personatges. En segon lloc, el que lliga entre si els relats és, en paraules de Francesc Foguet, «una estructura complexa i perfectament travada a la manera d'un joc de nines russes»^[10]. Les històries s'acoblen l'una dins de l'altra i són narrades de segona, tercera o quarta mà, propiciant les situacions en què el personatge que escolta és alhora agent implicat en alguna de les xafarderies que li explica l'amic.

Aquest mateix any, també en el marc del Festival Sitges Teatre Internacional, es presenta *Salt al buit*, un espectacle d'OOFF Companyia dirigit per Mireia Chalamanch amb textos de Mestres.

Deixant provisionalment de banda la línia d'investigació dramàtica iniciada amb *La bufa*, el 2004, Mestres assaja una nova manera de plantejar l'espectacle escènic amb *1714. Homenatge a Sarajevo*. En la nota introductòria al text publicat, Mestres explicava que: «[e]s tracta d'una estructura modular, calderiana, que no busca la unitat en l'argument, sinó l'agregació del conjunt, a la manera de trencadís»^[11]. El tema que uneix els diversos elements d'aquest trencadís és la guerra, la dels Segadors i la dels Balcans, però també qualsevol altra mena de conflicte bèl·lic i les seves conseqüències (la misèria dels camps de refugiats, la violència burocràtica de les nacions vencedores, la neurosi de les generacions posteriors, etc.). Un collage que no escatima recursos (cançons populars, referents mítics, esquetxos humorístics, etc.) ni té cap mena d'escrúpol a l'hora de barrejar gèneres per fer sentir al públic la cruenta

realitat de la guerra. L'obra es va estrenar en versió operística amb el nom *1714. Món de guerres*, el 2004.

El 2005, Mestres col·labora en una publicació conjunta de l'editorial Arola que, sota el títol de *Dramaticulària*, aplega un seguit de peces breus de diversos autors. Mestres hi contribueix amb *B/N*, una paròdia del triangle amorós que, partint de l'anècdota històrica de la relació entre el futur emperador Tit i la jueva Berenice, articula l'argument de la *Bérénice* de Racine, obra que Albert Mestres acabava de traduir quan va escriure *B/N*. A *B/N*, Tit (blanc) i Antíoc (negre) desitgen Berenice (negra), Berenice estima Tit, però Tit ha de renunciar a ella per poder ser proclamat emperador de Roma. Les entrades i sortides dels personatges estan motivades tant per la seva voluntat i ambició com per les seves necessitats fisiològiques: Berenice té la regla, Antíoc es fa pipí i Tit va trempat.

De nou en la línia d'investigació formal de *La bufà*, *Dramàtic*, etc., el 2005 es fa la lectura dramatitzada de *Farsa*, peça que es publica el 2009 i s'estrena el 2016 al Museu Arqueològic de Barcelona, en el marc del Festival Grec, sota la direcció del mateix autor^[12]. És una obra marcadament metateatral, que juga amb diversos nivells i estils d'enunciació. Es divideix en tres parts. La primera és el «Pròleg», on el personatge de Joan Pròleg fa saber que la representació de l'obra que el públic anava a veure sortirà com sortirà perquè «l'escenògraf ha tocat el dos», «el director ni el busquin», l'actriu que fa de Gènia (la Ifigènia del mite grec), «vinga plorar i plorar» i l'actor «no se sap el paper»^[13]. A la segona part, «Sense paraules», Gènia surt a l'escenari per mostrar la seva angoixa. És incapaç de parlar, però tenim accés als seus caòtics pensaments i compartim el seu viatge cap a la bogeria. Finalment, a la tercera part, «Pur teatre», l'Actor narra, com qui explica una xafarderia que ha sentit al mercat, una versió actualitzada del sacrifici d'Ifigènia. El to lleuger de safareig, però, ni aconseguir distreure'ns de l'horror del que s'explica ni fer-nos oblidar l'ofec produït per la intervenció muda de Gènia, fins al punt que, nosaltres també, viurem el tret final com un alliberament.

Entre el 2006 i el 2008, Albert Mestres participa en el Projecte T6 per a la promoció d'autors catalans contemporanis. Es tractava d'una iniciativa del Teatre Nacional de Catalunya que, a partir de la seva quarta edició (2007), també va comptar amb la col·laboració de la Coordinadora de Sales Alternatives de Catalunya (COSACA) i la Societat General d'Autors i Editors (SGAE). Implicava la publicació i estrena de dues obres, l'una a la Sala Tallers del TNC i l'altra en alguna de les sales adscrites a COSACA. L'obra que Mestres va estrenar al TNC va ser *Temps real*, el 2007, sota la direcció de Magda Puyo. *Temps real* és una represa en clau contemporània de l'*Oresteia* d'Èsquil. Tot ocorre en el si d'una família qualsevol: Nonet (Agamèmnon) torna de la guerra i Clita (Clitemnestra) i Gisto (Egist), el seu amant, el maten. Després, Uri (Orestes) i Eli (Electra) els maten a ells i arriben les Erínies. A diferència de la versió clàssica, però, aquí no hi ha cap final conciliador ni cap déu que sancioni o justifiqui d'alguna manera els crims comesos.

La disposició de les escenes i el tractament del text de *Temps real* representa un nou camí d'experimentació respecte dels models seguits per *La bufà* i *Dramàtic*, d'una banda, i *1714. Homenatge a Sarajevo*, de l'altra. L'obra consta de tres actes que es divideixen, al seu torn, en múltiples escenes breus (dotze, divuit i vint-i-una,

respectivament; quaranta-una en total). Flanquejant aquests tres actes, hi ha quatre «cançons» a càrrec d'un sisè personatge: l'Actor. Són cançons tradicionals catalanes la lletra de les quals ha estat modificada per fer referència explícita al mite dels Atrides. L'escenari es divideix en quatre cuines idèntiques comunicades per quatre portes. Aquest escenari és travessat en diagonal per l'Actor, lentament, de tal manera que l'inici i el final del seu camí coincideixi amb l'inici i el final de l'obra. El moviment en temps real de l'Actor contrasta amb les accions que duen a terme els altres personatges, que són presentades d'una manera no lineal i es repeteixen constantment amb lleugeres variacions, ara en una cuina, ara en l'altra, de manera que l'argument avança en espiral. Aquesta progressió en l'espai-temps té la seva correlació en el cercle viciós de la violència, que és l'autèntic tema de l'obra.[14]

La segona obra que Mestres va presentar en el marc del T6 va ser *Dos de dos*, estrenada l'any 2008 a l'Espai Escènic Joan Brossa. Els dos personatges d'aquesta peça, Helena i Manelic, són una parella madura de barcelonins de tota la vida, residents al barri del Born. Ell: bon jan, bevedor, casteller i comercial de roba interior; ella: mestressa de casa, xenòfoba i sexualment assedegada. L'anècdota que desencadena l'acció és l'arribada del Rajid, un immigrant paquistanès. D'entre les intervencions dels personatges plenes d'obsessives repeticions, de diàlegs on la comunicació sembla impossible, o de converses telefòniques a mitges, cal anar recollint les miques d'informació que ens expliquen com avança la situació, fins arribar a l'última intervenció d'Helena, que s'adreça a Manelic titllant-lo d'Atrida. Aleshores es confirma el que semblava massa inhumà per ser veritat, i el somriure que aquests dos personatges esperpèntics potser havien provocat es queda tot d'una truncat als llavis. Com en el cas de *Temps real*, la intertextualitat té un paper fonamental a l'obra. Per una banda, hi ha els noms dels personatges. El de Manelic, a més de remetre a Guimerà, recorda el nom de l'Atrida Menelau, espòs en la mitologia grega de la bella Helena, de qui pren el nom la protagonista de *Dos de dos*. Aquest entroncament amb la tradició clàssica ve a reforçar l'al·lusió final al mite dels Atrides, en aquest cas al banquet d'Atreu. Per altra banda, la peça inclou diverses cançons tradicionals catalanes presentades sota el títol de cançons d'altres cultures: la ranxera, la dansa del ventre, etc., que els personatges interpreten vestits a la manera típica del cantants o ballarins de cada indret. Segons afirma Francesc Foguet al pròleg del text publicat, *Dos de dos* se centra en el tema de «l'“alteritat” tant en termes individuals com col·lectius, però no des de l'òptica còmodament paternalista i políticament correcta [...], sinó des d'una posició molt més complexa, encara que sigui més propera, la dels d'aquí, la dels catalans que veuen com canvia la seva societat».[15] En aquest sentit, la visió de Mestres és despietada. L'altre és, als ulls d'Helena, el culpable de tot i, alhora, la justificació dels abusos que ella mateixa infringeix i que tenen per còmplice la poquesa del Manelic.

Els personatges de *Dos de dos* són criatures egoistes, a mercè dels seus instints i incapaces de veure l'altre com a un igual. Enfront d'un panorama tan negre, trobem un contrapunt esperançador en el personatge d'Antígona d'*Odola*. Es tracta d'una nova «òpera de butxaca» que recrea la tragèdia de Sòfocles i que va ser estrenada a la Sala Beckett el 2007. A *Odola*, l'acció es situa a Tebes després de la guerra fratricida entre Etèocles i Polinices. Mestres, en la línia que ja inicia Espriu, reforça l'actitud conciliadora d'Antígona, que no contenta amb infringir la prohibició de no retre

honors fúnebres a l'invasor, està disposada a tot per tal que els dos germans comparteixin sepultura. Repetint una vegada i una altra la sofòclia afirmació de «no he nascut, no, per compartir l'odi / sinó l'amor, i no tinc altre codi», Antígona rebutja explícitament la violència: «Res, pare, res justifica l'odi, / la guerra, la sang, ni el poder ni el podi. / [...] La violència només mata / i aterra i du la pèrdua ingrata»[16]. En aquesta versió, Èdip encara és a Tebes en el moment dels fets i s'oposa a la determinació de la filla en nom de «la Pàtria i la democràcia» i «les lleis dels avis»[17]. Però són justament aquestes lleis el problema que hi veu Antígona perquè, en tant que convencions «deutores / del lloc, del temps, dels homes que les fan»[18], es tornen ineficaces en el present i és només a força de cops i amenaces que es poden imposar. Per uns moments, l'Antígona d'*Odola* sembla destinada a esdevenir una nova Eva, la mare d'un poble lliure de la inèrcia violenta que governa Tebes. Però tots coneixem el mite i sabem que Antígona ha de morir, només que en l'obra de Mestres no és la seva pròpia obstinació ni l'afany de poder de Creont el que la condemna, sinó l'atzar i la mesquinesa del personatge més insignificant.

Aquest gir final permet posar en relació *Odola* amb *Orfeu i Eurídice*, una «Òpera per a quatre-cents músics» que va ser estrenada el 2011 al Teatre Metropol de Tarragona. En aquest cas, el desig voraç i egoista de Panxa és el que orquestra des del primer moment l'acció i que provocarà la mort d'Eurídice i, després, la d'Orfeu. A diferència del gruix de la producció de Mestres, *Orfeu i Eurídice* conté un missatge clar i explícit: l'home és un ésser limitat, subjecte a l'atzar i a la mort, però la seva existència pot ser dignificada gràcies al do d'Orfeu:

He abandonat de gust la llum del dia
per dur-vos el cant a la terra ufana,
el flux en el temps de la melodia
amb el poder de la paraula humana.[19]

De nou la mort i l'atzar, juntament amb el desig, són els elements que temàticament fonamenten el ballet dramàtic *Aquil·les o l'estupor*, estrenat el 2015 al Mercat de les Flors, durant el Festival Grec. Estupor pel fet de constatar en l'encontre amb Helena que les coses haurien pogut ser d'una altra manera, però que la història està tan embolicada pels interessos d'uns i altres que ja no queda més alternativa que seguir sent Aquil·les, amb el destí que pertoca al gran heroi.

Antígona i la seva família són de nou repeses per Mestres a *Una història de Catalunya*, publicada el 2012. Aquesta peça recrea en clau contemporània diversos episodis de la història dels Labdàcides, des de l'incest d'Èdip fins a Antígona, tot resituant-los en el context de la Guerra Civil, la immediata postguerra, i la generació dels néts que encara pateix les conseqüències del conflicte. Sobre el suport del mite, *Una història de Catalunya* tracta la qüestió del conflicte fratricida, l'incest, la culpa, les atrocitats comeses —en aquest cas, en nom de Déu— i la necessitat de saber la veritat i que es faci justícia. Tot plegat, presentat amb pinzellades surrealistes i amb certs ressos evangèlics, com la concepció impossible de Pipa (una versió femenina d'Èdip) i la tasca messiànica que correspon a Ona (Antígona).

Per completar aquesta breu panoràmica de la producció dramàtica d'Albert Mestres, cal afegir a la llista d'obres publicades un seguit de contribucions en volums col·lectius dedicats a una temàtica o a un format concret. És el cas de *Mrs Death. Farsa guinyol*

sobre poemes de Salvador Espriu, inclòs al recull *Espriu x dotze. Dramatúrgies curtes per a joves* (Arola, 2014), un projecte de l'Institut del Teatre que, en ocasió del centenari de Salvador Espriu, aplegava textos inspirats en el món literari d'Espriu per ser representats per joves en edat de cursar l'ensenyament secundari. En una línia semblant hi ha *El Xisclet del Caldes*, dins del volum *Teatre de primària* (REMA12, 2015). *El Xisclet del Caldes* parteix d'un conte tradicional català i el converteix en un text dramàtic divertit, entretingut i perfectament apte per a la finalitat a què està destinat (la seva representació a càrrec d'alumnes de primària), però, això sí, sense cap esforç per edulcorar ni ajustar als preceptes del políticament correcte la murrieria i, alhora, la cruesa de les rondalles tradicionals. Per últim, responent ara a un requisit formal, Mestres publica *S*, dins del recull *Teatre de mínims* (REMA12, 2015). És un breu monòleg en prosa i sense puntuació que sembla serpentejar entre conceptes que a primer cop d'ull no tenen gaire sentit posats l'un darrere l'altre, però si es deixa via lliure a les associacions que desperten les paraules, pot ser que tot acabi encaixant.

En realitat, *S* és la primera mostra d'un projecte més ampli, del qual se n'acaba de publicar una part[20]. La idea, segons explica Mestres, és que cada «mínima» correspongui a una lletra de l'abecedari. Aquesta lletra és alhora una pista del pretext que hi ha darrere l'escriptura de cada peça (en relació amb A, per exemple, és fàcil imaginar Àiax; *S* remet a Gertrude Stein, etc.). Les dotze mínimes publicades fins al moment són molt diferents entre si, tant per l'origen dels referents com per l'estil i el format en què es presenten: monòleg, diàleg, mim, etc. Totes tenen en comú, però, la brevetat i el fet que suggereixen i al·ludeixen més que no pas afirmen.

Arribats a aquest punt, em sembla que és lícit afirmar que, a més de polimòrfic, el teatre d'Albert Mestres no és un teatre dòcil o que s'accontenti amb solucions fàcils i previsibles. Els aspectes que tracta —la violència, la mort, l'amor, el sexe, etc.— són difícils de pair no pas pel tema en si o per la seva novetat, sinó perquè són presentats sense el filtre d'un fil argumental tradicional que els mantingui closos en el seu món de ficció. No són temes que afectin uns personatges coherentment construïts amb els quals el públic es pugui sentir identificat, perquè d'aquests personatges no se'n troben gaires a la dramaturgia de Mestres. Els problemes plantejats en els seus textos salten directament a la consciència de l'espectador, tot actualitzant de manera eficaç i immediata la funció catàrtica que Aristòtil atribuïa a la tragèdia. «[J]o faig teatre psicològic en la mesura que treballo amb la psicologia de l'espectador»[21], afirma Albert Mestres a l'entrevista amb Glòria Balañà recollida en aquest mateix Dossier. A l'hora d'aconseguir aquest objectiu, li són de gran ajuda els mites clàssics que apareixen constantment en les seves obres, primer perquè, com que es tracta d'històries més o menys conegudes, redueixen la feina de desenvolupar un argument al mínim; segon, perquè gràcies a allò que tenen d'arquetípic, apel·len directament a les pregoneses de la identitat cultural del públic, com també ho fan les nombroses referències a la tradició popular catalana.

El teatre de Mestres és complicat, en definitiva, perquè s'allunya radicalment del que la majoria de la gent entén per teatre, perquè les convencions dramàtiques tradicionals de gènere, temps, lloc, llenguatge, personatges i altres són desbaratades i esdevenen indesxifrables si s'intenten entendre amb una lògica externa a la lògica de l'espectacle. Ja l'any 1999, Mestres declarava que la funció del teatre és «la de crear realitats»[22]. Abandonar la realitat coneguda per explorar-ne de noves no és gens

fàcil, però si malgrat la dificultat l'espectador decideix participar amb una ment oberta en el joc que li proposa l'autor, l'emoció està garantida.

[1] Sobre aquest fet i la «prehistòria» dramàtica d'Albert Mestres, vegeu la «Nota» de l'autor que precedeix el text de *La bufa* (Barcelona: Proa, 1998, p. 7) i la conversa amb Francesc Castells publicada a *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (1999, núm. 18-19-20, pàg. 195-201),

<http://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145565> (Darrera consulta: 30 de novembre de 2017).

[2] A. Mestres, *Orfeu i Eurídice / Aquil·les o l'estupor / Una història de Catalunya*. Barcelona: REMA12, 2012, pàg. 92.

[3] A. Mestres, *La bufa*. Barcelona: Proa, 1998, pàg. 7.

[4] El text de l'espectacle es va publicar a *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (2003, núm. 36, pàg. 133-152),

<http://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145844/249200> (Darrera consulta: 30 de novembre de 2017).

[5] *Dramàtic i altres peces*. Barcelona: Edicions 62, 2002, pàg. 7.

[6] *Ibidem*, p. 17. El repte de muntar l'obra va ser assumit per Joan Castells a l'Espai Escènic Joan Brossa. En aquest mateix Dossier es pot llegir el comentari de la seva experiència a *Dramàtic, Dos de dos i Vides de tants*,

<http://www.revistapausa.cat/castells-mestres/> (Darrera consulta: 30 de novembre de 2017).

[7] Així ho expressava Albert Mestres en una entrevista amb Núria Martorell a propòsit del muntatge de l'obra. "L'Espai Escènic Joan Brossa posa al dia el mite de Prometeu", *El Periódico*, 4 de gener de 2002, pàg. 65.

[8] Núm. 18-19-20, pàg. 205-246,

<http://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/issue/view/11677> (Darrera consulta: 30 de novembre de 2017).

[9] Marc Chornet en comenta el muntatge en aquest mateix Dossier,

<http://www.revistapausa.cat/com-cuinar-lalbert-mestres-quatre-apunts-gastronomic-sobre-la-partida-o-coctel-de-gambes/> (Darrera consulta: 29 de novembre de 2017).

[10] Dins E. Casasses / A. Mestres i J. Castells, *Do'm / Vides de tants*. Barcelona: REMA12, 2003, pàg. s/n.

[11] *1714. Homenatge a Sarajevo*. Tarragona: Arola, 2004, pàg. 9.

[12] Albert Mestres comenta aquesta obra i la seva posada en escena en aquest mateix Dossier, <http://www.revistapausa.cat/poetica/> (Darrera consulta: 30 de novembre de 2017).

[13] A. Mestres, *Un altre Wittgenstein, si us plau o L'holocaust / Zwdu o El dubte / Le doute / Der Zweifel / Farsa*. Barcelona: REMA12, 2009, pàg. 72.

[14] Per a un comentari d'aquesta obra, vegeu la introducció d'Oriol Izquierdo: «Quedar-se en blanc, ser el blanc», dins À. Aymar / A. Mestres, *La indiana / Temps real*. Barcelona: Proa, 2007, pàg. 7-20.

[15] «Indagació radical», dins J. Silva / A. Mestres, *Un fill, un llibre, un arbre / Dos de dos*. Barcelona: Proa, 2008, pàg. 110.

[16] A. Mestres / V. Szpunberg, *Odola / La màquina de pensar*. Barcelona: REMA12,

2007, pàg. 13.

[17] *Ibidem*, pàg. 15.

[18] *Ibidem*, pàg. 22.

[19] A. Mestres, *Orfeu i Eurídice / Aquil·les o l'estupor / Una història de Catalunya*. Barcelona: REMA12, 2012, pàg. 25.

[20] F. Kafka / A. Mestres, *Informe per a una acadèmia i A la colònia penitenciària / Onze mínimes*. Barcelona: REMA12, 2017.

[21] <http://www.revistapausa.cat/lhome-rere-la-ploma-entrevista-a-lalbert-mestres/> (Darrera consulta: 30 de novembre de 2017).

[22] F. Castells, *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (1999, núm.: 18-19-20, p. 195-201).

<http://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145565> (Darrera consulta: 27 de novembre de 2017).

Mots clau: Albert Mestres, català (teatre), director/a, dramaturg/a

Entrada anterior

Introducció al Dossier Magda Puyo

Entrada posterior

En i Off Cartell o l'autor editor

Últims números

[Veure'ls tots](#)



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2020 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre

Contacte:
pausa@salabeckett.cat

